



**HAL**  
open science

# De la Scène au salon. La réception du modèle français dans la comédie allemande des Lumières (1741-1766)

Elsa Jaubert

► **To cite this version:**

Elsa Jaubert. De la Scène au salon. La réception du modèle français dans la comédie allemande des Lumières (1741-1766). Littératures. Université Paris 4 Paris-Sorbonne, 2005. Français. NNT : . tel-02151399

**HAL Id: tel-02151399**

**<https://hal.science/tel-02151399>**

Submitted on 8 Jun 2019

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

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

UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE (PARIS IV)  
ÉCOLE DOCTORALE IV Civilisations, Cultures, Littératures et Sociétés  
U. F. R. D'ÉTUDES GERMANIQUES

Mme Elsa **JAUBERT-MICHEL**

**DE LA SCÈNE AU SALON**

\*

**LA RÉCEPTION DU MODÈLE FRANÇAIS  
DANS LA COMÉDIE ALLEMANDE DES LUMIÈRES  
(1741-1766)**

Doctorat d'Études germaniques

Sous la direction de M. le professeur Roland **KREBS**

soutenu le 3 décembre 2005

Composition du jury :

Mme Françoise **KNOPPER**  
M. Yves **CHEVREL**  
M. Jean-Louis **HAQUETTE**  
M. Roland **KREBS**  
M. Gérard **LAUDIN**



## Remerciements

Je tiens à remercier tout particulièrement mon directeur, M. Roland Krebs, pour sa disponibilité, son attention et sa bienveillance, tout au long de ces années de recherche. Je remercie les membres de mon jury, Mme Françoise Knopper, et Messieurs Yves Chevrel, Gérard Laudin et Jean-Louis Haquette.

Je remercie l'Association pour le développement des études germaniques en France – Prix Pierre Grappin, dont le soutien financier m'a permis d'effectuer un séjour de recherche fructueux. Je souhaite par ailleurs remercier M. Michel Espagne et M. Michel Grimberg pour leur aide et leurs conseils, M. Alain Montandon, M. François Lecercle et M. Bernard Franco. J'adresse également tous mes remerciements à Mlle Marie-Madeleine Martinet et à M. Jean-Marie Valentin. Je tiens aussi à manifester ma gratitude à M. Hugo Catherine et à tout le personnel de la bibliothèque du centre Malesherbes, ainsi qu'à l'ensemble de mes collègues, pour leur accueil et leur soutien professionnel et amical.

Un grand merci enfin à toute ma famille et à mes amis, en particulier Mme Anne Chalard-Fillaudeau et Mlle Laure Gauthier.



# SOMMAIRE

<b>INTRODUCTION GÉNÉRALE .....</b>	<b>7</b>
<b>PREMIÈRE PARTIE. LA COMÉDIE FRANÇAISE EN ALLEMAGNE AU XVIII<sup>E</sup> SIÈCLE, DISCOURS ET PRATIQUE .....</b>	<b>21</b>
<b>CHAPITRE 1. LE THÉÂTRE ALLEMAND ET LES MODÈLES FRANÇAIS AVANT GOTTSCHED .....</b>	<b>25</b>
1.1. LA SCÈNE ALLEMANDE AVANT 1730 : UN PAYSAGE MORCELÉ .....	26
1.2. LA RÉCEPTION DE LA COMÉDIE FRANÇAISE .....	31
<b>CHAPITRE 2. LA RÉFORME GOTTSCHÉDIENNE ET LES MODÈLES FRANÇAIS .....</b>	<b>43</b>
2.1. GOTTSCHED ET LE THÉÂTRE ALLEMAND : THÉORIE ET PRATIQUE DE LA RÉFORME .....	44
2.2. GOTTSCHED ET LE THÉÂTRE FRANÇAIS : « LA NÉCESSITÉ ET LES BORNES DE L'IMITATION » .....	70
2.3. LES AUTEURS COMIQUES ALLEMANDS ET LEURS MODÈLES FRANÇAIS .....	83
2.4. LE « MOLIERE ALLEMAND », INCARNATION D'UN TRANSFERT IDÉAL .....	150
<b>DEUXIÈME PARTIE. LA COMÉDIE ALLEMANDE DES LUMIÈRES EST-ELLE UN « THÉÂTRE À LA FRANÇAISE » ? ANALYSE D'UNE DRAMATURGIE .....</b>	<b>155</b>
<b>CHAPITRE 3. QU'EST-CE QU'UN ORIGINAL ALLEMAND ? .....</b>	<b>159</b>
3.1. TRADUCTIONS ET ŒUVRES ORIGINALES AU XVIII <sup>E</sup> SIÈCLE .....	160
3.2. « FRANZÖSIERENDES THEATER » ET CARACTÈRE ALLEMAND .....	166
3.3. <i>LE PROCÈS DU BOUC</i> , UNE IMITATION BIEN ÉLOIGNÉE DE SON MODÈLE .....	176
3.4. L'IMITATION SELON LÖWEN : <i>L'AMANT PAR HASARD</i> ET <i>LE MÉFIANT PAR DÉLICATESSE</i> .....	186
<b>CHAPITRE 4. LES CHOIX DRAMATURGIQUES .....</b>	<b>205</b>
4.1. VERS UNE CLASSICISATION ALLEMANDE .....	206
4.2. PERSONNAGES ET FONCTIONS .....	256
4.3. DU RIRE, DE LA DÉCENCE ET DE LA MORALE : LE LANGAGE DES COMÉDIES .....	317
4.4. JEUX DE SCÈNE ET COMIQUE DE SITUATION : LES PARENTS PAUVRES DE LA COMÉDIE DES LUMIÈRES .....	400
4.5. LE DIDACTISME .....	420
<b>TROISIÈME PARTIE. ENTRE TRADITION ET GERMANISATION : DES CIBLES TRADITIONNELLES POUR UNE SATIRE ACTUALISÉE .....</b>	<b>447</b>
<b>CHAPITRE 5. LA SOCIÉTÉ EN PERSPECTIVE : ORDRES ET DÉSORDRES .....</b>	<b>451</b>
5.1. RESPECT DE LA HIÉRARCHIE ET REVALORISATION DU BOURGEOIS .....	452

5.2.	UNE NOBLESSE EN PERTE DE PRESTIGE .....	481
5.3.	UN PEUPLE TENU À DISTANCE RESPECTABLE .....	516
<b>CHAPITRE 6. LES TYPES SOCIAUX .....</b>		<b>535</b>
6.1.	LA MÉDECINE ET LES MÉDECINS.....	536
6.2.	LES AVOCATS ET LES NOTAIRES .....	559
6.3.	LES HOMMES D'ÉGLISE ET LES DÉVOTS .....	570
6.4.	LES ÉRUDITS ET LES HOMMES DE LETTRES.....	589
6.5.	LES GENS DU « BEL AIR ».....	631
<b>QUATRIÈME PARTIE. LA COMÉDIE MIROIR DES MŒURS :</b>		
<b>L'ÉLABORATION D'UNE CIVILITÉ ALLEMANDE .....</b>		<b>651</b>
<b>CHAPITRE 7. COMMERCE DU MONDE ET MAÎTRISE DE LA PAROLE : DES ENJEUX</b>		
<b>CENTRAUX SUR LA SCÈNE DES LUMIÈRES .....</b>		<b>655</b>
7.1.	COMMENT SE COMPORTER EN SOCIÉTÉ : QUELS CODES POUR LA « BONNE COMPAGNIE » ?	657
7.2.	COMMENT PARLER EN SOCIÉTÉ : QUELLE LANGUE POUR LA CONVERSATION POLIE ? .....	709
<b>CHAPITRE 8. VERTUS GERMANIQUES ET VICES FRANÇAIS : LE REJET DU MODÈLE</b>		
<b>MONDAIN ET LA REDÉFINITION DES VALEURS.....</b>		<b>745</b>
8.1.	ANCIENS STÉRÉOTYPES, NOUVELLES VALEURS.....	746
8.2.	ENTRE FUTILITÉ FRANÇAISE ET RUSTICITÉ TUDESQUE : LE CHOIX D'UN NOUVEAU MODÈLE DE SAVOIR-VIVRE .....	779
<b>CONCLUSION GÉNÉRALE .....</b>		<b>849</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>		<b>857</b>
<b>ANNEXES.....</b>		<b>909</b>
LISTE DES ABRÉVIATIONS .....		909
CHRONOLOGIE DES COMÉDIES ALLEMANDES ÉVOQUÉES .....		911
SYNOPSIS DES PIÈCES DU CORPUS.....		913
RÉPERTOIRES DES PRINCIPALES TROUPES ALLEMANDES : GRAPHIQUES ET FIGURES.....		932
REPRÉSENTATIONS DE COMÉDIES FRANÇAISES DANS LES PAYS DE LANGUE ALLEMANDE .....		942
INDEX DES PERSONNES .....		1020
TABLE DES MATIÈRES .....		1029

# INTRODUCTION GÉNÉRALE





La comédie allemande des Lumières, communément réduite à la « comédie saxonne », est présentée dans l'histoire littéraire comme un genre né sous l'impulsion de Johann Christoph Gottsched et appliquant à la lettre ses principes théoriques, notamment en ce qui concerne l'imitation des Français. Ce jugement, repris d'ouvrage en ouvrage, s'appuie sur des critiques de l'époque et sur quelques études ponctuelles, mais il n'a jamais été véritablement soumis à une analyse précise. C'est cette analyse que nous nous proposons de mener à bien dans la présente étude.

L'écueil de ce type de recherche est bien entendu celui du recensement fastidieux et souvent peu concluant des diverses « influences » et « emprunts » plus ou moins démontrables. C'est dans cette voie que la « *Quellenforschung* » allemande s'est engagée à la fin du XIXe siècle. Pour toutes les comédies de l'époque, il est en effet aisé de trouver une multitude de motifs d'origine essentiellement française, et l'on en a conclu un peu vite à la dépendance et au total manque d'originalité de cette production<sup>1</sup>. Or, comme le fait remarquer Günter Wicke, ce qui caractérise une comédie, ce n'est pas son sujet, mais la façon dont il est traité, et c'est en cela que l'*Aufklärung* se montre originale<sup>2</sup>. Il restait donc à évaluer la véritable ampleur de ces emprunts, leurs modifications éventuelles et surtout leur signification dans l'Allemagne du XVIIIe siècle. Quels sont, en réalité, les rapports de

---

<sup>1</sup> L'ouvrage le plus représentatif de cette perspective reste celui de Paul Albrecht, qui recense minutieusement les multiples « plagiats » de Lessing (*Lessings Plagiate*, 6 Bde., Hamburg-Leipzig, 1891). Karl Holl ne voit dans les œuvres originales que des modèles importés, qui restent étrangers dans leur nature même (*Geschichte des deutschen Lustspiels*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1964, p. 129 et p. 137).

<sup>2</sup> « Was aber ein Lustspiel charakterisiert, ist nicht der Stoff, sondern die Art seiner Verwertung und die Motivierung, und darin entwickelt die deutsche Aufklärung durchaus Eigenart. » Günter Wicke, *Die Struktur des deutschen Lustspiels der Aufklärung. Versuch einer Typologie*, Bonn, Bouvier Verlag, 2. Aufl., 1968, p. 123.

la comédie de l'*Aufklärung* à la comédie française ? Quels choix se dégagent parmi les différents modèles possibles ? Y a-t-il imitation pure et simple ou seulement reprise partielle de certains éléments ? Observe-t-on des signes de critique ou de rejet ? Telles sont les questions qui ont guidé notre analyse. L'essor des études de réception et la notion de transferts culturels nous offrent un cadre méthodologique pertinent pour reconsidérer le rapport des comédies allemandes des Lumières à leurs modèles français. Il ne s'agira pas ici de dresser un nouvel inventaire des traits d'esprit et des motifs français utilisés par les auteurs allemands. En effet, la simple énumération ne saurait rendre compte des reprises, déformations, adaptations et réinterprétations que subissent les formes et les motifs comiques ; elle ne saurait davantage expliquer les raisons des glissements ou des calques. Il nous faudra bien sûr évoquer ces emprunts, mais de façon aussi succincte que possible, et toujours en tant que signes d'un phénomène de réception complexe. Cette étude des transferts culturels s'accompagne d'une analyse des stéréotypes nationaux qui nous amène sur les terres de l'imagologie<sup>1</sup>. Les travaux déjà réalisés en la matière permettent de mettre en lumière les phénomènes d'échange et de miroir dans le domaine des représentations nationales. Comme pour les transferts culturels, il convient avant tout de déterminer ce que révèlent ces stéréotypes et leur évolution, en tenant compte des conditions dans lesquelles ils ont été produits.

Notre démarche s'inscrit donc dans un cadre plus large que celui de l'étude strictement littéraire du texte, et cela pour deux raisons. D'une part, le genre comique n'est pas un phénomène d'ordre purement esthétique ; il dépend aussi de facteurs sociaux et historiques, dont l'importance est cruciale pour l'analyse des œuvres. D'autre part, l'étude des transferts culturels impose de porter une attention accrue à ces facteurs, car ils déterminent largement le contexte de réception et de production. Pour étayer notre analyse, nous avons donc consulté aussi bien des ouvrages historiques que sociologiques, brossant un tableau général de la société ou s'intéressant à une question plus précise, comme celle de la noblesse, de la civilité et de la conversation, ou encore celle des mœurs de la petite bourgeoisie<sup>2</sup>. Les analyses de Norbert Elias permettent, quant à elles, d'avoir une vue

---

<sup>1</sup> Cf. Gonthier-Louis Fink, « Réflexions sur l'imagologie. Images et réalités nationales », in : *Recherches germaniques*, 23 (1993), p. 3-31, et Ruth Florack, *Tiefsinnige Deutsche, frivole Franzosen : nationale Stereotype in deutscher und französischer Literatur*, Stuttgart Weimar, Metzler, 2001, p. 1-48.

<sup>2</sup> Richard van Dülmen, *Kultur und Alltag in der Frühen Neuzeit*, 3 Bde., München, C. H. Beck, 2. Aufl., 1999 ; Johannes Rogalla von Biberstein, *Adelsherrschaft und Adelskultur in Deutschland*, Bern New-York,

d'ensemble du processus de civilisation<sup>1</sup>, qui se reflète dans le miroir de la littérature. Par ailleurs, un ouvrage comme celui de Wolfgang Martens sur les hebdomadaires moraux, à la frontière entre histoire littéraire et histoire sociale, témoigne de ce phénomène et permet de mieux saisir l'esprit des Lumières allemandes<sup>2</sup>.

Notre étude s'appuie en outre sur de nombreuses études littéraires, car la bibliographie qui se rapporte au théâtre allemand du XVIIIe siècle est à l'image de son sujet : foisonnante. On observe cependant que la recherche littéraire s'est surtout concentrée sur les grandes œuvres des années 1770-1800. Elle juge alors les périodes précédentes selon les critères du dernier tiers du siècle, dont elles ne seraient que la préfiguration, une simple « phase de transition » préparant l'avènement de la grande époque de l'*Aufklärung*, et cette vision quasi-téléologique occulte la spécificité de l'étape qui nous occupe. On souligne à l'envi ses insuffisances, son « infériorité » par rapport aux développements ultérieurs, en oubliant les conditions d'émergence des œuvres. En d'autres termes, on la relie plus souvent à son avenir qu'à son passé ou à son présent. Dans le domaine de la comédie, cette perspective conduit à considérer *Minna von Barnhelm* comme une référence, et c'est encore aujourd'hui à l'aune du chef-d'œuvre de Lessing, certes remarquable, mais somme toute bien isolé, que se mesure toute la production précédente. C'est sans conteste l'évolution du genre vers le drame qui a mobilisé toute l'attention de la recherche, et a laissé dans l'ombre les années de formation de la scène allemande. De plus, le XVIIIe siècle ayant été dans l'ensemble plus productif en matière de théorie du théâtre qu'en matière de création dramatique, cette dernière tend à passer au second plan. Les nombreux écrits consacrés aux problèmes du théâtre (hebdomadaires moraux, correspondance destinée à la publication, arts poétiques, essais) offrent un corpus fourni qui représente depuis longtemps un des champs d'investigation privilégiés de la recherche<sup>3</sup>. Dans toutes les études, l'action de Gottsched apparaît comme un tournant

---

Peter Lang, 1989 ; Heinrich Heckendorn, *Wandel des Anstands im französischen und im deutschen Sprachgebiet*, Bern, H. Lang, 1970 ; Markus Fauser, *Das Gespräch im 18. Jahrhundert. Rhetorik und Geselligkeit in Deutschland*, Stuttgart, M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1991 ; Helmut Möller, *Die kleinbürgerliche Familie im 18. Jahrhundert. Verhalten und Gruppenkultur*, Berlin, Walter de Gruyter, 1969 – pour n'en citer que quelques uns parmi les plus utiles.

<sup>1</sup> Norbert Elias, *La Civilisation des mœurs*, Paris, Calmann-Lévy, Collection Agora Pocket, 1973 (1<sup>ère</sup> édition 1936).

<sup>2</sup> Wolfgang Martens, *Die Botschaft der Tugend : die Aufklärung im Spiegel der deutschen Moralischen Wochenschriften*, Stuttgart, Metzler, 1968.

<sup>3</sup> Karl Holl, *Zur Geschichte der Lustspieltheorie von Aristoteles bis Gottsched*, Berlin, 1911 ; Mary Beare, *Die Theorie der Komödie von Gottsched bis Jean Paul*, Diss. Bonn, 1928 ; Helga Tutter, *Die Poetik der*

décisif, mais ce qui est systématiquement souligné, c'est le caractère rationaliste de sa théorie. Dans la plupart des cas, ce point de vue conduit à un jugement plutôt négatif sur les comédies elles-mêmes, considérées comme issues de principes abstraits et par là hostiles au « vrai comique »<sup>1</sup>. La production dramatique allemande n'a ainsi motivé que peu d'analyses approfondies et, pour la plupart, déjà assez datées.

On peut évoquer quelques ouvrages de synthèse, qui présentent un tableau succinct de la théorie et de la pratique comique de l'*Aufklärung*, comme ceux de Betsy Aikin-Sneath, de Horst Steinmetz, de Hartmut von der Heyde et de Eckehard Catholy<sup>2</sup>. Ce dernier révèle les divergences entre théorie et pratique, ce qui montre bien que les productions comiques ne sont pas le parfait produit dérivé des principes gottschédiens.

On dispose également de quelques recherches plus spécifiques sur les comédies allemandes des Lumières, en particulier celles de Hans Friederici, de Günter Wicke, de Diethelm Brüggemann et de Rüdiger van den Boom<sup>3</sup>. H. Friederici se place dans une optique sociologique et présente un tableau thématique de la société et des classes qui la composent, telles qu'elles apparaissent dans les comédies. Il analyse les pièces en fonction de leur contribution au « combat de la bourgeoisie contre l'absolutisme féodal et son idéologie »<sup>4</sup>. Une telle grille de lecture unilatérale conduit à l'élimination pure et simple des critères d'analyse formels et esthétiques. Cette étude reste cependant un précieux outil de travail, par la richesse et la précision des références aux textes, et la pertinence de nombreuses remarques. L'ouvrage de G. Wicke sur la structure de la comédie allemande des Lumières se présente comme une réponse aux recherches précédentes, avec lesquelles il noue un dialogue permanent. Son ambition est de réhabiliter le genre en mettant notamment en valeur sa diversité méconnue. D. Brüggemann se consacre pour sa part à

---

*Komödie von Gottsched bis Jean Paul*, Diss. Wien, 1944 ; Klaus Scherpe, *Gattungspoetik im 18. Jahrhundert. Historische Entwicklung von Gottsched bis Herder*, Stuttgart, Metzler, 1968.

<sup>1</sup> Cf. Karl Holl, *Geschichte des deutschen Lustspiels*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1964, p. 92.

<sup>2</sup> Betsy Aikin-Sneath, *Comedy in the first Half of the eighteenth Century*, Oxford, 1936 ; Horst Steinmetz, *Die Komödie der Aufklärung*, Stuttgart, Sammlung Metzler, Bd. 47, 1966, 3. Auflage 1978 ; Eckehard Catholy, *Das deutsche Lustspiel*, Bd. 2 : *Von der Aufklärung bis zur Romantik*, Stuttgart, W. Kohlhammer, 1982 ; Hartmut von der Heyde, *Die frühe deutsche Komödie Mitte 17. bis Mitte 18. Jahrhundert*, Frankfurt/M Bern, 1982.

<sup>3</sup> Hans Friederici, *Das deutsche bürgerliche Lustspiel der Frühaufklärung (1736-1750) unter besonderer Berücksichtigung seiner Anschauungen von der Gesellschaft*, Halle, Niemeyer Verlag, 1957 ; G. Wicke, *Die Struktur des deutschen Lustspiels der Aufklärung* ; Diethelm Brüggemann, *Die Sächsische Komödie, Studien zum Sprachstil*, Köln Wien, Böhlau Verlag, 1970 ; Rüdiger van den Boom, *Die Bedienten und das Herr-Diener Verhältnis in der deutschen Komödie der Aufklärung (1742-1767)*, Frankfurt/M den Haag, Herchen, 1979.

<sup>4</sup> H. Friederici, *Das deutsche bürgerliche Lustspiel*, p. 23.

l'analyse de la langue et du style de la comédie saxonne. C'est sans conteste l'ouvrage le plus riche et le plus précis sur le genre. Il étudie toutes les manifestations stylistiques en s'efforçant, au-delà des particularités d'un auteur, de faire ressortir les caractéristiques communes des œuvres. L'ouvrage attire ainsi fréquemment l'attention sur des problèmes jusque là méconnus ou passés sous silence. Quant à l'étude thématique de R. van den Boom, elle analyse en détail le rapport entre maîtres et valets dans la comédie allemande des Lumières.

Il faut enfin rappeler la vaste synthèse de Roland Krebs sur *L'Idée de « Théâtre National » dans l'Allemagne des Lumières* (1985), qui constitue un ouvrage de référence indispensable<sup>1</sup> ; cette notion-clef de « théâtre national » y est analysée dans ses rapports avec la théorie esthétique, la pratique théâtrale, la structure économique, politique, culturelle et sociale de l'Allemagne du XVIIIe siècle. Ce tableau complet et nuancé de l'époque souligne la motivation patriotique de Gottsched, ainsi que ses liens avec Lessing ; au-delà des oppositions apparentes, il y a bien une continuité dans la recherche d'une expression dramatique nationale, qui se révèle essentielle pour comprendre les productions dramatiques de l'*Aufklärung*.

Quant aux études les plus récentes, elles s'intéressent soit à la théorie, soit à un auteur en particulier. Catherine Julliard-Jaeck nous fournit ainsi un ouvrage très complet sur la réception des théories esthétiques françaises chez Gottsched<sup>2</sup>. De son côté, Michel Grimberg analyse la réception de la comédie française dans les pays de langue allemande à travers l'étude des préfaces aux traductions<sup>3</sup>. Les résultats de ces recherches sont précieux pour saisir les enjeux de l'imitation des Français et pour comprendre dans quel contexte théorique les traductions ont été réalisées et diffusées. Ce sont ces travaux que nous avons souhaité compléter par l'étude des textes originaux de comédies, car la théorie ne correspond jamais à la pratique, et ce domaine restait encore inexploré. En effet, les monographies plus ou moins riches qui se consacrent à l'œuvre d'un dramaturge n'apportent pas d'éléments décisifs en la matière<sup>4</sup>. Elles évoquent certes la question de

---

<sup>1</sup> Roland Krebs, *L'Idée de « Théâtre National » dans l'Allemagne des Lumières. Théorie et Réalisations*, Wiesbaden, Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 28, 1985.

<sup>2</sup> Catherine Julliard-Jaeck, *Gottsched et l'Esthétique théâtrale française. La Réception allemande des théories françaises*, Frankfurt/M, Peter Lang, 1998.

<sup>3</sup> Michel Grimberg, *La Réception de la comédie française dans les pays de langue allemande (1694-1799)*, Frankfurt/M, Peter Lang, Gallo-Germanica 17, 1995.

<sup>4</sup> Rolf Baumgärtel, *Gottlieb Fuchs, ein sächsischer Dichter und Geistlicher im 18. Jahrhundert*, Privatdruck, 1. Aufl., Braunschweig, 1997 ; Dieter Hildebrandt, *Christlob Mylius. Ein Genie des Ärgernisses*, Berlin, Stapp Verlag, 1981 ; Sibylle Plassmann, *Die humane Gesellschaft und ihre Gegner in den Dramen von J. E.*

l'imitation, mais ne font souvent que l'effleurer. Certains auteurs restent d'ailleurs quasiment ignorés de la recherche récente, comme Borkenstein, Quistorp, Uhlich, ou encore Weiße<sup>1</sup>. L'intérêt des monographies est évident, car elles sont de précieuses sources d'informations et d'analyses. Cependant la concentration sur un unique auteur conduit parfois à l'exagération de sa spécificité par rapport à ses contemporains, voire à des erreurs d'interprétations.

Plutôt que de compléter la recherche par le choix d'un auteur oublié, nous avons donc résolu de mener notre étude sur l'ensemble des comédies allemandes des Lumières. Le corpus se compose ainsi d'une quarantaine de pièces de théâtre, composées entre 1741 et 1766<sup>2</sup>. L'ampleur de cette base de travail est essentielle, car elle seule permet de fonder une conclusion crédible sur le genre et l'époque. Le risque de cette démarche est en revanche celui de noyer les auteurs dans une analyse globale, qui gommerait les particularités de chacun. Nous avons tâché de réduire cette impression d'uniformité par des remarques spécifiques à certains auteurs et par le renvoi aux monographies correspondantes.

Il est vrai que l'étude des comédies pouvait aussi se faire en limitant le corpus à une sélection de textes représentatifs. Cependant, les critères de cette représentativité sont souvent délicats à déterminer : faut-il prendre en compte le succès de l'œuvre à l'époque, sa qualité littéraire ou son passage à la postérité (auquel cas le nombre de nos comédies se réduit comme peau de chagrin) ? Ou faut-il se fonder sur son caractère « typique » des normes de l'époque ? Et comment déterminer ces normes, si ce n'est par l'analyse de l'ensemble des œuvres, pour en faire ressortir les constantes ? Notre ambition était de saisir un mouvement général, et il nous a semblé pour cela nécessaire d'inclure dans le corpus aussi bien des œuvres majeures comme *La Beauté muette* que des productions de second ordre du type du *Fâcheux*, car cette dernière comédie est tout aussi révélatrice d'un état

---

Schlegel, Diss., Marburg, 1999, Münster-Hamburg, Lit, 2000 ; Katja Schneider, « *Vielleicht, daß wir also die Menschen fühlen lehren* » : *Johann Christian Krügers Dramen und die Konzeption des Individuums um die Mitte des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt/M, Peter Lang, 1996 ; Christine Cambra-Djoudi, *L'Œuvre dramatique de Johann Elias Schlegel. Contribution à l'étude de la dramaturgie de la « Frühaufklärung »*, thèse de doctorat, études germaniques, Paris IV, 2001 ; Agnes Kornbacher-Meyer, *Komödientheorie und Komödienschaffen Gotthold Ephraim Lessings*, Schriften zur Literaturwissenschaft, Bd. 21, Berlin, Duncker & Humblot, 2003.

<sup>1</sup> La seule étude récente est celle de Olivier Ihle, « *Im Reich der Möglichkeit* », *Bedingungen dargestellter Welten in der populären Dramatik der Hochaufklärung am Beispiel ausgewählter Dramen C. F. Weißes*, Diss., Freiburg (Breisgau) Universität, 1999.

<sup>2</sup> Nous avons volontairement exclu *Minna von Barnhelm*, car, outre le fait que cette comédie de Lessing a déjà été largement analysée et commentée par la recherche, elle constitue surtout une œuvre spécifique, qui dépasse le cadre dans lequel s'inscrivent les comédies de notre corpus.

d'esprit et d'une pratique littéraire que la première. Les auteurs mineurs sont les porteurs de la vulgate des Lumières allemandes et ils témoignent de la généralisation (ou non) des techniques dramatiques et des conceptions morales. À ce titre, ils ont leur place dans une étude scientifique, d'autant plus que leurs œuvres ont été jusqu'à présent largement ignorées de la recherche. C'est ce que Martine de Rougemont appelle la « sélection par la qualité », qui explique la tendance des critiques à confondre un genre et un auteur et à réduire ainsi le champ d'investigation, au risque de le fausser<sup>1</sup>.

Une dernière observation enfin, qui justifie cette approche globale : comme le remarque très justement Olivier Ihle dans le cas de Christian Felix Weiße, les comédies de l'époque sont souvent le fruit d'une réflexion commune dans le cadre d'un cercle d'amis<sup>2</sup>. Elles sont l'expression du consensus d'un groupe sur certaines valeurs. L'auteur dramatique de l'*Aufklärung* n'est pas un créateur isolé : il travaille au sein d'un réseau dont il se fait le porte-parole. En conséquence, il est possible de considérer la production comique comme un tout révélateur d'un mouvement général – ce qui, au demeurant, peut aussi favoriser cette impression d'uniformité souvent reprochée à la comédie allemande des Lumières, et en particulier à la comédie saxonne.

Il nous semble ici nécessaire de clarifier la terminologie que nous adopterons dans notre étude. En effet, lorsque l'on se propose d'étudier le XVIII<sup>e</sup> siècle allemand, il apparaît bien vite que la célèbre question « *Was ist Aufklärung ?* » est toujours d'actualité, car la définition et la périodisation des Lumières en général, et des Lumières allemandes en particulier, continuent à susciter de nombreux débats<sup>3</sup>. La première difficulté du découpage chronologique concerne en effet le domaine que l'on souhaite périodiser : s'agit-il de prendre en compte l'ensemble des mouvements philosophiques, littéraires, sociaux et politiques, et d'établir ainsi une chronologie des Lumières en tant que phénomène culturel global, ou s'agit-il de se concentrer sur un domaine, en l'occurrence la littérature, au risque de l'isoler artificiellement de son environnement ? S'agit-il encore de grouper littérature et

---

<sup>1</sup> Cf. Martine de Rougemont, *La Vie théâtrale en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, H. Champion, 2001 (thèse 1982), p. 16 sq.

<sup>2</sup> « Christian Felix Weiße und seine Kommunikationspartner in der aufklärerisch-literarischen Figuration seiner Zeit organisierten ihre Komödien also um die konsensuelle Ermittlung von « Wahrheit », d. h. sie einigten sich über das, was « wahr », « vernünftig », « tugendsam », « gesellig » oder « geschmackvoll » zu sein hatte. » Olivier Ihle, « *Im Reich der Möglichkeit* », p. 46.

<sup>3</sup> Cf. Werner Bahner (Hg.), *Renaissance, Barock, Aufklärung. Periodisierungsfragen*, Kronberg, 1976 et Horst Möller, *Vernunft und Kritik : deutsche Aufklärung im 17. und 18. Jahrhundert*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1986, p. 19-36.



philosophie ? Ou de se fonder sur la périodisation d'un domaine pour l'étendre par suite à l'ensemble ? Les mouvements qui traversent le siècle ne sont d'ailleurs pas toujours identifiables comme purement philosophique, littéraire ou social, et les champs du savoir n'étaient pas à l'époque structurés comme aujourd'hui. La plupart du temps, on tâche de définir les périodes en fonction du courant de pensée dominant qui préside à l'ensemble de la production intellectuelle, ce qui conduit à privilégier naturellement la philosophie. Or les courants de pensée se développent toujours sur un terrain politique et social dont ils sont indissociables, même si bien sûr les évolutions des différents domaines ne suivent pas des lignes rigoureusement parallèles. La périodisation traditionnelle propose trois phases, dites *Frühaufklärung*, *Hochaufklärung* et *Spätaufklärung* – ce qui, au demeurant, n'engage pas beaucoup et revient à dire qu'il y a eu un début, un milieu et une fin. Les limites de ces trois phases sont très fluctuantes selon les points de vue et les commentateurs<sup>1</sup>, quant aux bornes générales de l'*Aufklärung*, elles restent elles-mêmes sujettes à débat<sup>2</sup>.

Le terme de *Frühaufklärung* désigne la première phase de transition entre l'âge baroque et le siècle des Lumières, période marquée par d'importantes ruptures dans les domaines philosophique, littéraire et social. Elle se caractérise par l'émergence, puis la domination de la philosophie rationaliste de Christian Wolff, qui diffuse les thèses de Leibniz et impose de nouvelles exigences méthodologiques<sup>3</sup>. Alors qu'il est exclu de l'Université de Halle en 1723, la renommée de Wolff, déjà grande à l'époque, ne cesse de croître, et sa philosophie devient vite la référence dont se réclament tous les hommes de progrès. Les premiers hebdomadaires moraux font leur apparition : *Les Discours des peintres* (1721-1723), *Le Patriote* (Hambourg, 1724-1726) ou encore *Les Frondeuses*

---

<sup>1</sup> La périodisation présentée par Rolf Grimminger (*Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, Bd. 3, München, dtv, 1980, p. 33-72), qui prend en compte l'ensemble des mouvements, définit quatre phases dans la période de l'*Aufklärung* (1680-1789) : une première phase de transition qui clôt la période baroque (1680-1720/30), une deuxième à dominante rationaliste (1720/30-1750), la *Frühaufklärung*, une troisième marquée par la notion d'expérience et par la sensibilité (1750-1770) qui serait la *Hochaufklärung*, enfin une dernière phase critique marquée par le *Sturm und Drang* (1770-1789), la *Spätaufklärung*. L'ouvrage de S. A. Jørgensen, K. Bohnen et P. Øhrgaard (*Geschichte der deutschen Literatur, 1740-1789*, München, Beck, 1990, p. 15 sq) présente également une division en quatre périodes, fondée sur des considérations plus nettement philosophiques, bien qu'elles ne soient pas particulièrement explicitées : 1680-1720 ; 1720-1740 (phase wolffienne) ; 1740-1750 ; 1750-1789. Peter-André Alt pour sa part (*Aufklärung*, Stuttgart, Metzler, 1996, p. 7 sq), regroupe les deux premières phases (1680-1740) sous le terme de *Frühaufklärung*.

<sup>2</sup> Délimiter la période des Lumières pose le problème de savoir ce qui fait la spécificité d'un courant de pensée, et dans quelle mesure on doit prendre en compte ses premières manifestations dans les périodes antérieures et ses effets dans les périodes ultérieures. Dans le cas des Lumières, on peut ainsi remonter jusqu'à la pensée antique, ou du moins jusqu'à la Renaissance et à Descartes, tout comme prolonger les liens jusqu'à la construction européenne. Cf. H. E. Bödecker und U. Herrmann (Hg.), *Über den Prozeß der Aufklärung in Deutschland im 18. Jahrhundert*, Göttingen, 1987, p. 10 sq.

<sup>3</sup> Voir Gérard Raullet, *Aufklärung, les Lumières allemandes*, Paris, GF, 1995, p. 43-75.

*raisonnables* (1725-1726). On peut estimer que les principes wolffiens dominent définitivement le champ intellectuel à partir du début des années 1730.

Une fois ce fondement philosophique établi et à partir du moment où il commence à être transposé au niveau pratique, on ne peut plus guère parler de *Frühaufklärung*. Les prémices du mouvement passées, c'est le début de l'*Aufklärung* proprement dite, de la mise en pratique des principes, de l'éducation des hommes à la raison. Cette phase est le fait d'une génération formée par la philosophie de Wolff, façonnée par Leibniz, Thomasius, Bayle et tous les précurseurs des Lumières. La figure de Johann Christoph Gottsched (1700-1766) peut être considérée comme celle de l'*Aufklärer* par excellence. Né avec le siècle, il étudie la théologie à l'Université de Königsberg, mais s'intéresse avant tout à la philosophie, à la philologie et aux belles-lettres. Il découvre alors Wolff, dont il devient l'un des vulgarisateurs les plus actifs. Arrivé à Leipzig en 1723, il gravit rapidement tous les échelons de la hiérarchie universitaire. Dès les années 1730, il devient l'autorité allemande de référence dans le domaine des lettres. Au niveau politique, l'année 1740 vient confirmer l'essor des Lumières. Lorsque Frédéric II de Prusse monte sur le trône, il inaugure l'ère de la monarchie éclairée. Cependant, la période de guerre qui suit n'est pas propice à la critique politique : le champ d'action du mouvement des Lumières allemandes reste cantonné à la littérature et à la société, dans une volonté réformatrice loin de toute contestation révolutionnaire.

La phase dite de *Spätaufklärung* est délicate à déterminer car elle manque d'unité – encore plus que les périodes précédentes : *Empfindsamkeit*, *Sturm und Drang* et criticisme kantien sont autant de tendances qui viennent nuancer, enrichir ou remettre en question le dogme de la Raison, autant de tendances qui s'éloignent de la stricte *Aufklärung* rationaliste, tout en restant plus ou moins tributaires du mouvement<sup>1</sup>. On peut cependant identifier les années 1765-70 comme une charnière intéressante. Elles voient non seulement l'émergence de plus en plus marquée de nouveaux courants philosophiques et littéraires, mais aussi la modification des conditions économiques, sociales et politiques. C'est le début d'une période d'essor économique et de paix relative après la guerre de sept ans (1756-1763), période pendant laquelle l'État prussien se consolide. Les représentants des nouvelles tendances de la *Spätaufklärung* sont de purs produits des Lumières. Nés au

---

<sup>1</sup> Cf. Christoph Siegrist, « Aufklärung und Sturm und Drang : Gegeneinander oder Nebeneinander ? », in : Walter Hinck (Hg.), *Sturm und Drang*, Frankfurt/M, Athenäum, 1989, p. 1-13.

milieu du siècle, ils n'ont connu que cette culture dominante, qu'ils tentent d'infléchir et d'adapter aux (r)évolutions de l'époque.

Ces considérations nous permettent de clarifier notre terminologie comme suit. Nous qualifierons de *Frühaufklärung* la période de 1680-1725/30, c'est-à-dire la phase d'élaboration des principes de la pensée des Lumières. La *Hochaufklärung* (que nous appellerons simplement *Aufklärung*) correspond aux années 1730-1765/70, qui sont la phase de diffusion, d'application et de reconnaissance de ces principes. La *Spätaufklärung* quant à elle recouvre la période 1770-1800, que l'on peut considérer comme la phase finale de critique et de relativisation, où l'*Aufklärung* s'applique à elle-même ses principes. Toute périodisation est toujours contestable et relative, et il va sans dire que ces bornes chronologiques ne sont que des indications approximatives : il n'y a pas d'année décisive marquant une rupture dans tous les domaines, mais des années charnières, pendant lesquelles s'opèrent plusieurs modifications qui ouvrent une nouvelle phase. Il s'agit ici d'un outil au service de l'analyse littéraire, et non d'une grille de lecture infaillible. La périodisation permet simplement de mieux saisir certaines évolutions et offre quelques points de repère nécessaires<sup>1</sup>. Cette clarification peut paraître artificielle, et au fond accessoire au regard des continuités, de la persistance des héritages, et de la juxtaposition des courants de la vie littéraire, mais elle n'est pas sans importance pour notre objet, car le flou qui règne dans la terminologie affecte aussi les études sur la comédie allemande des Lumières.

H. Friederici annonce ainsi une analyse de la « comédie bourgeoise allemande de la *Frühaufklärung* (1736-1750) ». Cet intervalle est déterminé pour lui par la parution du *Piétisme en robe à paniers* de la Gottschedin et du *Trésor* de Lessing<sup>2</sup>. Walter Hinck utilise également cette terminologie dans son ouvrage de référence sur les rapports de la comédie allemande à la *Commedia dell'arte*<sup>3</sup>. Hans Wetzel adopte la même notion extensive de *Frühaufklärung* (jusqu'au milieu du siècle) et se penche sur la « comédie sensible de la *Frühaufklärung* (1745-1750) »<sup>4</sup>, alors que les principes des Lumières dominent déjà largement toute la vie littéraire et culturelle. D'autre part, parler de sensibilité

---

<sup>1</sup> Cf. Walter Hinck (Hg.), *Sturm und Drang*, Frankfurt/M, Athenäum, 1989, Einleitung, p. VII.

<sup>2</sup> Hans Friederici, *Das deutsche bürgerliche Lustspiel der Frühaufklärung (1736-1750), unter besonderer Berücksichtigung seiner Anschauungen von der Gesellschaft*, Halle, Max Niemeyer Verlag, 1957, p. 9.

<sup>3</sup> Walter Hinck, *Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie, Commedia dell'arte und Théâtre italien*, Stuttgart, Metzler, 1965.

<sup>4</sup> Hans Wetzel, *Das empfindsame Lustspiel der Frühaufklärung (1745-1750). Zur Frage der Befreiung der deutschen Komödie von der rationalistischen und französischen Tradition im 18. Jahrhundert*, Diss. München, 1956.

(*Empfindsamkeit*) dans la première phase des Lumières réduit la période dominée par le rationalisme à la portion congrue – voire la nie totalement – et opère un raccourci quelque peu audacieux<sup>1</sup>. En préambule de son étude, D. Brüggemann conteste le terme de *Frühaufklärung* employé par Friederici, et fait remarquer à juste titre que cette dénomination s'applique à la période pré-gottschédienne<sup>2</sup>. R. van den Boom pour sa part adopte plus largement la formule « comédie des Lumières », laquelle s'inscrit pour lui dans la période comprise entre 1742 et 1767, c'est-à-dire entre la publication des *Mœurs du temps passé* (*Der Bookesbeutel*) et de *Minna von Barnhelm*<sup>3</sup>. Quant à G. Wicke, il ne précise pas les limites chronologiques de sa tentative de typologie de la « comédie des Lumières », mais elles correspondent *de facto* à celles de van den Boom<sup>4</sup>. Ce sont ces bornes chronologiques que nous avons également adoptées, en choisissant la date de rédaction des *Mœurs du temps passé* de Borckenstein (1741) et celle de *L'Homme à grands projets* de Weiße (1766) pour fixer le cadre de notre étude. C'est donc bien dans la période de l'*Aufklärung* que s'inscrit notre corpus.

Pourquoi certains ont donc été tentés de considérer ces comédies comme un produit de la *Frühaufklärung* ? Sans doute à cause de leur côté rigide et un peu terne, qui ne correspond pas à l'idée plus brillante que l'on se fait rétrospectivement du siècle des Lumières, mais qui, en revanche, serait parfaitement justifié dans une phase de balbutiements. Reconnaître la comédie allemande des Lumières comme un pur produit de la *Hochaufklärung*, ce serait jeter sur la période un peu du discrédit qui frappe ces œuvres dont la qualité littéraire est effectivement, dans l'ensemble, plutôt médiocre. Or nous verrons que ces œuvres sont indissociables du mouvement de l'*Aufklärung*, en parfait accord avec ses principes et son esprit.

\*

Notre analyse de la réception du modèle français dans la comédie allemande des Lumières nous mènera « de la scène au salon », c'est-à-dire du modèle littéraire au modèle

---

<sup>1</sup> C'est ce que fait également Katja Schneider lorsqu'elle déclare : « 'Empfindsamkeit' lautet das Etikett für diese Epoche [die 40er Jahre des 18. Jahrhunderts] ». K. Schneider, « *Vielleicht, daß wir also die Menschen fühlen lehren* », *Johann Christian Krügers Dramen und die Konzeption des Individuums um die Mitte des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt/M, Peter Lang, 1996, p. 11.

<sup>2</sup> Cf. D. Brüggemann, *Die Sächsische Komödie*, p. 1.

<sup>3</sup> Cf. R. van den Boom, *Die Bedienten und das Herr-Diener Verhältnis*, p. 12.

<sup>4</sup> Cf. G. Wicke, *Die Struktur des deutschen Lustspiels*, p. 13 et p. 109.

de civilité, car les deux sont intimement liés. La première question qu'il fallait élucider avant d'aborder les textes était celle de la présence de la comédie française en Allemagne, à la fois dans la théorie et dans la pratique théâtrale, car ce n'est qu'à partir de cette présence et des rapports des dramaturges au théâtre français que l'on peut fonder une étude de réception. Cette première partie nous permettra également de préciser la fonction de la comédie à l'époque, qui s'inscrit dans le cadre plus large du mouvement d'ensemble de l'*Aufklärung*. Nous pourrons ensuite aborder plus précisément les œuvres en analysant dans la deuxième partie les choix dramaturgiques des auteurs, afin de préciser dans quelle mesure on peut réellement parler d'imitation et de « théâtre à la française ». Cette appellation s'appliquant aussi au contenu des pièces, nous essaierons de déterminer dans la troisième partie comment la satire allemande se nourrit de motifs traditionnels français, tout en mettant en lumière leur actualisation et leur adaptation au contexte allemand. Nous aborderons enfin dans la dernière partie la question de la civilité, thème essentiel de notre corpus. En effet, si la comédie doit participer à la réforme des mœurs, et si la France apparaît à l'époque comme la nation civilisée par excellence, alors la réception du modèle littéraire est indissociable de la réception du modèle de civilité et d'une réflexion sur les mœurs germaniques. Car toute imitation de l'étranger, aussi bien littéraire que sociale, touche à la délicate question de l'identité nationale, et c'est cet enjeu qui transparaît clairement au fil des textes.

**Première Partie**

**La comédie française  
en Allemagne au XVIIIe siècle,  
discours et pratique**



## INTRODUCTION

La réforme gottschédienne représente un tournant décisif dans l'histoire de la littérature allemande, en particulier dans le domaine du théâtre et de la réception du modèle dramatique français. Afin de comprendre ce tournant et de saisir la nouveauté fondamentale que représente la comédie de l'*Aufklärung* dans le répertoire du XVIII<sup>e</sup> siècle, nous évoquerons tout d'abord brièvement la situation de la scène allemande avant 1730, ainsi que la réception de la comédie française à l'époque.

La présentation des principaux éléments de la théorie gottschédienne nous amènera à nous interroger sur la délicate question de l'imitation des Français : on a en effet souvent reproché à Gottsched d'avoir favorisé la création d'un genre étranger, d'un théâtre « à la française » inadapté à la scène allemande. Il semble donc nécessaire de rappeler quel type d'imitation a exactement préconisé le maître de Leipzig, et surtout dans quel objectif. Car sa réforme est un projet littéraire et culturel qui dépasse les simples questions formelles. Dès lors, l'imitation des Français a une fonction bien précise, et la comédie a elle aussi une mission clairement définie, qui s'inscrit dans le mouvement plus large de l'*Aufklärung*.

Mais dans le cadre de notre étude, ces réflexions théoriques doivent être complétées par des considérations pratiques : quelle était la réalité de la réception de la comédie française sur scène, chez les libraires, ou encore dans la pratique de traduction des dramaturges ? Ces questions nous permettront de dresser un tableau de la présence concrète de la comédie française en Allemagne au XVIII<sup>e</sup> siècle et de nous intéresser de plus près aux auteurs de notre corpus. Il convient notamment de s'interroger sur leurs rapports à la théorie gottschédienne et aux modèles français, et de déterminer les points de convergence entre ces dramaturges ainsi que leurs éventuelles singularités. Nous aurons ainsi précisé le contexte de réception dans lequel les comédies originales allemandes des Lumières ont été produites.





## Chapitre 1

# Le théâtre allemand et les modèles français avant Gottsched

L'action de Gottsched en faveur d'un théâtre purifié se veut avant tout une réaction face à une situation considérée comme déplorable. Pour comprendre les principes qui ont guidé le réformateur, il faut donc commencer par dresser un rapide état des lieux de la scène allemande avant 1730, ou plutôt des scènes allemandes, car il existe à l'époque plusieurs types de théâtre, aux pratiques très diverses<sup>1</sup>. À cette occasion, nous nous intéresserons plus particulièrement à la réception de la comédie française, qui n'en est alors qu'à ses débuts, à la fois sur scène, chez les libraires et chez les auteurs allemands.

---

<sup>1</sup> De nombreuses études ont déjà été publiées à ce sujet, ce chapitre introductif s'appuie donc sur leurs observations et leurs conclusions. Cf. Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, Bd. 3 : *Das Theater der Barockzeit*, p. 349-562, Salzburg, O. Müller, 1961 ; Manfred Brauneck, *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*, Bd. 2, Stuttgart, Metzler, 1996 ; Herbert A. Frenzel, *Geschichte des Theaters, Daten und Dokumente, 1470-1840*, München, Dtv, 1979 ; et Jean-Marie Valentin, *L'École, la ville, la cour. Pratiques sociales, enjeux poétologiques et répertoires du théâtre dans l'Empire au XVIIe siècle*, Paris, Klincksieck, 2004.

## ***1.1. La scène allemande avant 1730 : un paysage morcelé***

### **1.1.1. Le Théâtre scolaire protestant et jésuite**

Héritier du théâtre humaniste, le théâtre scolaire répond à des objectifs pédagogiques particuliers, à la fois d'acquisition de connaissance, d'édification et de perfectionnement des talents rhétoriques des élèves.

Dans les pays catholiques, le théâtre jésuite est avant tout au service de la propagation et de l'affermissement de la foi. La représentation de comédies et de tragédies, à condition de n'être pas trop fréquente, est considérée comme un bon outil de formation pour les élèves et pour le public<sup>1</sup> : bien entendu, les pièces sont en latin et traitent de sujets religieux (miracles, allégories chrétiennes, épisodes de la Bible, vies des martyrs et des hérétiques)<sup>2</sup>. Dans le même esprit « baroque » que celui qui préside à la décoration des églises, les représentations sont destinées à impressionner les esprits, par l'usage des machines, des métamorphoses, de la pompe théâtrale et de la musique. Le théâtre doit exciter les passions pour les purifier, et contribuer à promouvoir la vertu et à éloigner du vice.

Le théâtre scolaire protestant, quant à lui, reste plus directement fidèle à l'esprit humaniste : il a pour but de mettre en scène de façon vivante des savoirs spécifiques d'ordre religieux, philosophique, historique ou philologique (connaissance de l'Antiquité, des auteurs, des textes des Pères de l'Église). Au regard de l'abondance des moyens du théâtre jésuite, les représentations protestantes sont marquées par une grande austérité. Les représentations en latin alternent avec celles en langue vernaculaire, qui mettent en scène des œuvres des poètes silésiens comme Gryphius, Opitz, Lohenstein ou encore Hallmann (malgré un net recul dès la fin du XVIIe siècle)<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Les pièces sont jouées en public, notamment à l'occasion de fêtes religieuses ou de réjouissances particulières (mariages ou anniversaires princiers, visites de souverains, etc.).

<sup>2</sup> Cf. Jean-Marie Valentin, *Les Jésuites et le Théâtre (1554-1680) : contribution à l'histoire du monde catholique dans le Saint-Empire romain germanique*, nouvelle édition, Paris, Desjonquères, 2001.

<sup>3</sup> Voir H. Kindermann, *Theatergeschichte*, Bd. 3, p. 407-484 et Robert J. Alexander, *Das deutsche Barockdrama*, Stuttgart, Sammlung Metzler, Bd. 209, 1984.

### **1.1.2. Les spectacles de cour : une pratique diversifiée**

Outre que le goût pour les divertissements raffinés n'est pas encore établi partout, il faut souligner que toutes les petites principautés de l'Empire n'ont pas les moyens de s'offrir des spectacles prestigieux à l'image de ceux de la cour de Versailles. Cependant, le théâtre fait partie intégrante du devoir de représentation d'un Prince. Par conséquent, chacun le pratique selon ses possibilités financières. La plupart des cours engagent des troupes ambulantes allemandes à l'occasion de leur passage pour quelques représentations ponctuelles, et doivent donc se contenter de leur répertoire populaire habituel (cet usage disparaît cependant de plus en plus au début du XVIII<sup>e</sup> siècle). Les plus fortunées en revanche louent les services d'une troupe permanente, de préférence française – ou italienne dans le sud de l'Empire. Les principaux centres de ce type de divertissements sont alors Hanovre, Dresde, Munich, Wolfenbüttel et bien entendu Vienne ; en d'autres termes, la capitale de l'Empire et les cours des princes électeurs, c'est-à-dire l'élite des cours allemandes (Wolfenbüttel fait ici figure d'exception)<sup>1</sup>.

Conformément à leur fonction, ces spectacles sont marqués par une forte prédominance des genres légers et divertissants et c'est bien entendu la comédie qui est à l'honneur<sup>2</sup>. La présence de troupes de théâtre ne doit cependant pas faire oublier que ce sont l'opéra (représenté par les chanteurs italiens) et le ballet qui constituent encore l'essentiel des spectacles de cour.

### **1.1.3. Les troupes ambulantes ou le règne du bouffon**

À l'exception de la salle du *Gänsemarkt* de Hambourg, utilisée pour l'opéra, l'Allemagne ne possède pas à l'époque de théâtre permanent, et ce à la fois pour des raisons démographiques (peu de grandes villes)<sup>3</sup>, culturelles (manque d'intérêt suivi du

---

<sup>1</sup> Voir Ute Daniel, *Hoftheater. Zur Geschichte des Theaters und der Höfe im 18. und 19. Jahrhundert*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1995, p. 21-112, et Jean-Jacques Olivier, *Les Comédiens français dans les cours d'Allemagne au XVIII<sup>e</sup> siècle*, 4 t., Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1901-1905.

<sup>2</sup> Cf. Michael Steltz, *Geschichte und Spielplan der französischen Theater an deutschen Fürstenhöfen im 17. und 18. Jahrhundert*, Diss., München, 1965, p. 37-51 (répertoire de la troupe à la cour de Berlin de 1743 à 1757).

<sup>3</sup> Vers 1750, les principales villes de l'Empire sont Vienne (169 000 habitants), Berlin (113 000), Hambourg (90 000), Prague (58 000), Breslau (52 000), Dresde (60 000) et Francfort-sur-le-Main (38 000). Leipzig, malgré son rayonnement culturel, n'est qu'une petite ville d'environ 30 000 habitants ; en comparaison, Paris et Londres, elles, comptent à la même époque plus de 600 000 habitants (les estimations varient selon les

public) et politiques (morcellement de l'Empire en plus de 300 territoires, absence de véritable capitale). À cela s'ajoute la pauvreté du répertoire, conséquence de cette situation peu propice au développement de l'art dramatique. Le théâtre est alors principalement l'affaire de troupes ambulantes, les *Wanderbühnen*, héritières des troupes de comédiens anglais puis hollandais qui sillonnent l'Empire dès la fin du XVIe siècle<sup>1</sup>. Elles sont sous la direction d'un « principal » (*Prinzipal*), propriétaire du matériel, qui engage les comédiens et gère l'entreprise. Ces troupes itinérantes se produisent de ville en ville, souvent à l'occasion des foires, qui attirent toujours un large public. Soumis à une situation financière toujours très précaire, le souci premier des comédiens, bien loin des considérations artistiques, est d'attirer le public afin de remplir les caisses. Ils doivent donc flatter les goûts des spectateurs, par le recours à toutes sortes d'effets. Pour être engagé, il faut souvent savoir danser, voire chanter et faire quelques acrobaties, et surtout prendre les postures et les intonations de voix propres à impressionner le public. Les spectacles de marionnettes font aussi partie des divertissements de la scène. Le succès de Eckenberg, dit « l'homme fort » (*der starke Mann*), est un témoignage éloquent de ce type des spectacles. Dans ces conditions, les comédiens exercent plus le métier de saltimbanque que celui d'acteur<sup>2</sup>. Itinérants, ils sont en marge de la société, méprisés et en butte à l'hostilité des autorités religieuses, universitaires et parfois même municipales.

Au-delà de leurs divergences d'opinions, de Gottsched à Lessing, en passant par Frédéric II, le constat sur le répertoire du théâtre allemand<sup>3</sup> au début du siècle est le même :

On ne connaissait aucune règle, on ne se souciait d'aucun modèle. Nos *Staats= und Helden=Actionen* étaient emplies d'absurdités, de pompe, d'ordures et de farces populacières. Nos *comédies* consistaient en mascarades et tours de magie. Les bastonnades en étaient les saillies les plus spirituelles.<sup>4</sup>

---

ouvrages : nous reprenons ici les chiffres fournis par Helmut Kiesel et Paul Münch dans leur ouvrage, *Gesellschaft und Literatur im 18. Jahrhundert. Voraussetzungen und Entstehung des literarischen Markts in Deutschland*, München, Beck, 1977, p. 15).

<sup>1</sup> Cf. H. Kindermann, *Theatergeschichte*, Bd. 3, p. 351-407.

<sup>2</sup> En 1733, sa troupe porte le nom de « Königlich Preußische und Churfürstlich Brandenburgische privilegierte Große Engell-Holländische und Italienische Seil-Tänzer, Voltigirer und Luft-springer-compagnie » (cf. Eike Pies, *Prinzipale. Zur Genealogie des deutschsprachigen Berufstheaters vom 17. bis 19. Jahrhundert*, Düsseldorf, Henn Verlag, 1973, p. 109). Voir aussi l'article de Horst Flechsig, « '...und zeigten ihre Künste'. Fragmente zum schaustellerischen Umfeld der Neuberschen Theaterreform », in : Bärbel Rudin und Marion Schulz (Hg.), *Vernunft und Sinnlichkeit : Beiträge zur Theaterpoche der Neuberin*, Neuberin-Museum, Reichenbach, 1999, p. 96-124.

<sup>3</sup> Cf. Carl Heine, *Das Schauspiel der deutschen Wanderbühne vor Gottsched*, Halle, 1889 et Willi Fleming, *Das Schauspiel der Wanderbühne, Barockdrama III*, Leipzig, 1931, Nachdruck Hildesheim, Olms, 1965.

<sup>4</sup> « Man kannte keine Regeln, man bekümmerte sich um keine Muster. Unsere *Staats= und Helden=Actionen* waren voller Unsinn, Bombast, Schmutz und Pöbelwitz. Unsere *Lustspiele* standen in Verkleidungen und

Le théâtre connaît en effet depuis la fin du XVIIe siècle une crise de la production : les originaux en langue allemande sont insignifiants, les pièces de la période baroque sont délaissées<sup>1</sup> et l'on a recours à de vieux canevas déclinés sous les trois formes décrites par Gottsched : les *Haupt- und Staatsaktionen*, les pièces d'inspiration italienne et les farces bouffonnes. Le merveilleux, les changements de décors multiples, les péripéties étranges, l'incohérence des scènes, le mélange des genres et des types de spectacle (chant, danse, acrobatie, mime, etc.) sont les caractéristiques générales de la scène ambulante.

Les tragédies sont souvent sanglantes, emplies de massacres et de cruautés<sup>2</sup>. Le bouffon anglais importé en Allemagne, Pickelhering, s'intègre durablement au répertoire et se germanise progressivement, pour devenir Hanswurst. Le bouffon, dont le rapport avec l'intrigue ou les personnages principaux est toujours assez lointain ou artificiel, improvise ses intermèdes farcesques pour détendre l'atmosphère par ses propos, où se succèdent comique scatologique et commentaires salaces.

Les *Haupt- und Staatsaktionen* supplantent définitivement la tragédie dans le dernier tiers du XVIIe siècle. Il s'agit de grandes œuvres pompeuses, souvent composées par les acteurs eux-mêmes, utilisant les glorieux sujets de la Bible, de l'Antiquité (mythologie) ou

---

Zaubereien. Prügel waren die witzigsten Einfälle derselben. » G. E. Lessing, *Briefe, die neueste Literatur betreffend*, 17. Brief, 16 février 1759, in : *Gotthold Ephraim Lessings sämtliche Schriften*, hrsg. von Karl Lachmann, 21 Bde., dritte, aufs neue durchgelesene und vermehrte Auflage besorgt durch Franz Muncker, Stuttgart, G. J. Göschen, 1886, Bd. 8, p. 41 sq (par la suite, édition signalée par les lettres « LM » suivies du numéro du volume). « Lauter schwülstige und mit Harlequins Lustbarkeiten untermengte Haupt- und Staatsaktionen, lauter unnatürliche Romanstreiche und Liebeswirrungen, lauter pöbelhafte Fratzen und Zoten waren dasjenige, so man daselbst zu finden bekam. » C'est ainsi que Gottsched décrit pour sa part l'état du théâtre à son arrivée à Leipzig, dans la préface à sa tragédie *Caton mourant* (in : *Sterbender Cato*, hrsg. von Horst Steinmetz, Stuttgart, Reclam, 1966, p. 7). Le jugement du roi de Prusse est encore plus lapidaire : « Les Allemands avaient des spectacles, mais grossiers et même indécents : des bouffons orduriers y représentaient des pièces sans génie qui faisaient rougir la pudeur. Notre stérilité nous obligea d'avoir recours à l'abondance des Français, et dans la plupart des cours on voyait des troupes de cette nation y représenter les chefs-d'œuvre des Molière et des Racine. » Frédéric II de Prusse, *Histoire de mon temps* (1746), in : *Œuvres historiques*, Paris, Hachette, 1872, t. 1, p. 71.

<sup>1</sup> Même les plus célèbres dramaturges de l'époque ne sont quasiment plus joués : d'une part leurs œuvres sont bâties sur des valeurs et un système de pensée qui se sont effondrés, d'autre part elles ne répondent plus aux goûts du public. C'est ce que confirment les *Lettres concernant l'introduction du goût anglais dans le théâtre* (*Briefe, die Einführung des Englischen Geschmacks in Schauspielen betreffend*, 1760), qui rapportent la réaction du principal Hoffmann lorsque, dans les années 1725-27, les savants de Leipzig (dont Gottsched) le pressent de mettre en scène des pièces de Gryphius, Lohenstein ou encore Hallmann : « Allein, es wäre unmöglich : weil sie in Versen wären. Verse, sprach er, lassen sich heut zu Tage nicht mehr aufs Theater bringen : und überhaupt sind diese Stücke zu ernsthaft, und ohne lustige Person ; der Chöre, die sie haben, nicht zu gedenken. » In : Richard Daunicht, *Die Neuberin. Materialien zur Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts*, Heidenau/Sa., 1956, p. 80.

<sup>2</sup> Telles *Titus Andronicus*, une des plus populaires au XVIIe siècle ; les effets de ces pièces sont parfois obtenus à grand renfort de sang de bœuf (contenu dans des vessies de porc que l'on perçait), comme lors d'une représentation à Hambourg en 1725, décrite par Johann Friedrich Schütze, in : *Hamburgische Theatergeschichte*, Hamburg, 1794, p. 56 sq.

de l'Histoire, à partir de schémas préexistants (ceux des tragédies, des romans ou encore des opéras). On y cherche le sensationnel et les émotions fortes dans l'emphase du verbe, dans le clinquant des costumes, la gestuelle pathétique outrée, les machines et effets scéniques divers. Mais là aussi le bouffon n'est jamais bien loin, et se charge d'interrompre la tension tragique par ses interventions terre-à-terre – voire véritablement grossières<sup>1</sup>. Ces intermèdes sont le plus souvent improvisés, sur la base des traits caractéristiques du bouffon (lâcheté, paresse, goinfrerie, appât du gain, lubricité). Hanswurst, antithèse des nobles héros tragiques, est un élément constitutif de la tradition dramatique des troupes ambulantes, qui savent exploiter habilement tous ses effets burlesques<sup>2</sup>. Il devient même le héros à part entière de certaines farces jouées en fin de spectacle, les « Hanswurstiades », où il assume les rôles et les déguisements les plus invraisemblables. Ces *Nachspiele* perpétuent ainsi la tradition des farces paysannes, occasions de comique satirique grossier, qui tournent en ridicule les prétentions vaniteuses de stupides paysans.

Quant au modèle de la *Commedia dell'arte*, sa réception et son intégration à la tradition théâtrale germanique se fait progressivement. Les troupes italiennes jouent dans un premier temps dans le sud de l'Empire puis, une fois l'obstacle de la langue levé par des traductions, sur l'ensemble du territoire<sup>3</sup>. La présence des comédiens et la diffusion écrite des canevas favorisent ainsi l'assimilation des types et des situations comiques. Les troupes ambulantes allemandes intègrent des éléments italiens, tels que les intrigues amoureuses, un certain nombre de *lazzi* et surtout le personnage d'Arlequin. À Vienne, où se rencontrent la *Commedia dell'arte* et les comédiens anglais, plusieurs types comiques cohabitent dans les années 1740 : Arlequin, Pantalon, Hanswurst et Bernardon<sup>4</sup>.

Malgré la campagne de Gottsched et les efforts en faveur d'une scène purifiée, il faut souligner que cette forme de théâtre populaire faisant intervenir Hanswurst ou tout autre personnage de bouffon reste très en vogue jusque tard dans le siècle. La troupe de la

---

<sup>1</sup> Voir H. Kindermann, *Theatergeschichte*, Bd. 3, p. 402 sq.

<sup>2</sup> Au sujet du personnage de Hanswurst et de son évolution, voir l'étude de Helmut G. Asper, *Hans Wurst, Studien zum Lustigmacher auf der Berufsschauspielerbühne in Deutschland im 17. und 18. Jahrhundert*, Emsdetten, Lechte, 1980.

<sup>3</sup> En particulier grâce au recueil de l'*Ollapatriida* (1711), traduction de morceaux choisis du *Théâtre italien* (1700) de Gherardi (cf. M. Grimberg, *La Réception de la comédie française*, p. 111-129). Sur la fortune de la *Commedia dell'arte* en Allemagne, voir H. Kindermann, *Theatergeschichte*, Bd. 3, p. 384-391 ; W. Hinck, *Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie*, p. 65-70 ; on peut enfin consulter l'ouvrage de Günther Hansen, *Formen der Commedia dell'Arte in Deutschland*, Emsdetten, Lechte, 1984, très riche en documents.

<sup>4</sup> Voir I. Carreau, *Ni simple ni sot*.

Neuberin doit faire face, entre autres, à la concurrence du célèbre Arlequin Joseph Ferdinand Müller, qui obtient le privilège saxon en 1733. Elle-même, malgré son engagement réformateur, ne peut se permettre d'exclure totalement de ses représentations ni les pièces d'inspiration italienne<sup>1</sup>, ni le personnage du bouffon (on le retrouve dans les *Nachspiele* sous d'autres noms, comme Hänschen). Le principal Schuch, réputé pour ses prestations dans le rôle de Hanswurst, connaît un énorme succès de 1748 à 1752 à Francfort<sup>2</sup>. Löwen signale en 1766 que l'on joue encore *Alzire* de Voltaire ou *Le Marchand de Londres* de Lillo avec l'intervention du bouffon<sup>3</sup>. Il est important, dans le cadre de notre étude de la comédie des Lumières, de ne pas perdre de vue la popularité de ce genre aux antipodes des principes gottschédiens, car c'est en grande partie par opposition à la farce que la nouvelle comédie régulière se définit. Cette dernière doit toujours compter avec la concurrence et la présence envahissante de la tradition populaire, ce qui ne saurait rester sans conséquence pour les auteurs et leurs choix.

## ***1.2. La réception de la comédie française***

Quelle place le théâtre français, ou plus précisément la comédie française, occupe-t-elle alors au sein de ce paysage morcelé qu'est la scène allemande ? Lorsque l'on consulte aussi bien les théoriciens que les répertoires ou les écrits des dramaturges eux-mêmes, un nom émerge aussitôt sans conteste : celui de Molière, qui déjà de son vivant semble connu en Allemagne et jouit rapidement d'une réputation sans égal parmi les dramaturges comiques.

---

<sup>1</sup> Cf. Otto G. Schindler, « Das Reich der Toten, Der Lederhändler von Bergamo und Der Philosoph in der Narrengasse. Commedia dell'arte bei der Neuberin », in : B. Rudin und M. Schulz (Hg.), *Vernunft und Sinnlichkeit*, p. 37-95.

<sup>2</sup> Cf. Albert Mohr, *Frankfurter Theater von der Wandertruppe zum Komödienhaus*, Frankfurt/M, W. Kramer, 1967.

<sup>3</sup> Johann Friedrich Löwen, *Geschichte des deutschen Theaters (1766) und Flugschriften über das Hamburger Nationaltheater (1766 und 1767)*, hrsg. v. H. Stümcke, Berlin, Neudrucke literarhistorischer Seltenheiten 8, 1905, p. 10.



## 1.2.1. Le statut privilégié de Molière

### 1.2.1.1. Une référence pour les poétiques

Pour Morhof et Neukirch, les deux principales autorités en matière de poétique à la fin du XVIIe siècle, les Français en général, et Molière en particulier, sont une référence incontournable dans le domaine de la comédie<sup>1</sup>. Molière allie morale et divertissement et réalise ainsi (malgré quelques entorses aux règles idéales) l'objectif théorique fixé aux auteurs comiques. C'est à l'aune de son œuvre que les dramaturges allemands sont évalués<sup>2</sup>, ce qui témoigne, sinon d'une connaissance, du moins déjà d'une solide réputation. Celle-ci se pérennise jusqu'à la période pré-gottschédienne.

### 1.2.1.2. Des traductions précoces et nombreuses

Molière est traduit en Allemagne dès 1670 (c'est-à-dire de son vivant) – si tant est que l'on puisse parler de traductions. Ce sont surtout des adaptations, truffées de contresens, avec une nette préférence pour les farces<sup>3</sup>, comme en témoigne le premier recueil présentant des comédies en allemand, le *Théâtre des comédiens anglais et français* (*Schau=Bühne englischer und frantzösischer Comoedianten*, 1670), trois tomes composés de dix pièces anglaises et douze françaises, dont cinq de Molière : *L'Amour médecin*, *Les Précieuses ridicules*<sup>4</sup>, *Sganarelle ou le Cocu imaginaire*, *L'Avare*, et *Georges Dandin*. En 1694 paraît à Nuremberg le premier recueil d'envergure, en trois volumes bilingues, les *Comédies de M. de Molière, inégalable comédien français du Roi* (*Comödien des Herrn*

---

<sup>1</sup> « In den Comoedien haben die Frantzosen sich sehr hervor gethan/ und hat es niemand höher gebracht/ als Moliere », Daniel Georg Morhof, *Unterricht von der Teutschen Sprache und Poesie Deren Ursprung Fortsetzung und Lehr=Sätzen* (1682), Lübeck und Franckfurt, 1702, p. 158 ; cité par M. Grimberg, *La Réception de la comédie française*, p. 99.

<sup>2</sup> « Von denen heutigen ausländern excelliren sonderlich [...] in schau-spielen die Frantzosen. [...] In Comödien haben Herr Gryphius und Herr Weise etwas gethan. Der erste giebet an Lustigkeit dem Moliere nicht nach / hat aber mehr auff kurzweil als durchziehung der laster gesehen. » Benjamin Neukirch, *Herrn von Hoffmannswaldau und andrer Deutschen auserlesener und bißer ungedruckter Gedichte erster theil nebenst einer vorrede von der deutschen Poesie* (1695), Leipzig, 1697, p. 8 ; cité par M. Grimberg, *La Réception de la comédie française*, p. 100.

<sup>3</sup> Cf. Hans Stoffel, *Die Wirkung Molières auf die Entfaltung des deutschen Lustspiels der Aufklärung bis zur Lessings 'Minna von Barnhelm'*, Diss., Heidelberg, 1954, p. 5 sq et Auguste Ehrhard, *Les Comédies de Molière en Allemagne. Le théâtre et la critique*, Paris, Lecène et Oudin, 1888, p. 63-68.

<sup>4</sup> Dont le succès est dû bien plus aux travestissements et à la bastonnade qu'à la satire des mœurs, cela va sans dire.

von Molière, *Königlich Frantzösischen Comödiantens ohne Hoffnung seines gleichen*)<sup>1</sup>. Johann Daniel Tauber à Nuremberg fait paraître une seconde édition en 1695, l'*Histrion Gallicus comico-satyricus sine exemplo*, qui offre une bien meilleure traduction. La préface du traducteur (anonyme) souligne le bon accueil que l'Allemagne a d'ores et déjà réservé à Molière :

Dans leur langue originale ces comédies sont tellement aimées et goûtées par tout le monde en Allemagne, par les gens de haute et de basse condition, qu'il me semble superflu de souligner encore longuement leurs mérites.<sup>2</sup>

Un quatrième volume est publié dès 1696<sup>3</sup> avec une préface en français qui souligne l'utilité de la présentation bilingue pour l'apprentissage de la langue française<sup>4</sup>. L'intérêt porté à Molière se manifeste également par la traduction d'ouvrages relatifs à sa personne, comme *La Vie de M. de Molière* de Grimarest, publiée à Augsbourg en 1711<sup>5</sup>.

### 1.2.1.3. Une forte présence sur scène

#### 1.2.1.3.1. Un classique des théâtres de cour

Molière constitue une grande partie du répertoire des troupes françaises appelées par les Princes de l'Empire, lesquelles jouent bien entendu le texte dans sa version originale, devant un public familier de la langue française. On note cependant quelques exceptions : c'est le cas par exemple de l'acteur et principal Andreas Paulsen (1620-1679 ?) et de son gendre Johannes Velten (1640-1692)<sup>6</sup>. Tout en pratiquant le théâtre populaire, ils introduisent aussi la comédie moliéresque en langue allemande. Velten joue à la cour de

---

<sup>1</sup> Première Partie : *Biographie de M. de Molière ; Dom Juan ou Le Festin de Pierre, Le Médecin malgré lui, Le Sicilien ou l'Amour peintre, La Comtesse d'Escarbagnas, Monsieur de Pourceaugnac, Les Précieuses ridicules*. Deuxième partie : *Le Bourgeois gentilhomme, Le Malade imaginaire, L'Amour médecin, Le Mariage forcé*. Troisième Partie : *George Dandin ou le Mari confondu, L'Avare, Les Fourberies de Scapin, et L'Ombre de Molière*, par Brécourt.

<sup>2</sup> « In ihrer Frantzösischen Mutter=Sprach sind gedachte Comödien den Hohen und Niedern Stands=Personen durch gantz *Teutschland* so beliebt und angenehm, daß ich für überflüssig achte, sie mit vielen Umständen weiter herauszustreichen. » La préface de la première partie avance des arguments similaires. In : Michel Grimberg, *Die Rezeption der französischen Komödie : ein Korpus von Übersetzervorreden 1694-1802*, Bern Berlin Frankfurt/M, Peter Lang, 1998, T. 2, p. 6.

<sup>3</sup> Comprenant *Les Amants magnifiques, La Princesse d'Elide ou les Plaisirs de l'île enchantée* et *Le Tartuffe*.

<sup>4</sup> Voir M. Grimberg, *Korpus*, T. 3, p. 7 sq.

<sup>5</sup> Cf. Hans Fromm, *Bibliographie deutscher Übersetzungen aus dem Französischen, 1700-1948*, 6 Bde., Baden-Baden, 1950-1953, Bd. 3, p. 259.

<sup>6</sup> Cf. E. Pies, *Prinzipale*, p. 272-274 et p. 372-374.

Mannheim en 1679, mais surtout à la cour de Dresde, où sa troupe « L'Illustre Bande »<sup>1</sup> est employée par l'Électeur Jean-Georges III de 1684 à 1691. Son répertoire de 87 pièces reprend en partie celui de Paulsen et ne comporte pas moins de 18 traductions du français, dont dix comédies de Molière (sans doute sous forme de manuscrit) : *L'Amour peintre*, *L'Avare*, *L'Étourdi*, *Le Misanthrope*, *L'École des femmes*, *L'École des maris*, *Le Bourgeois gentilhomme*, *Le Mariage forcé*, *Le Médecin malgré lui* et *Dom Juan*<sup>2</sup>. À la cour d'Anton Ulrich de Brunswick, on joue aussi en allemand. Le répertoire est essentiellement constitué de tragédies françaises, mais l'on compte en 1694 deux comédies de Molière, traduites par Friedrich Christian Bressand : *L'Étourdi* et *Le Mariage forcé*<sup>3</sup>.

#### 1.2.1.3.2. La fortune des farces auprès des théâtres ambulants

Au début du XVIIe siècle, ce sont avant tout des canevas anglais qui circulent (Shakespeare, Marlowe, Kyd), apportés par les troupes ambulantes. Puis le répertoire s'élargit rapidement aux pièces espagnoles (Lope de Vega, Calderon) et françaises. Selon Heinz Kindermann, *Le Malade imaginaire* aurait été joué par la troupe de Paulsen en 1679, quinze ans avant la première traduction, et *L'Avare* mis en scène peu après la parution du recueil de 1670<sup>4</sup>. Le répertoire de cette troupe comporte de 1674 à 1679 des pièces anglaises, espagnoles, italiennes et françaises. Mais le Français est acclimaté au goût allemand : *L'Étourdi* laisse la vedette à *Mascarille le valet rusé* (*Der kluge Knecht Mascarillia*) et *Le Malade imaginaire* devient *L'Anatomie de Pickelhering* (*Pickelherings Anatomie*)<sup>5</sup>. Il est d'ailleurs plus que probable que les comédiens ne s'encombraient pas d'une grande fidélité au texte et faisaient la part belle à l'improvisation, selon leur pratique habituelle<sup>6</sup>. Les troupes allemandes ambulantes qui se produisent dans les foires propagent ainsi ces canevas farcesques. Les grandes comédies ne sont certes pas absentes du répertoire, mais arrangées d'après le goût du public, telle *L'Avare*, dont les tendances bouffonnes et la matière sont facilement exploitables pour le jeu des acteurs. *Le Tartuffe*

---

<sup>1</sup> « Die berühmte Bande » : la référence à « L'Illustre-Théâtre » de Molière semble incontestable.

<sup>2</sup> Sur Velten, voir Carl Heine, *Johannes Velten. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Theaters im XVII. Jahrhundert*, Diss. Halle, 1887 et Berthold Litzmann, « Johannes Velten, Legende und Geschichte », in : Hans Devrient (Hg.), *Archiv für Theatergeschichte*, Bd. 2, Berlin, 1905, p. 56-71.

<sup>3</sup> Cf. M. Grimberg, *La Réception de la comédie française*, p. 102.

<sup>4</sup> H. Kindermann, *Theatergeschichte*, Bd. 3, p. 394.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 397.

<sup>6</sup> C'est ce que laisse supposer la préface d'une traduction du *Tartuffe* (*Der Mucker*, 1748), où l'auteur anonyme envisage de traduire les meilleures pièces de Molière, « da man sehen wird, wie sehr dieselben eine Zeit her dadurch geschändet worden, daß man sie mit dem Comödienausdrucke zu reden, extemporiret hat. » In : M. Grimberg, *Korpus*, p. 96.

subit le même sort. Dans le cas de *Dom Juan*, on observe une survalorisation du rôle de Sganarelle, devenu Arlequin ou Hanswurst, comme la plupart des valets de Molière transportés sur la scène allemande. Les affiches annonçant *Dom Juan* mettent en avant de façon grandiloquente le caractère terrifiant de l'histoire, ce qui la rapproche sensiblement des *Haupt- und Staatsactionen*, et détaillent les rôles du bouffon<sup>1</sup>. Lorsque la troupe de Velten (sous la direction de sa veuve Elisabeth) se produit à Hambourg en 1709, elle mêle quelques pièces de Molière au répertoire traditionnel populaire<sup>2</sup>.

#### *1.2.1.4. Une réception sporadique chez les auteurs dramatiques allemands*

##### *1.2.1.4.1. Christian Weise (1641-1706)*

Recteur du lycée de Zittau (Saxe), Christian Weise écrit des comédies qu'il fait jouer à ses élèves afin d'exercer leur diction et leur sens moral<sup>3</sup>. Kurt Levinstein a établi que le dramaturge pédagogue connaissait non seulement le *Théâtre des comédiens anglais et français*, mais aussi les textes originaux français<sup>4</sup>. Il met au crédit de l'étude de Molière un certain nombre de progrès techniques de Weise, comme le développement de l'intrigue et l'approfondissement des caractères, qui lui permettent de quitter le domaine de la farce pour évoluer vers un genre à la fois plus réaliste et plus épuré. *Le Latiniste persécuté* (*Der verfolgte Lateiner*, 1696), une adaptation des *Précieuses ridicules*, témoigne pour Levinstein d'une réception active, qui assimile et adapte au caractère allemand des traits français (lesquels perdent selon lui inévitablement de leur finesse).

---

<sup>1</sup> Un exemple parmi d'autres : « Das steinerne Todten=Gastmahl des Don Pietro. Oder : Schöck=Schau= und Denck=Spiegel ruchloser verkehrter Jugend, in Don Juan d'Avalos mit Hanns=Wurst 1. Dem unglückseeligen Hof=Meister. 2. Dem lächerlichen Sitten=Lehren. 3. Dem erzwungenen Dieb. 4. Dem furchtsamen Passagier. 5. Dem glückseeligen Windmacher. 6. Dem von denen Gespenstern erschrockten Gast. – Nach Vollendung dieser admirablen Vor=Action wird mit einer extra lustigen Operetta Bernescha, Oder Musicalischen Lust=Spiel aufgewart : Hanns Wurst / sein übel ausgeschlagenes Jäger=Recht / und Die eigensinnige Jägerinnen, und allgemeine Männer=Feindinnen » (joué en 1748 à Nuremberg par la troupe de Schulz ; cf. Reinhart Meyer, *Bibliographia Dramatica et Dramaticorum, Kommentierte Bibliographie der im ehemaligen deutschen Reichsgebiet gedruckten und gespielten Dramen des 18. Jahrhunderts nebst deren Bearbeitungen und Übersetzungen und ihrer Rezeption bis in die Gegenwart*, 2. Abteilung : Einzeltitel, Tübingen, Niemeyer, 1986-2003). Une affiche placardée à Hambourg en 1719 présente même *Le Tartuffe* comme une « Hauptaction » (cf. A. Ehrhard, *Molière en Allemagne*, p. 96).

<sup>2</sup> Cf. J. F. Schütze, *Hamburgische Theatergeschichte*, p. 40.

<sup>3</sup> Au sujet de cet auteur, voir *Christian Weise. Dichter – Gelehrter – Pädagoge. Beiträge zum ersten Symposium aus Anlaß des 350. Geburtstages*, Zittau, 1992, hrsg. von Peter Behnke und Hans-Gert Roloff, Bern, Peter Lang, 1994, et l'ouvrage de Konradin Zeller, *Pädagogik und Drama. Untersuchungen zur Schulkomödie Christian Weises*, Tübingen, Niemeyer, 1980.

<sup>4</sup> C'est ce que Kurt Levinstein démontre dans son étude *Christian Weise und Moliere. Eine Studie zur Entwicklung des deutschen Lustspiels*, Diss. Berlin, 1899.

Les progrès dramaturgiques et l'optique pédagogique qui les accompagne préparent le terrain à la comédie des Lumières. Il faut cependant se garder de surestimer l'influence des œuvres de Weise, qui étaient exclusivement destinées à un usage scolaire et non professionnel<sup>1</sup>. Son rapport à Molière témoigne en tout cas de la réception de la comédie française dans les milieux cultivés à la fin du XVIIe siècle.

#### 1.2.1.4.2. Christian Reuter (1665-1712)

Les comédies satiriques de cet ancien étudiant de Leipzig sont difficilement classables : ce sont des attaques *ad hominem* qui se distinguent par une peinture haute en couleur des caractères et par l'absence flagrante de construction de l'intrigue. C'est une réalité crue que l'auteur nous donne à voir, celle d'un milieu petit bourgeois typiquement allemand, dans une langue assez fruste, directement transposée sur scène. Il ne s'agit pas pour autant d'une image fidèle de la réalité, mais d'une satire, caricaturale à l'extrême et souvent violente. Reuter ne se soucie pas d'art dramatique mais simplement de divertissement : ses comédies ne sont pas, elles non plus, destinées aux troupes professionnelles ou à une quelconque scène. Il est probable qu'elles devaient être plutôt lues (voire déclamées) par un public qui connaissait les personnes caricaturées<sup>2</sup>.

Le titre de sa première comédie, *L'Honnête Femme, oder die Ehrliche Frau zu Plissine* (1695), et les indications qui l'accompagnent – « Traduit du français », ou encore « Emprunté pour la majeure partie à Molière »<sup>3</sup> –, incitent à tenir la pièce pour une adaptation des *Précieuses ridicules* (1659)<sup>4</sup>. Mais pour Reuter, cette référence est en fait avant tout une tentative pour déguiser son pamphlet et éviter ainsi les accusations de calomnie<sup>5</sup>. Certes, l'auteur utilise le thème des jeunes vaniteuses abusées par des farceurs, mais sans l'intégrer véritablement à l'intrigue. La scène concernée, beaucoup plus courte que son équivalent chez Molière, est insérée à seule fin de renforcer le ridicule des filles de Mme Schlampampe, et n'est ainsi qu'un moyen parmi d'autres de caractérisation des personnages. Reuter ne jouit que d'une culture littéraire manifestement limitée et l'on ne

---

<sup>1</sup> Comme le prouve le nombre toujours important de personnages, alourdissant la pièce mais permettant de fournir un rôle à chaque élève.

<sup>2</sup> Voir Wolfgang Hecht, *Christian Reuter*, Stuttgart, Metzler, Sammlung Metzler Bd. 46, 1966.

<sup>3</sup> « Aus dem Französischen übersetzt » et « Aus den Molière meistens genommen ».

<sup>4</sup> Cf. H. Steinmetz, *Die Komödie der Aufklärung*, p. 14 et A. Ehrhard, *Molière en Allemagne*, p. 104-111. W. Hecht estime même que l'intrigue de *L'Honnête Femme* imite jusque dans les détails celle des *Précieuses ridicules* (*Christian Reuter*, p. 14 sq).

<sup>5</sup> Voir Stefan Grunwald, « Molière und die Dramaturgie Christian Reuters », in : G. Hoffmeister (Hg.), *Europäische Tradition und deutscher Literaturbarock*, 1973, p. 275-282.

peut guère parler de « réception » de Molière à partir du simple épisode ponctuel que nous venons d'évoquer<sup>1</sup>. En revanche, cette prétendue source française est révélatrice du rôle que Molière joue dès cette époque dans le champ littéraire : il est une instance de légitimation pour les auteurs qui se réclament de son héritage ou de sa plume.

#### 1.2.1.4.3. Johann Ulrich König (1688-1744)

König commence sa carrière littéraire à Hambourg par divers poèmes (*Oratorium*), dans l'esprit de Brockes, et participe en 1715 à la création de la *Teutschübende Gesellschaft*, société patriotique et bourgeoise de promotion de la langue et de la littérature allemandes. Il manifeste un grand intérêt pour l'opéra et son histoire à Hambourg, prend parti pour un genre allemand, et tente de le sauver du déclin en allégeant le style et en resserrant les intrigues. Il écrit lui-même les livrets d'une quinzaine d'opéras, de 1710 à 1727<sup>2</sup>. À partir de 1720, il devient le poète officiel de la cour de Dresde. Sa production comporte dès lors de nombreux poèmes de circonstance, mais aussi un poème épique, des pastorales et deux comédies, publiées en 1725 : *Le Monde renversé (Die verkehrte Welt)*<sup>3</sup> et *Les Mœurs de Dresde (Der dresdener Schlendrian)*<sup>4</sup>. La scène du *Monde renversé* traitant du théâtre allemand<sup>5</sup> lui vaut les faveurs de Gottsched, qui le qualifie de « Molière allemand », travaillant à la cour de Dresde à la même œuvre que lui dans ses revues hebdomadaires<sup>6</sup>. On ne peut pourtant pas affirmer que König puise à la source

---

<sup>1</sup> S. Grunewald estime que Reuter ne connaissait sans doute *Les Précieuses ridicules* que par le biais d'une représentation théâtrale (« Molière und die Dramaturgie Christian Reuters », p. 276).

<sup>2</sup> Cf. Franklin Kopitsch, *Grundzüge einer Sozialgeschichte in Hamburg und Altona*, Hamburg, Christians, 1982, p. 265 sq et Laure Gauthier, *Opéra baroque et identité culturelle nord-allemande. Le Gänsemarktoper de Hamburg, genèse et apogée (1648-1728)*, thèse de doctorat, études germaniques, Paris IV, 2003, vol. 2, p. 594-626.

<sup>3</sup> Cette petite comédie en un acte est très librement inspirée du *Monde renversé* (1718), comédie en un acte du Théâtre de la Foire Saint-Laurent, par Lesage et d'Orneval.

<sup>4</sup> A. Ehrhard souligne la parenté de certains personnages avec ceux de Molière (*Le Misanthrope* et *L'École des Femmes*) et cite un dialogue rappelant l'art du Français (*Molière en Allemagne*, p. 148-150).

<sup>5</sup> *Ibid.*, résumé et extraits, p. 145-148. König plaide pour la moralité, la bienséance, la cohérence de l'intrigue et des scènes, et le rejet du style baroque tout autant que de la farce grossière. Le thème du théâtre est spécifique à König ; on ne le retrouve pas dans la pièce française du Théâtre de la Foire.

<sup>6</sup> « Die verkehrte Welt war ein Meisterstück in dieser Gattung, darinnen etliche Frauenzimmer, ein Sachwalter, ein junger Stutzer u. a. m. aus der verkehrten Welt eingeführet wurden, welche durch ihre gute Sitten, die Fehler unsrer Welt sehr sinnreich beschämten. Insonderheit kam vieles von der teutschen Sprache, und Poesie darinnen vor, welches euren bißherigen Vorstellungen von diesen Materien so ähnlich war, daß ich hätte schweren wollen, unsre Hallische Tadlerinnen müßten die Urheberin dieses Schauspieles seyn. » *Die Vernünftigen Tadlerinnen*, 1725-1726, neu herausgegeben von Helga Brandes, Hildesheim-New York, G. Olms, 1993, 44. Stück, 31. Oct. 1725, Bd. 1, p. 348-351. Gottsched entre en contact avec König, lors que ce dernier est au sommet de sa renommée littéraire : le Professeur a besoin d'alliés influents à la cour de Saxe pour son projet de réforme et pour sa promotion personnelle. L'activité littéraire de König décroît après 1730. Le poète a de nombreuses occupations à la cour et les attaques répétées le découragent – entre autres celles

moliéresque : son inspiration vient plutôt du Théâtre de la Foire et du Nouveau Théâtre italien (en particulier de Legrand)<sup>1</sup>. Une fois de plus, la référence à Molière joue bien plus un rôle de caution que de réelle source d'inspiration. Elle est avant tout un titre de gloire qui sert à placer le poète de cour au rang des grands comiques reconnus. Ces petites pièces connaissent un vif succès<sup>2</sup>.

#### 1.2.1.4.4. Christian Friedrich Henrici, dit Picander (1700-1764)

La veine satirique de cet auteur acerbe s'exerce principalement contre les mœurs à la mode, les femmes et les professions traditionnellement caricaturées comme les médecins, les avocats ou les érudits<sup>3</sup>. Au début des années 1720, il se fait un malin plaisir à prendre le contre-pied de Gottsched en publiant ses *Nouvelles*, un périodique frivole, satirique et galant, qui provoque rapidement l'ire du Professeur<sup>4</sup>. En 1725, il publie trois pièces, d'abord éditées séparément, puis l'année suivante sous forme d'un recueil : *Les Mœurs estudiantines* (*Der Akademische Schlendrian*), *L'Épreuve des femmes* (*Die Weiber=Probe*) et *Le Buveur invétéré* (*Der Ertz=Säufer*). Ces œuvres ne font pas preuve d'une grande originalité, mais savent exploiter les ficelles traditionnelles des canevas farcesques. Malgré les positions affirmées dans la préface du recueil, qui insiste sur la valeur morale de la comédie et l'absence de grossièreté, les comédies de Picander sont loin de satisfaire pleinement à ces exigences<sup>5</sup>. La première rappelle le style de König, la seconde est davantage dans l'esprit de la comédie italienne<sup>6</sup>, et la dernière s'inspire du modèle espagnol. Molière ne semble pas avoir été l'une de ses sources ; les satires communes de certains personnages (médecins, précieuses, etc.) appartenant au fonds de la tradition comique, et les points de convergence restant vagues, il est difficile et plus qu'hasardeux d'affirmer ici une quelconque filiation. Paul Schlenker laisse entendre que Picander

---

de Gottsched, avec lequel il se brouille pour raisons personnelles et esthétiques, notamment au sujet de l'opéra. Pour les détails de la relation entre le Professeur et le poète de cour, voir Max Rosenmüller, *Johann Ulrich König. Ein Beitrag zur Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts*, Diss., Leipzig, 1896, p. 47-60.

<sup>1</sup> Cf. W. Hinck, *Das deutsche Lustspiel und die italienische Komödie*, p. 142-155.

<sup>2</sup> Éditées à trois reprises, l'auteur a pourtant du mal à les faire représenter et se plaint, tout comme Gottsched quelques années plus tard, de l'ignorance et de la médiocrité des acteurs (cf. M. Rosenmüller, *König*, p. 149, et W. Hinck, *Das deutsche Lustspiel und die italienische Komödie*, p. 142-155).

<sup>3</sup> Sur l'œuvre théâtrale de Henrici, voir Paul Flossman, *Picander*, Diss. Leipzig, Liebertwolkwitz, 1899, p. 66-120, ainsi que le chapitre que lui consacre D. Brüggeman, *Die sächsische Komödie*, p. 22-42.

<sup>4</sup> La querelle entre les *Nouvelles* et *Les Frondeuses raisonnables* puis *L'Homme de bien* est évoquée en détail par P. Flossman, *Picander*, p. 45-61.

<sup>5</sup> Christian Friedrich Henrici, *Picanders Teutsche Schau=Spiele*, Berlin, Franckfurth und Hamburg, 1726, « Vorbericht an den Leser ».

<sup>6</sup> Cf. A. Ehrhard, *Molière en Allemagne*, p. 111-113 et surtout W. Hinck, *Das deutsche Lustspiel und die italienische Komödie*, p. 155-167.

pourrait être l'auteur de la préface à la traduction de 1729 d'une comédie de Lesage et d'Orneval, *Le Jeune Vieillard* (1722)<sup>1</sup>. Cette supposition reste cependant sans véritable fondement. Henrici puise manifestement à diverses traditions comiques véhiculées par les théâtres ambulants, sans qu'une identification précise des sources soit possible.

Durant cette première phase de réception de la comédie française, Molière jouit certes d'un statut privilégié, mais cela ne signifie pas que ses pièces soient lues. En fait, il s'avère que le célèbre dramaturge n'est pas tant connu par son œuvre que par sa renommée. Avant ses comédies elles-mêmes, c'est son aura qui traverse les frontières ; par conséquent, il représente à cette époque bien plus une autorité de référence abstraite qu'un modèle dramaturgique concret.

## **1.2.2. Les autres auteurs français**

Si l'on excepte Molière, il est difficile de recueillir des renseignements concernant la présence de la comédie française en Allemagne avant 1730. Il faut dire que les documents et les témoignages concernant le théâtre de cette époque sont rares (en particulier pour le théâtre ambulant), et que la production française est dominée par l'œuvre de Molière. Les autres auteurs semblent – déjà aux yeux des contemporains – quantité négligeable. Enfin, cette focalisation des témoignages et de l'intérêt a manifestement entraîné aussi celle de la recherche. En se fondant sur les indications que nous possédons en matière de traductions publiées et de représentations théâtrales, on peut cependant dégager quelques tendances.

Dans le domaine des traductions, rares sont les auteurs qui arrivent à se faire une place à l'ombre de Molière. En 1670, quatre auteurs apparaissent à ses côtés dans le recueil du *Théâtre des comédiens anglais et français* : il s'agit de Gabriel Gilbert (*Les Intrigues amoureuses*, 1667), de Boisrobert (*La Jalouse d'elle-même*, 1650), de François Donneau de Visé (*La Cocuë imaginaire*, 1660) et surtout de Philippe Quinault, avec *L'Amant indiscret ou le Maître estourdy* (1654 ?), *La Comédie sans comédie* (1655 ?), et *La Mère coquette ou les Amans brouillez* (1665). Cette dernière comédie connaît un assez grand

---

<sup>1</sup> P. Schlenker ne connaissant pas l'original, il pense que la pièce elle-même peut être de Picander (*Frau Gottsched und die bürgerliche Komödie, ein Kulturbild aus der Zopfzeit*, Berlin, 1886, p. 132).



succès et se maintient tout au long du XVIIIe siècle au répertoire des troupes allemandes<sup>1</sup>. En dehors de cet ouvrage, seuls Thomas Corneille et Edme Boursault connaissent une diffusion en allemand, avec chacun deux comédies traduites<sup>2</sup>. Le choix est donc des plus réduits.

Pour ce qui est des représentations, le peu de traductions et la pratique des théâtres ambulants ne favorisent pas la diffusion des pièces françaises : on n'en trouve quasiment aucune trace dans les répertoires, à l'exception du *Menteur* de Pierre Corneille, joué par Velten, et de Montfleury, joué par Paulsen. En revanche, les troupes françaises au service des Princes, si elles exploitent systématiquement le répertoire moliéresque, n'en jouent pas moins d'autres auteurs. On retrouve donc, pour n'en citer que quelques uns, les deux Corneille, Scarron, Baron, Montfleury, Hauteroche, Regnard, Boursault et Dancourt<sup>3</sup>. Cette diversité s'explique de deux façons : d'une part la possibilité d'une « importation » directe sans le passage par la phase de traduction, et d'autre part la nécessité pour les comédiens d'entretenir l'intérêt et la curiosité du public par des pièces nouvelles. Leurs répertoires intègrent d'ailleurs souvent des comédies récemment créées à Paris (le phénomène s'amplifie dans les années 1730). Mais ces représentations, nous l'avons vu, ne concernent qu'un public restreint.

Le paysage de la scène allemande à la veille de la réforme gottschédienne est donc dominé par les farces et les *Haupt- und Staatsactionen*, et la réception de la comédie française se limite dans un premier temps à Molière. Cependant, même partielle et ponctuelle, cette réception fournit les premières pièces régulières du répertoire allemand et enclenche ainsi un processus de reconnaissance du genre comique. En effet, les traductions imprimées donnent lieu à des réflexions sur la dignité de la comédie qui annoncent déjà les grandes lignes de l'argumentation à l'époque de l'*Aufklärung*. La production dramatique, en revanche, ne semble pas être réellement affectée par la réception de Molière. On observe encore, chez les quelques auteurs comiques allemands de la fin du XVIIe et du début du XVIIIe siècle, une très forte tendance à la farce (gestuelle et vulgarité, situations

---

<sup>1</sup> Cf. annexes, p. 1007.

<sup>2</sup> Thomas Corneille, *Le Geôlier de soi-même ou Jodelet Prince*, traduction publiée en 1680, et *Le Berger extravagant*, traduction de Andreas Gryphius publiée en 1663. Edme Boursault : *Ésope à la cour* (1701), traduit en 1711 puis 1723, et *Ésope à la ville* (1690), traduction de 1723.

<sup>3</sup> Cf. annexe, p. 943-1019.

et personnages stéréotypés) et un manque patent de construction dramatique (peu ou pas d'intrigue, succession de scènes plus ou moins indépendantes, *lazzi* et improvisation).



## **Chapitre 2**

### **La réforme gottschédienne et les modèles français**

La réforme littéraire de Gottsched et sa théorisation de l'imitation marquent une nouvelle étape dans le phénomène de réception de la comédie française, en accélérant considérablement le rythme des traductions et en stimulant la production allemande sur le modèle français. Mais les critiques ont souvent déformé cette démarche ; il convient donc de rappeler quels étaient les principes et les objectifs de Gottsched, et de préciser dans quelle perspective et sous quelles conditions l'imitation des Français a été préconisée. Mais au-delà des réflexions esthétiques, il nous semble aussi nécessaire d'évaluer la présence réelle du théâtre français en Allemagne au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle : les recommandations gottschédiennes ont-elles été appliquées, et dans quelle mesure ? Comment les dramaturges eux-mêmes ont-ils reçu ces recommandations ? Sont-ils en accord avec le maître de Leipzig, et y a-t-il des spécificités dans la réception de la comédie française selon les auteurs ?

## **2.1. Gottsched et le théâtre allemand : théorie et pratique de la réforme**

C'est en 1730, dans son *Essai d'un art poétique critique pour les Allemands* (*Versuch einer kritischen Dichtkunst vor die Deutschen*), que Gottsched fixe les principes fondateurs de son esthétique et qu'il expose les applications pratiques qui en découlent. Nous rappelons ici brièvement ces principes et les objectifs que le réformateur assigne au genre comique<sup>1</sup>. Ces considérations nous permettront par ailleurs d'aborder les questions de typologie des œuvres de notre corpus.

### **2.1.1. Les principes fondateurs**

#### *2.1.1.1. Imitation de la nature et vraisemblance*

Pour Gottsched, dans la droite ligne des poétiques aristotéliennes et du classicisme français, la pierre de touche de toute œuvre d'art, et donc de la poésie, doit être l'imitation de la nature<sup>2</sup>. C'est dans la correspondance la plus parfaite entre l'œuvre et son modèle que réside la beauté : d'une part, la nature, en tant que création divine, est harmonieuse et belle, et d'autre part, c'est cette référence à la réalité et à la nécessité du monde sensible qui assure la vraisemblance. Or, sans vraisemblance, la poésie perd tout ancrage, se mue en chimères absurdes qui heurtent la raison, et par conséquent elle ne saurait être agréable. En poésie, il faut donc avant tout se garder de toute invraisemblance. Ainsi, les règles de l'art sont établies à la fois par la raison et la nature, ou plutôt par la raison qui se conforme à la nature.

---

<sup>1</sup> La quasi-totalité des ouvrages généraux traitant de la comédie des Lumières consacrent un chapitre introductif à la théorie et la réforme gottschediennes. Quelques ouvrages relativement datés se consacrent plus particulièrement à cette question, comme ceux de Karl Holl (*Zur Geschichte der Lustspieltheorie von Aristoteles bis Gottsched*, Berlin, 1911), de Mary Beare (*Die Theorie der Komödie von Gottsched bis Jean Paul*, Diss. Bonn, 1928) ou encore de Helga Tutter (*Die Poetik der Komödie von Gottsched bis Jean Paul*, Diss. Wien, 1944). Pour un point de vue plus récent, on peut consulter l'article de Roland Krebs, « Modernität und Traditionalität in Gottscheds Theaterreform », in : Wilfried Barner (Hg.), *Tradition, Norm, Innovation. Soziales und literarisches Traditionsverhalten in der Frühzeit der Aufklärung*, München, Oldenbourg, 1989, p. 125-148.

<sup>2</sup> Sur la question de l'imitation de la nature dans les poétiques allemandes des XVIIe et XVIIIe siècles, voir Hans Peter Hermann, *Naturnachahmung und Einbildungskraft ; zur Entstehung der deutschen Poetik von 1670 bis 1740*, Berlin Zürich, Verlag Gehlen, 1970.

### 2.1.1.2. *Moralité*

L'entreprise de Gottsched est entièrement placée sous le signe du didactisme propre au siècle des Lumières. La poésie n'échappe pas à cet objectif ; bien au contraire, elle est un des moyens de diffusion des idées les plus actifs de l'*Aufklärung* – on peut même parfois parler d'instrumentalisation. Pour le professeur de Leipzig, la littérature n'a pas de raison d'être si elle n'allie pas l'utile à l'agréable : en d'autres termes, elle doit assumer un rôle moral. Elle est considérée dans une certaine mesure comme l'auxiliaire de la philosophie. Le mot d'ordre horacien du *prodesse aut delectare* est ici réaffirmé avec vigueur, bien que l'édification semble parfois totalement éclipser le divertissement. La fable s'appuie donc sur un principe moral utile, dont elle doit être l'illustration. Gottsched résume ainsi ses caractéristiques :

C'est le récit d'un événement possible dans certaines conditions, mais non réellement advenu, derrière lequel se dissimule une vérité morale utile.<sup>1</sup>

Sa conception du théâtre, comme nous le verrons, découle logiquement de ces présupposés.

## **2.1.2. La célèbre « recette » gottschédienne de la bonne comédie et ses applications**

### 2.1.2.1. *Comment composer une comédie*

Choisir tout d'abord un principe moral édifiant – sur lequel doit se fonder tout le poème –, selon la nature des objectifs que l'on souhaite atteindre. Imaginer ensuite un événement très général, dans lequel se déroule une action à l'occasion de laquelle le principe choisi se manifeste très clairement.<sup>2</sup>

Voici pour les instructions communes à toutes les formes poétiques, instructions précisées par la suite dans les chapitres correspondants à chaque genre particulier. Dans le

---

<sup>1</sup> « Sie sey die Erzählung einer unter gewissen Umständen mögliche, aber nicht wirklich vorgefallenen Begebenheit, darunter eine nützliche moralische Wahrheit verborgen liegt. » Johann Christoph Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst*, in : *Ausgewählte Werke*, hrsg. von P. M. Mitchell, 12 Bde., Berlin, Walter de Gruyter, 1968-1987, Bd. VI/1, p. 204 (par la suite, cité *CD* suivi de la référence du volume).

<sup>2</sup> « Zu allererst wähle man sich einen lehrreichen moralischen Satz, der in dem ganzen Gedichte zum Grunde liegen soll, nach Beschaffenheit der Absichten, die man sich zu erlangen vorgenommen. Hierzu ersinne man sich eine ganz allgemeine Begebenheit, worin eine Handlung vorkommt, daran dieser erwählte Lehrsatz sehr augenscheinlich in die Sinne fällt. » *CD*, Bd. VI/1, p. 215.

cas de la comédie, la définition générale proposée par Gottsched reprend clairement les fondements évoqués plus haut :

La comédie n'est rien d'autre qu'une imitation d'une action immorale, dont le ridicule peut divertir le spectateur mais aussi en même temps l'édifier.<sup>1</sup>

Principe moral et principe satirique vont de pair : la comédie, c'est la mise en lumière du ridicule d'un comportement « immoral », ou plutôt « défectueux » (*lasterhaft*), au sens où il résulte d'un vice ou d'un travers, vice qu'il s'agit de discréditer auprès du spectateur. Les « défauts graves » sont l'affaire des lois et de la religion, la comédie, elle, s'occupe de « corriger les travers ridicules des hommes »<sup>2</sup>.

Les recommandations formelles sont pour leur part directement issues des poétiques antiques et des remarques de leurs commentateurs de la Renaissance : tout comme le genre noble de la tragédie, la comédie doit respecter la règle des trois unités, elle doit s'organiser en cinq actes et le découpage des scènes se fait en fonction de l'entrée et de la sortie des personnages<sup>3</sup>. Répondant au principe d'imitation de la nature, la langue et le style doivent être naturels, c'est-à-dire en accord avec les situations et les personnages représentés, mais toujours dans les limites de la bienséance<sup>4</sup>. Le problème de la forme – vers ou prose – fait à l'époque l'objet d'un vif débat<sup>5</sup>. Gottsched se prononce plutôt en faveur de la prose dans la comédie, au nom du principe de vraisemblance. De même, ce principe condamne toute forme d'aparté ou de monologue, qui brise l'illusion théâtrale<sup>6</sup>. Le mélange des genres est fermement écarté. Enfin, la clause des conditions sociales (*Ständeklausel*) définit le cadre de la comédie : les personnages qu'elle met en scène sont ceux de la bourgeoisie, voire de la petite noblesse, mais pas au-delà<sup>7</sup>. Ceux qui touchent à la sphère du pouvoir, dans une société absolutiste fortement hiérarchisée, ne sont pas une cible satirique autorisée. Le personnel de la comédie est aussi limité vers le bas de l'échelle, mais pour d'autres raisons : le petit peuple n'a pas sa place sur scène, car il ne correspond pas à l'idéal que le

---

<sup>1</sup> « Die Komödie ist nichts anders als eine Nachahmung einer lasterhaften Handlung, die durch ihr lächerliches Wesen den Zuschauer belustigen, aber auch zugleich erbauen kann. » *CD*, Bd. VI/2, p. 348.

<sup>2</sup> « Die Komödie will nicht grobe Laster, sondern lächerliche Fehler der Menschen verbessern. » *CD*, Bd. VI/3, p. 139.

<sup>3</sup> *CD*, Bd. VI/2, p. 352 sq.

<sup>4</sup> *CD*, Bd. VI/2, p. 356 ; cf. *infra*, p. 319 sq.

<sup>5</sup> Cf. *infra*, p. 206-208.

<sup>6</sup> Cf. *CD*, Bd. VI/2, p. 353.

<sup>7</sup> « Die Personen, so zur Komödie gehören, sind ordentliche Bürger oder doch Leute von mäßigem Stande. Nicht als wenn die Großen dieser Welt etwa keine Torheiten zu begehen pflegten, die lächerlich wären : Nein, sondern weil es wider die Ehrerbietung läuft, die man ihnen schuldig ist, sie als auslachenswürdig vorzustellen. » *CD*, Bd. VI/2, p. 351. À propos du non-respect de cette norme, voir *infra*, p. 480.

théâtre doit propager. C'est sans doute aussi l'une des raisons pour lesquelles tout ce qui ressemble de près ou de loin aux personnages de bouffons est banni de la scène. Hanswurst est considéré comme le reflet du public de bas étage, celui qui se délecte de ses sorties ordurières et de ses appétits grossiers.

Gottsched est un ennemi acharné de toute improvisation, synonyme pour lui de débordements vulgaires préjudiciables aux bonnes mœurs. Il n'est dès lors pas étonnant que la *Commedia dell'arte* attire ses foudres : se ralliant à Louis Riccoboni, il affirme que « l'imitation des Italiens, qui jouent par improvisation, a été la cause de la ruine totale de notre théâtre »<sup>1</sup>. Il reprend à son compte la conclusion du critique italien, pour qui « la plupart des théâtres européens sont encore plus ou moins éloignés des bonnes mœurs et de la manière de s'exprimer à laquelle aspirent les honnêtes gens »<sup>2</sup>. Son effort en faveur de la littérisation du texte est aussi pour lui un moyen de contrôler le contenu de la scène<sup>3</sup>. Il préconise de suivre en Allemagne l'exemple français qui veut que les pièces soient au préalable soumises à la censure, afin de veiller à leur moralité. Cela aurait aussi l'avantage – le rapport est intéressant à souligner – que « l'on ne jouerait plus de ramassis d'improvisations mais uniquement des pièces travaillées et apprises par cœur mot à mot »<sup>4</sup>. Texte écrit, qualité du jeu, utilité et bienséance sont autant d'éléments indissociables dans l'esprit du réformateur. Le souci de moralité et de purification conditionne et explique les autres exigences.

---

<sup>1</sup> « Die Nachahmung der Welschen, aus dem Stegreife zu spielen, ist die Ursache des gänzlichen Verfalles unsrer Schaubühne gewesen. » *Deutsche Schaubühne*, hrsg. von J. C. Gottsched, 6 Bde., Leipzig 1741-1745, Deutsche Neudrucke, Reihe 18. Jahrhundert, hrsg. von Horst Steinmetz, Stuttgart, Metzler, 1972, Bd. 2, Vorrede (par la suite, cité *DS* suivi du numéro du volume).

<sup>2</sup> « Alle miteinander von derjenigen guten Sittenlehre und Art des Ausdrucks noch mehr oder weniger entfernt sind, die von ehrbaren Leuten gewünscht wird. » *Ibid.*

<sup>3</sup> Ce primat du texte est aussi une manière de conférer une certaine dignité à la comédie en la rapprochant des critères de la tragédie, genre noble par excellence dans la hiérarchie dramatique classique : la comédie peut ainsi accéder à un statut qu'elle ne risque pas d'obtenir si elle en reste aux farces semi improvisées (cf. Bernhard Greiner, *Die Komödie, eine theatralische Sendung : Grundlagen und Interpretationen*, Tübingen, 1992, p. 144 sq).

<sup>4</sup> « Dadurch würde man auch den Vorteil erhalten, daß keine aus dem Stegreife zusammengestoppelte, sondern lauter ausgearbeitete und von Wort zu Wort auswendig gelernte Stücke gespielt werden würden. » *DS* 2, préface ; voir également *Der Biedermann*, 85. Stück, où il est souligné que dans la comédie régulière, c'est l'auteur qui place les traits d'esprit dans la bouche des personnages, et leur ôte ainsi toute latitude d'improvisation bouffonne.



### 2.1.2.2. La fonction du rire

La définition de la comédie par Gottsched est en fait une définition de ses objectifs : *prodesse* et *delectare*, selon la tradition horacienne. Cependant, le rapport entre les termes n'est pas ici de juxtaposition mais de subordination : le rire est au service de l'intention didactique, car l'homme est perfectible par l'éducation. L'éthique de Wolff postule que l'être humain est bon par nature, et que le mal et les mauvaises actions ne proviennent que d'un manque de savoir, d'une ignorance du bien. Il peut donc être combattu par la simple « *Aufklärung* ». Les vices ou les travers ne sont en fait que de regrettables erreurs que l'on peut corriger. C'est cette conviction qui sous-tend la théorie gottschédienne de la comédie, et la fonction du rire est ainsi déterminée par l'objectif fixé au genre. Ce doit être un rire qui se moque, un rire qui sanctionne le ridicule et détourne les spectateurs du vice. Pas de place pour le rire gratuit, l'absurde, la fantaisie verbale des *lazzi*, les pirouettes des acrobates ambulants. Le rire de la comédie allemande des Lumières est calculé par l'auteur, ciblé et canalisé – on retrouve une fois de plus la question de l'improvisation et du texte écrit.

Il semble assez évident que les réflexions que Gottsched développe dans *Les Frondeuses raisonnables* sont une forme de paraphrase de la célèbre préface du *Tartuffe*<sup>1</sup>. Voir dans ces positions l'ombre de Molière est d'autant plus vraisemblable que Gottsched, pour illustrer l'utilité morale de la comédie, a recours à l'exemple des comédies françaises, « dans lesquelles les vices et les mauvaises habitudes des hommes sont ridiculisés et où l'utilité et le préjudice qui peuvent en résulter sont dépeints de façon très vivante. Les spectateurs qui sont peut-être affublés de ces vices sont poussés à s'en défaire. »<sup>2</sup> Et Gottsched ajoute :

Quiconque a le moindre sens de l'honneur ne peut souffrir [de paraître aussi ridicule que les personnages vicieux sur la scène], et il lui est insupportable de devenir la risée des autres. C'est pourquoi ces représentations font un très grand effet sur son esprit, et sont souvent des motifs plus puissants pour se garder du mal que les meilleurs raisonnements d'un moraliste.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> La préface du *Tartuffe* est le premier texte poétologique de Molière à avoir été traduit en Allemagne, dès le recueil de 1696 (cf. M. Grimberg, *La Réception de la comédie française*, p. 109).

<sup>2</sup> « So werden darinnen die Laster und üble Gewohnheiten der Menschen lächerlich gemacht, der Nutzen und Schade der heraus [recte : daraus] erwachsen kan, wird sehr lebhaft vorgestellt, und die Zuschauer, die damit vielleicht behaftet sind, werden bewegen sich derselbigen zu entledigen. » *Die Vernünftigen Tadlerinnen*, 17. Stück, 25. April 1725, Bd. 1, p. 132.

<sup>3</sup> « Wer nur die allergeringste Ehrliche, bey sich hat, kan diese [eben so auslachenswürdig zuerscheinen, als die lasterhaften Personen auf dem Schau=Platze gewesen] unmöglich erdulden, und es ist ihm unerträglich

Il ne cite pas sa source, mais la comparaison avec Molière révèle un parallèle est assez frappant. Bien que cette interprétation se soit depuis fermement ancrée dans la tradition des débats sur l'utilité de la comédie, la formulation du professeur ne manque pas de rappeler celle de Molière :

Les plus beaux traits d'une sérieuse morale sont moins puissants, le plus souvent que ceux de la satire ; et rien ne reprend mieux la plupart des hommes que la peinture de leurs défauts. [...] On souffre aisément des répréhensions ; mais on ne souffre point la raillerie. On veut bien être méchant ; mais on ne veut point être ridicule.<sup>1</sup>

Il faut cependant noter que la satire, pour être efficace et utile, ne doit jamais être personnelle. Le bon auteur comique n'est pas un *Pasquillant*, un vulgaire libelliste dont les attaques *ad hominem* déshonorent le genre<sup>2</sup>. Ce n'est d'ailleurs pas celui qui manifeste un travers qui doit être ridiculisé, mais le travers en lui-même :

La fonction de la comédie n'est pas de se moquer de certains individus, mais de ridiculiser des folies en général.<sup>3</sup>

Cette forme d'abstraction, de généralisation, permet à un spectateur intelligent de prendre conscience du message et de s'amender. Mais même s'il n'est pas dirigé contre un individu en particulier, le rire que doit provoquer la comédie gottschédienne est bien le « rire sanction » par excellence. Il est la parfaite illustration de la théorie de Bergson – ce qui prouve à la fois sa validité et sa partialité ; Bergson théorise *une* forme de rire, précisément celle préconisée par Gottsched. La société et ses normes sont les références sur lesquelles se construit la comédie saxonne.

Le rire doit être [...] une espèce de geste social. Par la crainte qu'il inspire, il réprime les excentricités [...] Le rire est, avant tout, une correction. Fait pour humilier, il doit donner à la personne qui en est l'objet une impression pénible. La société se venge par lui des

---

wenn er andern zum Gelächter werden soll. Darum haben diese Vorstellungen einen sehr tiefen Eindruck in seinem Gemüthe, und sind oft kräftigere Bewegungs=Gründe vom Bösen abzustehen, als die besten Vernunft=Schlüsse eines Sitten=Lehrers. » *Ibid.*

<sup>1</sup> Molière, préface du *Tartuffe*, in : Molière, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2 t., 1971, t. 1, p. 885.

<sup>2</sup> Les auteurs se défendent d'ailleurs systématiquement de tout reproche de cet ordre, comme en témoigne la préface de Gellert à la première édition de ses comédies (*C. F. Gellerts Lustspiele*, Leipzig, bey Johann Wendler, 1747). Sur le rapport des *Aufklärer* à la satire, on peut consulter l'article de Helmut Arntzen, « Die Satiretheorie der Aufklärung », in : *Europäische Aufklärung I*, hrsg. von Walter Hinck, Frankfurt/M, Athenaeon, 1974, p. 57-74, ainsi que l'ouvrage de Harald Kämmerer, « Nur um Himmels willen keine Satyren » : *Deutsche Satiretheorie des 18. Jahrhunderts im Kontext von Anglophilie, Swift-Rezeption und ästhetischer Theorie*, Diss. München, Heidelberg, C. Winter, 1999.

<sup>3</sup> « Das Werk der Comödie [ist] nicht, einzelne Personen zu spotten ; sondern allgemeine Thorheiten lächerlich zu machen », *CD*, Bd. VI/2, p. 344.

libertés qu'on a prises avec elle. Il n'atteindrait pas son but s'il portait la marque de la sympathie et de la bonté.<sup>1</sup>

« Humilier », c'est bien le *Verlachen* que dénonce Lessing dans la *Dramaturgie de Hambourg*, alors que le genre initié par le cercle de Leipzig est en voie de disparition. Face à la dérive satirique de certaines pièces, il redéfinit la fonction de la comédie, qui doit « corriger par le rire, et non par les sarcasmes »<sup>2</sup>.

Rire sanction ou rire d'exclusion<sup>3</sup>, le rire de la comédie gottschédienne exerce une pression sur les spectateurs qui se confond avec la pression sociale et œuvre dans le même sens : combattre les extravagances, imposer une norme – en d'autres termes, « policer ». On trouve dans les *Encouragements au progrès de la critique et du bon goût (Bemühungen zur Beförderung der Kritik und des guten Geschmacks)*, journal d'obédience gottschédienne, un assez bon résumé de ce principe. À l'occasion d'une recension des *Médecins* de Mylius (co-éditeur et rédacteur de la revue), on peut lire que :

Les folies sont aussi nombreuses que les modes de vie. Dès qu'un homme fait quelque chose qui n'est pas conforme à son état, on peut le qualifier de fou. Un railleur moral ne peut se moquer de la folie humaine dans l'absolu, car personne n'accepterait ses railleries qui touchent tout le monde. Il doit montrer du doigt, par la peinture de folies particulières, la catégorie de fous qu'il veut ramener à la raison, dans la mesure où l'orgueil des hommes ne ferme pas leurs oreilles à toute leçon morale.<sup>4</sup> (c'est nous qui soulignons)

### 2.1.2.3. Questions de définitions

L'ensemble de ces préceptes rigoureux développés par Gottsched, farouchement hostile à toute forme de farce, fixe ainsi un objectif ambitieux au genre à naître, qui sera « la comédie saxonne » ou *sächsische Typenkomödie*. Mais quelle réalité recouvre au juste cette appellation ?

---

<sup>1</sup> Henri Bergson, *Le Rire*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1981, p. 15 et p. 150.

<sup>2</sup> « Die Komödie will durch Lachen bessern ; aber nicht eben durch Verlachen. » *HD*, 29. Stück, LM 9, p. 303.

<sup>3</sup> Cf. Emile Dupréel, « Le problème sociologique du rire », in : *Revue philosophique*, 106 (1928), p. 213-259.

<sup>4</sup> « Der Thorheiten sind eben so viel, als der Lebensarten. Sobald ein Mensch etwas thut, das seinem Stande nicht gemäß ist, sobald kan man ihn einen Thoren nennen. Ein moralischer Spötter kan die menschliche Thorheit nicht überhaupt verspotten ; denn so würde sich seine Verspottungen, da sie auf alle gingen, niemand annehmen. Er muß, durch Abschilderungen besonderer Thorheiten, gleichsam mit dem Finger auf diejenige Art der Thoren zeigen, welche er zur Erkenntniß bringen will, wofern nicht die Eigenliebe der Menschen allen Sittenlehren den Eingang in die Ohren derselben verstopfen soll. » *Bemühungen zur Beförderung der Kritik und des guten Geschmacks*, 13. Stück, 1745, p. 416 sq.

#### 2.1.2.3.1. Qu'est-ce que la « comédie saxonne » ?

On entend en général par « comédie saxonne » l'ensemble de la production comique du cercle de Gottsched, considérée comme l'expression directe de sa théorie. Le genre est ainsi assimilé à une région (ou plutôt à une ville, en l'occurrence Leipzig) et à un groupe d'hommes de lettres bien précis. Les liens étroits qui unissent la comédie saxonne aux conceptions de Gottsched sont indéniables, mais la critique a peut-être eu trop tendance à assimiler les pièces à la théorie, sans autre forme de procès, et à n'y voir qu'une application servile et mécanique des règles préconisées par le maître<sup>1</sup>. C'est qu'il est effectivement difficile de les définir autrement que par le recours aux catégories et aux recommandations de l'*Art poétique critique*. Au premier abord et dans leur forme générale, elles remplissent parfaitement les impératifs gottschédiens. Ce n'est que dans le détail du texte que se font jour des entorses et des déviations significatives.

Structurellement, les comédies saxonnes se présentent sous la forme d'une succession d'épisodes qui amplifient un thème particulier. La situation est clairement délimitée dès le départ, les personnages sont des types et non des individus : ils représentent chacun un(e) ou plusieurs vice(s) ou vertu(s), et l'on assiste toujours à la victoire finale des vertueux et de la raison. La forme est donc relativement rigide. Le principe de la satire met les représentants du vice au centre, puisqu'ils font l'objet de toutes les attaques. Ils sont donc en général plus nettement caractérisés que les représentants de la vertu, qui restent un peu plus flous et souvent à la périphérie de l'action. Ce rapport entre les personnages est une des caractéristiques de la comédie saxonne : c'est l'introduction de la sensibilité et son importance croissante qui modifient cet équilibre et par conséquent le genre lui-même, de façon progressive et dans un premier temps très discrète. Il faut noter que Gottsched n'est pas hostile aux personnages vertueux, mais à ses yeux ils ne peuvent être placés au centre de l'action, car ils ne sont pas ridicules – or c'est bien le ridicule qui est la pierre de touche de sa conception du comique<sup>2</sup>. La comédie saxonne dans sa forme pure n'existe véritablement que dans les premières années.

Dans l'ensemble, les comédies saxonnes servent une démonstration – que Günter Wicke élève même au rang de « principe structurant »<sup>3</sup> –, et sont donc fortement

---

<sup>1</sup> L'exemple le plus frappant est celui de K. Holl, *Geschichte des deutschen Lustspiels*, p. 92.

<sup>2</sup> Cf. R. Krebs, *L'Idée de « Théâtre national »*, p. 45.

<sup>3</sup> « Dieses Element der Demonstration ist so charakteristisch für die Lustspiele der Gottsched-Schule, daß man es geradezu als Formprinzip im Sinne Paul Böckmanns bezeichnen könnte. » G. Wicke, *Die Struktur des deutschen Lustspiels*, p. 16.

didactiques et analytiques. Si l'on veut définir le genre par une formule, ce pourrait être : une satire morale d'un trait négatif. Il n'en reste pas moins que l'adjectif « moral » doit être explicité, car les termes allemands sont variés et recouvrent parfois des champs différents<sup>1</sup>.

#### 2.1.2.3.2. *Le Piétisme en robe à paniers* ou le paradoxe de la première comédie saxonne

Lorsqu'il s'agit de dater les débuts du genre de la comédie saxonne, on retrouve systématiquement l'année 1736 et la parution du *Piétisme en robe à paniers* comme référence. Ce découpage chronologique est si bien ancré dans la tradition de l'histoire littéraire que, malgré les multiples controverses suscitées par l'œuvre, il n'est jamais vraiment remis en question. Depuis plus d'un siècle, la critique a ainsi consacré la pièce de jeunesse de la Gottschedin « première comédie saxonne »<sup>2</sup>. C'est là le premier paradoxe, et non le moindre, de la comédie allemande des Lumières. Car si l'on considère la question objectivement, cette datation revient en fin de compte à déclarer la traduction d'une comédie française premier exemple d'un genre original allemand<sup>3</sup>. Produit de la critique, ce malentendu pourrait paraître anecdotique s'il n'était pas révélateur : il mérite que l'on

---

<sup>1</sup> Cf. *infra*, p. 60.

<sup>2</sup> Hans Friederici déclare en introduction que *Le Piétisme* marque l'avènement de la première période de la comédie régulière en Allemagne : « Mit dem Erscheinen der *Pietistery* der Gottschedin im Jahre 1736 setzte sich Gottscheds Lustspielreform so nachdrücklich durch, daß sämtliche Komödien der folgenden fünfzehn Jahre [...] von seinen ästhetischen Forderungen bestimmt werden. » (*Das deutsche bürgerliche Lustspiel*, p. 9) ; Horst Steinmetz affirme que la première pièce de la Gottschedin est aussi la première de l'histoire de la « deutsche Typenkomödie » ; il la décrit comme exemple type de la technique de l'époque, qui mêle traduction littérale et contribution personnelle. La transformation en satire contre les piétistes est si bien réussie, « daß es schwer fällt, hier nicht von einer Originalkomödie zu sprechen » (*Die Komödie der Aufklärung*, p. 34) ; Günter Wicke déclare pour sa part : « *Die Pietistery im Fischbeinrocke* ist das erste Lustspiel der Aufklärung ; es begründet die Gattung, und zeigt die polemischen Möglichkeiten, die sie bietet. » (*Die Struktur des deutschen Lustspiels*, p. 125). De quel genre parle-t-il au juste, lui qui s'est efforcé de distinguer différents types de comédie des Lumières ? Manifestement de la comédie satirique, mais il faut avouer que le flottement dans la terminologie est frappant. Wolfgang Martens conclut de même sa postface à la réédition du *Piétisme* : « Die Komödie der Aufklärung in Deutschland nimmt hier ihren Anfang. » (*Die Pietistery im Fischbeinrocke*, Stuttgart, Reclam, UB 8579, 1968, p. 167) ; Il présente les comédies de la Gottschedin en général comme les pièces fondatrices de la comédie saxonne, dont Krüger, Mylius, Uhlich, Quistorp, Borkenstein, Fuchs et Schlegel sont les continuateurs, oubliant ainsi que *La Mésalliance*, la première pièce originale de la Gottschedin, est publiée en 1743, soit deux ans après la création des *Mœurs du temps passé* et la publication de *L'Oisif affairé*, et à la même période que *Les Pasteurs de campagne*.

<sup>3</sup> Michael Waters, dont l'article a pourtant pour objectif de démontrer que la pièce est bien une traduction, reprend en introduction cette affirmation, dont le paradoxe ne semble pas le gêner : « *Die Pietistery* is the first German Enlightenment comedy and as such starts a line of development which leads ultimately to *Minna von Barnhelm*. » (M. Waters, « Frau Gottsched's 'Die Pietistery im Fischbein-Rocke' : Original, Adaptation or Translation ? », in : *Forum for Modern Language Studies*, 11 (1975), St. Andrews, p. 252-267, p. 252).

s'y attarde un peu, car il éclaire à merveille notre propos et nous invite à quelques réflexions préliminaires.

Tout d'abord, de quoi s'agit-il exactement ? *Le Piétisme en robe à paniers*, publiée anonymement en 1736, est la traduction d'une pièce satirique du Père jésuite Hyacinte Bougeant, *La Femme Docteur ou la Théologie tombée en quenouille* (1730). Cette comédie française est à l'origine dirigée contre les jansénistes. C'est en 1732 que Gottsched fait parvenir à sa future épouse Luise Adelgunde Viktorie Kulmus un exemplaire de la pièce. Celle-ci trouve alors « une grande ressemblance entre les jansénistes français et les faux dévots allemands »<sup>1</sup>, en d'autres termes, les piétistes. Quelques mois après son mariage, elle traduit la comédie, sans doute sur les encouragements de son époux, et l'adapte au contexte allemand, transformant l'attaque contre les jansénistes en satire contre les piétistes. Les modifications induites par cette perspective, ainsi que quelques transformations dans l'économie de la pièce, ont rendu problématique le statut de la comédie : ni l'auteur français, ni le traducteur allemand ne sont nommés, si bien que la pièce passe aux yeux des contemporains pour un original (malgré une préface explicite qui affirme qu'il s'agit là d'une traduction). Cette relative incertitude et ce faux départ ont sans doute par la suite favorisé le développement d'un débat sur « l'originalité de la Gottschedin »<sup>2</sup>. Diethelm Brüggemann a été le premier à souligner la force du préjugé<sup>3</sup>, et lui-même n'échappe pas, dans l'analyse qu'il fait par la suite de la pièce, à une certaine incohérence<sup>4</sup>. Michel Grimberg remarque également ce phénomène, qu'il explique par la volonté de la recherche allemande, au XIXe siècle, de trouver des textes fondateurs de la comédie de l'*Aufklärung*, et par le refus de prendre en compte le phénomène de réception et de transferts culturels<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> « Ich finde viel Aehnlichkeit unter den französischen Jansenisten und den deutschen heuchlerischen Frömmlingen. » Lettre de L. A. V. Kulmus à J. C. Gottsched du 30 Mai 1732, in : Inka Kording (Hg.), *Luise Gottsched, « Mit der Feder in der Hand », Briefe aus den Jahren 1730-1762*, Darmsatdt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1999, p. 31.

<sup>2</sup> Sur la notion d'originalité et la pratique de passer sous silence le nom de l'auteur étranger sur les affiches annonçant les représentations, voir Jacques Lacant, « Gottsched », p. 21.

<sup>3</sup> D. Brüggemann, *Die Sächsische Komödie*, p. 60 : il récapitule les positions de H. Friederici, G. Wicke, H. Steinmetz et W. Martens, et pose en conclusion la bonne question, sans pour autant y répondre : « Es bleibt unverständlich, wieso dieser Übersetzung, an der außer den deutschen Personennamen fast nichts original ist, als paradigmatisch für das Komödienschaffen der Gottschedin gelten soll. »

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 59 : il déclare que cette pièce est sans conteste une traduction et non une adaptation ; cependant, après quelques analyses de la langue, il estime qu'« elle n'est pas une traduction au sens propre du terme », mais plutôt « la transposition d'un milieu social à un autre avec les moyens linguistiques correspondants » (p. 70). Aussi justifié que ce jugement puisse être au vu des analyses précédentes, il témoigne encore du statut extrêmement vague de la pièce.

<sup>5</sup> Cf. M. Grimberg, *La Réception de la comédie française*, p. 146.

C'est bien l'enjeu national qui semble être l'élément décisif dans la fixation de ce préjugé de la critique. La critique allemande de la fin du XIXe siècle, et plus particulièrement Gustav Waniek, a érigé *Le Piétisme* en point de départ de la comédie saxonne<sup>1</sup>. Si l'édition parallèle de A. Vulliod (1912) se veut une réaction contre les louanges imméritées de la critique allemande, elle répond encore à la théorie de l'influence française et de la supériorité de notre culture sur celle des pays germaniques<sup>2</sup>. S'appuyant sur des bases critiques faussées, la recherche se focalise sur la question de l'originalité de la Gottschedin, qui devient ainsi un enjeu national : souligner la part de l'acte créateur, c'est se libérer des préjugés tenaces selon lesquels l'Allemagne ne saurait qu'imiter la France, et surtout barrer la route aux éventuelles accusations de plagiat. De plus, affirmer la supériorité de l'adaptation allemande, c'est prouver *a posteriori* la validité de la position de Gottsched, qui est persuadé de la capacité des Allemands à supplanter les Français, une fois qu'ils auront été mis sur la bonne voie par leur exemple. *Le Piétisme en robe à paniers* acquiert ainsi un « statut fonctionnel de pièce fondatrice de la comédie régulière allemande » :

La Gottschedin inaugure un genre nouveau dans la littérature de l'Empire, fournissant un premier point de repère, une première référence aux auteurs allemands<sup>3</sup>.

Cependant, rien n'est moins sûr que ce rôle fondateur ; la pièce est-elle apparue comme telle aux yeux des contemporains ? Comme toute satire violente – et qui plus est satire religieuse, un genre oublié en Allemagne depuis la Réforme –, *Le Piétisme* connaît un succès de scandale<sup>4</sup>. Gottsched, dans la biographie qu'il publie après la mort de son épouse, se plaît à souligner le retentissement et les effets salutaires de la pièce, qui selon ses dires aurait infligé un rude coup au piétisme<sup>5</sup>. Devant les outrances manifestes du

---

<sup>1</sup> Gustav Waniek, *Gottsched und die deutsche Literatur seiner Zeit*, Leipzig, 1897. Paul Schlenker reconnaît que la pièce est une adaptation, mais souligne la réussite particulière du caractère original de Frau Ehrlichin (p. 146-149). Auguste Ehrhard lui aussi se montre des plus élogieux à l'égard du *Piétisme*, pièce qu'il considère supérieure à la comédie de Bougeant car plus proche de l'esprit de Molière (A. Ehrhard, *Molière en Allemagne*, p. 183-188).

<sup>2</sup> Amédée Vulliod, *La Femme Docteur. Mme Gottsched et son modèle français Bougeant ou Jansénisme et Piétisme*, Lyon et Paris, 1912.

<sup>3</sup> M. Grimberg, *La Réception de la comédie française*, p. 146.

<sup>4</sup> La comédie est vite censurée, ce qui ne l'empêche pas d'être éditée sept fois en deux ans (cf. *Die Pietisterei*, postface de W. Martens, p. 155).

<sup>5</sup> Le passage concernant *Le Piétisme* est intégralement reproduit dans la postface de W. Martens, p. 153 sq. Un regard plus attentif sur le texte révèle les exagérations de l'auteur : il est question de « eine Menge von Lesern », « Desto mehr Aufsehen machte nun dieß Stück in ganz Deutschland », « An etlichen Orten », « unzählige einsehende und wohlgesinnte Theologen » ; enfin, Gottsched compare l'effet satirique dévastateur de la pièce à celui du *Don Quichotte* de Cervantes ou du *Berger extravagant* de Corneille, tous deux ayant sonné le glas du genre qu'ils parodiaient.

passage concerné (et de l'ensemble de l'ouvrage d'ailleurs), il convient d'être réservé et de ne pas tout prendre au pied de la lettre. Compte tenu des objectifs réformateurs de Gottsched et des attaques dont en 1762 il faisait déjà l'objet depuis longtemps, sa biographie prend parfois des allures de plaidoyer : il s'efforce de prouver l'utilité et la saine morale de cette œuvre, ainsi que son succès retentissant. Ce dernier reste pourtant limité dans le temps et dans l'ampleur : la pièce n'a pas été rééditée après 1737, et ne fut jouée que de façon très exceptionnelle<sup>1</sup>. Si la parution du *Piétisme* avait produit un tel effet sur le monde littéraire, comme le prétend aussi H. Friederici, pourquoi n'en trouve-t-on aucune trace dans les écrits des dramaturges de notre corpus ? Et pourquoi faut-il attendre cinq ans avant la parution des premiers véritables originaux que sont *Les Mœurs du temps passé* (*Der Bookesbeutel*) de Borkenstein et *L'Oisif affairé* (*Der geschäftige Müßiggänger*) de Schlegel, inaugurant ainsi une décennie de production régulière ? Le statut de pièce fondatrice du *Piétisme* apparaît bien comme un mythe, une reconstruction de l'histoire littéraire.

Cependant, quelle que soit la validité de la position inaugurale de la pièce de la Gottschedin, elle est symptomatique d'un aspect essentiel de la comédie de l'époque : ses liens étroits avec la comédie française. Contrairement aux autres traductions de comédies françaises, *Le Piétisme* jouit à la fois de l'anonymat de son auteur, de l'incertitude sur sa provenance et de son adaptation particulièrement réussie (Gottsched souligne que l'habile traduction la fait passer pour un original allemand) : cette pièce peut ainsi prendre sa place dans une zone frontalière, qui symbolise assez bien la position de la comédie saxonne à ses débuts. À ce titre on peut effectivement considérer la pièce comme « le paradigme d'un transfert culturel total »<sup>2</sup>, ce qui permet de dépasser un débat crispé sur « l'originalité ». L'adaptation de la pièce de Bougeant à la situation du pays d'accueil répond parfaitement aux recommandations de Gottsched en matière de traduction et souligne bien la volonté d'assimilation et de « nationalisation » des modèles français<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Sur l'ensemble des répertoires dont nous disposons, seule Elisabeth Mentzel signale une représentation par la troupe de Schuch à Francfort-sur-le-Main le 4 avril 1750 (*Geschichte der Schauspielkunst in Frankfurt am Main*, Frankfurt/M, Völcker, 1882, p. 475 sq).

<sup>2</sup> M. Grimberg, *La Réception de la comédie française*, p. 146. Voir également Roland Krebs, « L. A. V. Gottsched und die Vermittlung der französischen Komödie », in : M. Espagne und M. Midell (Hg.), *Von der Elbe bis an die Seine*, p. 90-104.

<sup>3</sup> Cf. *infra*, p. 160-164.



### 2.1.2.3.3. Corpus et typologie

Le corpus de cette étude est composé de l'ensemble des pièces produites en Allemagne entre 1741 et 1766 et identifiées en tant que « comédie » (*Lustspiel*). Cette dénomination commune n'exclut pas une grande diversité des œuvres, qui vont de la comédie plus ou moins farcesque de Uhlich à la comédie touchante de Gellert. Certaines répondent plus à notre perspective que d'autres, mais il nous a semblé indispensable de toutes les prendre en compte afin d'avoir une vue d'ensemble de la période. Ce corpus représente donc quarante-deux pièces (ainsi que plusieurs fragments) de treize auteurs différents<sup>1</sup>. Nous fixons le terme de notre étude en 1766, car l'année suivante marque une étape décisive dans l'histoire du théâtre et de la comédie : elle voit les premières représentations et la publication de *Minna von Barnhelm* ainsi que la fondation du Théâtre National de Hambourg. Ces deux éléments modifient le paysage dramatique et marquent la fin d'une époque, l'aboutissement de la première phase de développement du théâtre allemand moderne. Il ne nous semblait pas pertinent d'intégrer à notre réflexion le cas de la grande comédie de Lessing. L'entreprise eut été d'une part peu innovante compte tenu des nombreuses études déjà réalisées à ce sujet, et d'autre part, c'est bien en 1766 que paraît la dernière comédie relevant du genre satirique qui a donné le ton depuis 1740 : il s'agit de *L'Homme à grands projets (Der Projektmacher)* de Christian Felix Weiße.

Tous les critiques qui se sont intéressés à la comédie allemande des Lumières ont proposé leur typologie, en s'appuyant souvent chacun sur des critères différents. Ainsi H. Friederici envisage-t-il ses distinctions sous l'angle de la construction dramatique<sup>2</sup>, ce qui le conduit à déterminer trois types :

- 1) la simple opposition entre deux camps, l'un vertueux et l'autre vicieux.
- 2) la même opposition, avec cette fois un personnage « enjeu » de l'influence, qui passe du camp du vice au camp de la vertu.
- 3) la comédie de caractère, où un personnage asocial s'oppose à tous les autres.

---

<sup>1</sup> Trois comédies, que nous évoquerons à l'occasion, ne font cependant pas partie de notre corpus, car nous n'avons malheureusement pas pu y avoir accès ou les consulter dans le texte original. Il s'agit de la comédie anonyme de *L'Avare gentilhomme (Der adeliche Knicker)*, du *Maure* de A. G. Uhlich (*Der Mohr*) et du *Naturaliste* de C. F. Weiße (*Der Naturaliensammler*).

<sup>2</sup> H. Friederici, *Das deutsche bürgerliche Lustspiel*, p. 165-179.

Mais H. Friederici a du mal à y intégrer un certain nombre de comédies, comme celles de Gellert, ou encore *Les Candidats* (*Die Candidaten*) de Krüger, *Les Huîtres* (*Die Austern*) de Quistorp et *Le Fâcheux* (*Der Unerträgliche*) de Mylius<sup>1</sup>.

Horst Steinmetz se fonde lui aussi sur la structure dramatique et aboutit à une distinction entre comédie « binomique » et comédie « monomique ». La première est dite « binomique » car elle allie la critique morale à la critique sociale. Elle poursuit un double objectif : la satire d'un vice (symbolisé par le protagoniste) et celle d'un dérèglement de la société (représenté par un groupe de personnages, présents ou évoqués). Les personnages positifs, simples contre-exemples, y ont pour fonction de démasquer le vice. La seconde est dite « monomique », car elle se concentre sur une cible unique : un personnage affublé d'un vice qui détone par rapport à son environnement raisonnable. Enfin la comédie d'intrigue apparaît comme une sous-catégorie de ce second type, à la construction plus élaborée. On en revient finalement à la distinction classique entre comédie de mœurs, comédie de caractère et comédie d'intrigue. Bien que H. Steinmetz affirme que l'absence d'intrigue n'est pas simplement l'expression du manque de talent des auteurs de comédie « binomique », force est de constater que le jugement porté sur la plupart de ces comédies est assez dépréciatif. Elles pèchent selon lui par leurs excès et les amalgames dans la satire, et manquent leur but. Il semble que sa typologie repose en fin de compte plus sur des appréciations qualitatives que sur des critères dramaturgiques objectifs<sup>2</sup>.

C'est Günter Wicke qui développe le plus précisément ce problème, puisque tout l'enjeu de son ouvrage est bien d'établir un « essai de typologie » de la comédie des Lumières. Son analyse se révèle d'ailleurs méticuleuse et ses remarques souvent très pertinentes. En revanche, il n'est pas toujours très cohérent dans les distinctions qu'il opère : l'inscription des *Candidats* dans la catégorie des « comédies touchantes » ou du *Mystérieux* dans la « comédie-jeu » est pour le moins discutable<sup>3</sup>, et G. Wicke semble hésitant face aux comédies de Weiße, notamment *La Gouvernante* (*Die Haushälterin*) et *Le Naturaliste* (*Der Naturaliensammler*)<sup>4</sup>. Néanmoins, il nous paraît possible et utile de reprendre ses catégories, en les regroupant et en établissant un système de sous-catégories qui permet de mieux saisir les nuances et les continuités entre les genres comiques. Nous

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 175-177.

<sup>2</sup> H. Steinmetz, *Die Komödie der Aufklärung*, p. 33-45.

<sup>3</sup> G. Wicke, *Die Struktur des deutschen Lustspiels*, p. 52-56 et p. 75-81.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 95 sq.

proposons donc la classification suivante, qui n'a bien sûr qu'une valeur indicative et prétend simplement à clarifier la situation :

<b>COMÉDIE SATIRIQUE, OU « COMÉDIE SAXONNE »</b>	Donnant la priorité au <b>comique</b> (avec parfois des tendances farcesques)	<i>Le Diable paresseux, Le Duc Michel, Le Fâcheux, La Femme malade, Les Huîtres, Le Misogyne, Le Trésor, La Vieille Fille</i>
	Fortement <b>didactique</b> et/ou <b>polémique</b>	<i>La Beauté muette, Les Candidats, Le Faste à Landheim, La Gouvernante, La Gouvernante française, L'Homme à grands projets, L'Hypochondriaque, L'Indifférent, Le Jeune Érudit, M. le Bel-Esprit, Les Médecins, Le Méfiant envers soi-même, La Mésalliance, Les Mœurs du temps passé, La Mort et le Testament du célèbre Bockesbeutel, Le Mystérieux, Le Naturaliste, L'Oisif affairé, Les Pasteurs de campagne, La Pleurnicheuse, Les Poètes à la mode, Le Procès du bouc</i>
	Illustrant un <b>problème</b> moral ou social	<i>Damon, Les Juifs, Le Libre-penseur, Le Triomphe des honnêtes femmes</i>
<b>COMÉDIE TOUCHANTE</b>	À fortes tendances <b>satiriques</b>	<i>La Bigote, J'en ai décidé ainsi, Le Méfiant, Le Testament, L'Amant par hasard</i>
	Centrée sur la <b>vertu</b> émouvante	<i>Le Billet de loterie, Les Tendres Sœurs, Amalia, Le Méfiant par délicatesse</i>
	Proche de la <b>féerie</b>	<i>Le Mari aveugle</i>

Il apparaît cependant que dans le cadre de notre étude, les distinctions de genre ne sont pas les plus appropriées pour aborder ce corpus. En effet, il est évident que la différenciation entre comédie satirique et comédie touchante est pertinente, car elle permet de distinguer le courant inspiré par Gottsched de celui marqué par la théorie de Gellert. Cependant, les constantes que l'on observe dans les deux genres nous semblent justifier et même appeler une étude globale de l'ensemble des œuvres. Nous nous efforcerons donc de saisir la cohérence de la comédie allemande des Lumières plutôt que de rechercher à tout prix les classifications.

### 2.1.3. La comédie allemande des Lumières : un genre dramatique au service d'un projet social

Avant d'examiner plus avant la mission de la comédie, il faut remarquer que le propos didactique est certes un objectif, mais qu'il est aussi un moyen : si Gottsched le valorise tant, c'est qu'il lui permet de réhabiliter le théâtre au sein de la société et de légitimer son utilisation au service des idées de l'*Aufklärung*. Un théâtre utile et dispensant ses bienfaits au sein de la société, c'est un théâtre accepté, protégé, voire encouragé. C'est un nouveau statut et une nouvelle dignité pour la littérature et pour les hommes de lettres.

#### 2.1.3.1. Comédie et société : la réforme des mœurs

Mais outre cet aspect « stratégique » de la défense du théâtre, il faut bien considérer la comédie comme un élément parmi d'autres dans le dispositif mis en place par les *Aufklärer*. Elle participe en effet d'un mouvement de réforme qui ne se limite pas à la littérature, mais vise plus largement à modifier les modes de pensée et de comportement<sup>1</sup>. C'est la société toute entière que les Lumières allemandes souhaitent façonner selon les principes de la raison. Et la comédie se présente bien comme un des vecteurs les plus adaptés à cet objectif ; Gottsched n'a d'ailleurs cessé d'orienter vers ce genre les jeunes auteurs qui gravitent dans son orbite. Le rapport de la comédie à la société contemporaine<sup>2</sup> permettrait d'agir directement sur cette dernière, par un jeu de miroir auquel il est souvent fait référence à l'époque<sup>3</sup>. Pour G. Wicke, cet objectif de réforme de la société distingue clairement la comédie des Lumières des formes comiques antérieures, lesquelles

---

<sup>1</sup> « Literatur [wird] als ein öffentliches Medium betrachtet, mit dessen Hilfe weltanschauliche und gesellschaftliche Ziele verwirklicht werden sollen. Insbesondere das Drama wird von Gottsched in den Dienst eines moralisch-philosophisch-sozialen Erziehungsprogramms gestellt (...). Die Strategien dieses Programms richten sich auf eine vernünftig eingerichtete, sittlich-moralische fundierte Gesellschaftsordnung, die bürgerliche Lebens- und Verhaltensnormen für alle Gesellschaftsschichten verbindlich machen will. » H. Steinmetz, *Die Komödie der Aufklärung*, p. 20.

<sup>2</sup> Le genre comique est fondamentalement lié au contexte historique et social dans lequel il est né : on ne rit pas des mêmes choses ni dans tous les pays, ni à toutes les époques. « Il est aisé de montrer, malgré des constantes « transhistoriques », l'*historicité* profonde et constitutionnelle du phénomène comique. Ses « types », si stéréotypés qu'ils puissent paraître, naissent, vivent et meurent avec les sociétés et les régimes dont ils sont issus. [...] tout comique est *daté*. » Jean Emelina, *Le Comique*, Paris, SEDES, 1991, p. 49 sq ; voir aussi à ce propos les remarques de W. Hinck, *Das deutsche Lustspiel*, p. 4.

<sup>3</sup> La comédie doit renvoyer au spectateur sa propre image et contribuer ainsi à lui dévoiler ses travers pour mieux l'en guérir. La personnification du genre, dans les prologues des années 1740, sous les traits d'une jeune fille tenant un miroir, est une manifestation fréquente de cette conception (cf. Johann Elias Schlegel, *Die Langeweile*, Johann Friedrich von Cronegk, *Die verfolgte Comödie*, etc.).

cherchaient à enseigner l'art et la manière de faire son chemin dans le monde tel qu'il est, sans ambition de l'améliorer<sup>1</sup>.

Si l'on se penche sur la définition de la comédie, le terme de « vice » (*Laster*), tout comme celui de « mœurs » (*Sitten*) évoqué précédemment, n'est pas simplement à prendre dans son acception morale. Le dictionnaire de Zedler définit trois acceptions de *Sitten* : son sens premier et le plus large est celui de « mœurs » en tant qu'*habitus*, lesquelles sont en accord avec la raison ou s'y opposent. Dans le premier cas, on parle de « mœurs vertueuses » (*tugendhafte Sitten*) du point de vue de la morale et de « belles mœurs » (*artige Sitten*) du point de vue de la vie en société. Dans le second cas, on parle de « mœurs vicieuses » (*lasterhafte Sitten*) du point de vue moral et de « mœurs grossières et extravagantes » (*grobe und wunderliche Sitten*) du point de vue de la vie en société<sup>2</sup>. Lorsque l'on parle de « bonnes mœurs » (*gute Sitten*), l'expression est donc assez ambiguë, et recouvre à la fois la moralité et la politesse, la vertu et le comportement adéquat. Selon le contexte, elle peut pencher plus particulièrement vers l'une ou l'autre de ces significations. Dans les termes mêmes, moralité et civilité semblent donc indissociables<sup>3</sup>. C'est pourquoi on ne saurait réduire le didactisme de la comédie de l'*Aufklärung* à l'unique aspect « moral » (dans son sens éthique). La composante sociale fait partie intégrante de l'objectif pédagogique des Lumières, et la comédie est le medium privilégié de cette entreprise de réforme des mœurs. Il n'est d'ailleurs jamais explicitement question dans les comédies de « Bien » ou de « Mal », de « bon » ou de « méchant ». Ce n'est pas tant de la « philosophie pratique » que de la « pratique philosophisée », pour ainsi dire : la comédie

---

<sup>1</sup> « Die Aufklärung will mit der Komödie zugleich die Welt schlechthin reformieren, und zwar nach vernünftigen und moralischen Grundsätzen. Das vorbürgerliche Lustspiel dagegen will nicht eine neue, bessere Welt schaffen, sondern lehren, sich in der alten zu behaupten. » G. Wicke, *Die Struktur des deutschen Lustspiels*, p. 8. Cette position est d'ailleurs aussi explicitement celle des traités de civilité et de « politische Klugheit » de la période baroque.

<sup>2</sup> « **Sitten**, *Mores* wird in einem dreyfachen Verstand genommen. Erstlich versteht man dadurch den **Habitu**m oder die Einrichtung des menschlichen Willens, da er zu gewissen Thun und Lassen geneigt ist, welcher **Habitus** entweder nach der gesunden Vernunft eingerichtet; oder mit derselben streitet. Im ersten Fall ist er vernünftig theils nach der Ethic, welches die **tugendhaften Sitten** sind, theils nach der Politic, so die **artigen Sitten** genennet werden [...]. Streiten die Sitten mit der gesunden Vernunft, so geschiehet solches ebenfalls auf zweyerley Weise: einmahl nach der Ethic, wenn man nach dem Triebe der verderbten Neigungen, des Ehrgeitzes, Geld=Geitzes und der Wollust zu gewissen Thun und Lassen geneigt ist welches man die **Lasterhaften Sitten** nennet; hernach nach der Politic, wenn man sich dem Geschmack geschickter Leute nicht accommodiret, und sich nach seinem wunderlichen Eigensinn richtet, welches die **grogen und wunderlichen Sitten** sind. [...] Vors andre versteht man durch die Sitten das Thun und Lassen selbst, so fern solches nach dem angenommenen **Habitu** geschiehet; und drittens bedeuten solche auch eine gewisse bloss äusserliche Beschaffenheit des Thun und Lassens [...]. » Johann Heinrich Zedler, *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, Leipzig und Halle, 1732-1754, Bd. 37, Sp. 1846-1850.

<sup>3</sup> L'adjectif « sittlich » se limite pour sa part se limite à la sphère morale ; c'est équivalent de « moralisch », la « Sittenlehre » est quant à elle un synonyme de « Philosophie Morale » ou encore « Éthique ».

illustre un usage dicté par la raison, mais sans évoquer la justification philosophique. Le vice peut être aussi bien l'avarice, la fausse dévotion, l'ingratitude, que l'hypocondrie, la vantardise, l'excès de méfiance ou de patience. Et quel qu'il soit, il rejaillit sur les relations humaines. C'est dans la sphère du comportement social qu'il se manifeste. Le vice moral tout comme le défaut de caractère sont donc appréhendés dans leurs conséquences pour la vie en société, ce qui correspond parfaitement à l'esprit de l'époque.

Dans la pensée des Lumières, en effet, l'homme se définit par son intégration à la communauté. La société est l'élément dans lequel il évolue et se réalise. L'individu est une partie du tout, le bien commun, avec l'idée de perfectionnement, devient une notion clé du XVIII<sup>e</sup> siècle : le bonheur de chacun n'est envisageable que dans une perspective plus vaste, où il contribue au bonheur de tous (et inversement). Un homme isolé, vivant en reclus, sans contact ou presque avec ses semblables, ne mérite pas le titre d'homme. Il manque à sa vocation, il est inutile, car asocial<sup>1</sup>. Œuvrer pour amender les hommes, c'est donc non seulement leur apporter les lumières de la raison, mais aussi favoriser les échanges et la vie en société. La sociabilité est un devoir, que les hebdomadaires moraux rappellent régulièrement – l'un d'eux adopte même le titre programmatique de *L'Homme sociable* (*Der Gesellige*, Halle, 1748-50)<sup>2</sup>.

Pour la comédie, il s'agit par conséquent de s'attaquer à tout comportement ridicule et/ou moralement condamnable, de le discréditer aux yeux des spectateurs, et de présenter en contrepoint l'attitude conforme aux lois qui régissent la vie en société. Les comédies sont un instrument de régulation sociale qui fustige ce qui est hors normes. À ce titre, elles peuvent tout aussi bien promouvoir les nouvelles idées des Lumières que défendre des valeurs plus traditionnelles menacées de disparition par certains phénomènes de mode. Il n'est pas question de rompre radicalement avec le passé mais de définir une norme sociale fondée sur la raison et le bon goût. Lorsque Gottsched précise dans son *Art poétique* que le comique ne doit pas naître des mots mais des choses, la remarque qu'il adjoint illustre à merveille le propos social de la comédie :

---

<sup>1</sup> Cf. *Der Gesellige, eine moralische Wochenschrift*, neue Auflage, Halle, Johann Justinus Gebauer, 1764, I. Theil, 4. Stück, « Die natürliche Anlage der Menschen zur Geselligkeit », p. 21-25.

<sup>2</sup> Cf. Wolfgang Martens, *Die Botschaft der Tugend : die Aufklärung im Spiegel der deutschen Moralischen Wochenschriften*, Stuttgart, Metzler, 1968, p. 285-296, et l'article du même auteur, « Geselligkeit im 'Geselligen' », in : *Gesellige Vernunft. Zur Kultur der literarischen Aufklärung*, hrsg. v. O. Gutjahr et alii, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1993, p. 173-185. Voir aussi l'article « Geselligkeit » du dictionnaire de Zedler (J. H. Zedler, *Universal-Lexicon*, Bd. 10, Sp. 1260).

C'est le comportement étrange des gens extravagants qui les rend risibles<sup>1</sup>.

La cible est clairement définie, et peut-être même avec plus de précision et de pertinence qu'auparavant : point de dictature des carcans formels, point de distinction subtile entre vice « innocent » et vice justiciable, point de querelles byzantines sur le degré autorisé d'exagération des caractères. L'esprit de la comédie gottschédienne tient en ces quelques mots, placés sous l'égide du didactisme. Car il ne s'agit pas simplement de faire rire de ces comportements absurdes, mais aussi, nous l'avons vu, de les corriger. Johann Christian Krüger, qui pourtant s'éloigne assez nettement des principes du maître de Leipzig, ne dit pas autre chose lorsqu'il déclare que « les comédies n'ont pas d'autre effet que de rendre les vices haïssables ou ridicules, d'affûter la raison et de rendre le cœur meilleur »<sup>2</sup>. Il regrette que personne ne semble s'intéresser à cette connaissance des « solécismes de mœurs » que la comédie permet d'acquérir. L'expression est intéressante à plus d'un titre : d'une part, la consonance française est manifeste. On retrouve cette tournure sous la plume de Molière et de Marivaux, mais elle est exceptionnelle en allemand<sup>3</sup>. D'autre part, elle résume de façon significative la mission confiée à la comédie : dénoncer les écarts de conduite et contribuer ainsi à la réforme de mœurs.

Par conséquent, la comédie allemande des Lumières peut se définir plus généralement, selon nous, comme *la satire morale d'un comportement asocial*, que ce comportement soit induit par un véritable vice ou un simple travers. La très forte composante satirique des débuts gottschédiens s'atténuera certes au fil du temps, mais l'impulsion fondamentale est bien là, et se ressentira tout au long de la période.

Cette conception de la comédie n'est pas une véritable révolution : en fait, elle est l'expression d'une idée plus générale, déjà exprimée au XVIIe siècle, selon laquelle la littérature serait une école des bonnes mœurs, un moyen d'affiner son esprit et sa conversation. La poétique de la comédie développée par Gottsched s'appuie sur ces notions, les précise pour les appliquer à un genre spécifique et les enrichit par d'autres

---

<sup>1</sup> « Die seltsame Aufführung närrischer Leute, macht sie auslachenswertig. » *CD*, Bd. VI/2, p. 356.

<sup>2</sup> « Sie haben keine andre Wirkung, als daß sie die Laster abscheulich oder lächerlich machen, den Verstand schärfen und das Herz bessern », *Sammlung einiger Lustspiele aus dem Französischen des Herrn von Marivaux übersetzt*, Zweyter Theil, Hannover, 1749, Vorrede, in : M. Grimberg, *Korpus*, T. 28, p. 71.

<sup>3</sup> Krüger utilise le terme de « Solöcismos in den Sitten » ; M. Grimberg (*Korpus*, p. 71) cite ces deux occurrences dans le théâtre français : « Le moindre solécisme en parlant vous irrite ; / Mais vous en faites, vous, d'étranges en conduite. » Molière, *Les Femmes savantes* (II, 7) ; « Quels solécismes de conduite ! » Marivaux, *La Seconde Surprise de l'amour* (III, 1).

considérations d'ordre esthétique. Le réformateur ne fait pas œuvre de pionnier mais de vulgarisateur, au sens noble du terme. Son *Art poétique critique* est une somme raisonnée, une synthèse pratique de divers principes, et c'est ce qui explique sa diffusion et son succès. Il n'est d'ailleurs pas le seul à considérer la comédie comme une « école des bonnes mœurs » : l'expression ponctue la plupart des écrits de l'époque sur le théâtre, et montre à quel point ces principes ont imprégné le monde littéraire, à commencer par le cercle de Leipzig.

Johann Friedrich May, un proche collaborateur de Gottsched, nous en offre un exemple révélateur : en 1739, dans la préface à sa traduction de *Timon le misanthrope* (Delisle, 1722), il reprend les positions du père Porée, selon lequel « la scène peut devenir une école des bonnes mœurs »<sup>1</sup>. On voit bien comment une autorité française vient nourrir la réflexion allemande et justifier les choix esthétiques de l'école de Leipzig. Dans cette pièce à Arlequin du Théâtre Italien, c'est bien sûr la leçon morale qui a retenu l'attention du traducteur : si elle n'est pas parfaite, la comédie de Delisle a le mérite d'instruire et de corriger le spectateur par la peinture habile de la vanité des hommes<sup>2</sup>. Les « bonnes mœurs » ici se rapprochent nettement de la moralité. Il serait vain – et impossible – de citer toutes les occurrences de ce type de formulation : de lettres en traités, de prologues en poèmes, elle est un des fils rouges de la conception du théâtre au siècle des Lumières. Nous nous contenterons de ces quelques exemples de variations sur le même thème : la Neuberin parle de la scène comme d'un « miroir des bonnes mœurs », Siever pour sa part d'une « chaire des bonnes mœurs », Christlob Mylius quant à lui évoque « une école des bonnes mœurs » mais aussi « de l'éloquence », Adam Gottfried Uhlich une « école des mœurs et de la vertu »<sup>3</sup>. Le miroir, la chaire, l'école : trois métaphores de l'autorité pédagogique et morale appliquées à la scène.

---

<sup>1</sup> « [...] Der Pater Porée hat es in einer Rede zu erweisen gesucht, daß die Schaubühne eine Schule guter Sitten werden könne » (in : M. Grimberg, *Korpus*, T. 10, p. 24). J. F. May est professeur de philosophie à l'université de Leipzig et secrétaire de la *Société Allemande*. En 1734, il traduit le *Discours sur les spectacles* (1733) de Charles Porée. Sa traduction de Delisle est publiée dans le cadre de la série de publications de la *Société Allemande (Der Deutschen Gesellschaft in Leipzig Eigenen Schriften und Uebersetzungen in gebundener und ungebundener Schreibart, Der Dritte Theil, Leipzig, Breitkopf, 1739, p. 663-728)*.

<sup>2</sup> *Timon* présente en effet quelques irrégularités : il met en scène des divinités, comporte des intermèdes chantés et dansés ainsi que des *lazzi* d'Arlequin (II, 8). Mais la satire des vanités, des flatteurs et de l'ingratitude est assez sensible et la leçon suffisamment soulignée pour recueillir les suffrages des moralistes.

<sup>3</sup> « Ein Spiegel guter Sitten » F. C. Neuber, *Theaterrede*, Hambourg, 1739, in : R. Daunicht, *Die Neuberin*, p. 48 ; « der Lehrstuhl guter Sitten », G. R. A. Sievers *Glückwünschendes Sendschreiben an die Frau Neuberin*, Kiel, 1738, in : *Ibid.*, p. 83 ; « eine Schule guter Sitten [...] eine Schule der Beredsamkeit », C. Mylius, in : *Beiträge zur Critischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit*, Bd. VIII, 30. Stück, 1743, p. 354 ; « eine Sitten- und Tugendschule », *Seinen Hohen Gönnern und gütigen Freunden*



En conséquence de cet axiome, si on laisse inversement aux acteurs la liberté de jouer des pièces absurdes, qui contribuent à propager les vices au lieu de les combattre, comme c'est le devoir du théâtre, les dommages pour le citoyen seront considérables. Selon les rédacteurs des *Nouvelles berlinoises de la politique et des sciences* (*Berlinische Nachrichten von Staats- und Gelehrten Sachen*), mieux vaudrait pour le salut de la société que ces comédiens deviennent mendiants plutôt que d'être payés à « corrompre les mœurs »<sup>1</sup>.

L'appellation générale de « bonnes mœurs » se précise parfois pour désigner explicitement la sphère du comportement social. Ainsi Schlegel estime-t-il que Molière est un auteur dont les œuvres sont une véritable école de politesse :

Je suis persuadé que l'on pourrait composer tout un livre détaillé de la politesse des mœurs à partir des comédies de Molière et de quelques autres.<sup>2</sup>

Car le théâtre rend non seulement de grands services à la morale, mais il participe surtout au polissage des mœurs et de la raison de l'ensemble de la nation :

Il lui montre, en particulier en ce qui concerne l'aspect du commerce avec les hommes, ce qui est mauvais et ce qui est ridicule. Il lui donne des exemples de conversations, d'esprit fin, de bonne façon de penser. [...] Il apprend au moindre des citoyens à raisonner et à devenir plus poli.<sup>3</sup>

On retrouve la même idée chez Löwen, qui estime qu'une scène purifiée permet de polir les citoyens<sup>4</sup>. Schlegel va même jusqu'à établir une relation directe et proportionnelle entre le développement du théâtre et le degré de civilité d'un peuple. La comédie permet

---

*hinterliess folgende von ihm verfertigte Vertheidigung der Schaubühne bey seinem Abschiede A. G. Uhlich, Mitglied der Schuchischen Schaubühne, cité par Wolfgang Promies, Der Bürger und der Narr, oder das Risiko der Phantasie, München, Carl Hanser Verlag, 1966, p. 36.*

<sup>1</sup> « Wenn man ihnen aber die Freyheit läßt, unsinnige Stücke auf die Schauplätze zu bringen, wodurch die Thorheiten fortgepflanzt werden, welche doch hauptsächlich hier ihren Untergang erwarten sollen : So ist der Schade für die Bürger einer Republick, welche durch thörichte Zeitvertreibe unterhalten werden von der größten Folge. » *Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen*, 20. Stück, 16. Februar 1741.

<sup>2</sup> « Hingegen glaube ich wohl, daß man aus den Lustspielen des Moliere, und einigen andern, ein ganz gründliches Buch von der Artigkeit der Sitten zusammensetzen könnte. » J. E. Schlegel, *Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters*, in : *Johann Elias Schlegels Werke*, hrsg. von Johann Heinrich Schlegel, 5 Theile, Kopenhagen und Leipzig, Faksimiledruck, Frankfurt/M., 1971, Bd. 3, p. 273. On constate effectivement une correspondance frappante entre les situations des comédies de Molière et les préceptes des traités de civilité. Inversement, les traités font pour leur part référence à Molière (cf. Patrick Dandrey, *Molière ou l'Esthétique du ridicule*, Paris, Klincksieck, 1992, p. 245-258).

<sup>3</sup> « Es zeigt ihm, besonders in dem Aeufferlichen des Umgangs, was übel steht, und was lächerlich ist. Es giebt ihm Exempel von Gesprächen, von feinen Scherzen, von einer guten Art zu denken. [...] es lehrt auch den geringsten Bürger Vernunftschlüsse machen, höflicher werden. » J. E. Schlegel, *Gedanken*, p. 274.

<sup>4</sup> « Der Flor solcher gereinigten Schaubühne muß notwendig in einer wohlengerichteten Republick erhalten werden. Denn sie bekommt dadurch gesittete Bürger. » J. F. Löwen, Discours d'entrée à la *Société allemande de Göttingen* en juin 1748, in : R. Krebs, *L'Idée de « Théâtre National »*, p. 608.

qui plus est aux jeunes gens de s'initier au monde et de reconnaître les différents types de caractères<sup>1</sup>. Des comédies telles que *Le Misanthrope* ou *Les Fâcheux*, qui mettent en scène des personnages de bonne éducation, participent efficacement à la formation de leur raison et de leur comportement<sup>2</sup>. C'est d'ailleurs bien ainsi que le jeune Lessing a vécu ses premiers contacts avec la comédie à son arrivée à Leipzig. Dans une lettre à sa mère du 20 janvier 1749, il déclare :

Ce sont les comédies qui me tombèrent d'abord entre les mains. Cela peut paraître incroyable à qui veut, mais elles m'ont rendu de très grands services. J'y ai appris à faire la distinction entre un comportement galant, libre, grossier ou naturel. J'y appris à reconnaître les vraies et les fausses vertus et à fuir les vices tout autant à cause de leur ridicule que de leur caractère honteux.<sup>3</sup>

Lessing fait part ici de son expérience dans les années 1746-47. Il ne faut certes pas oublier le caractère apologétique de cette lettre de justification auprès de la famille. Par conséquent, Lessing s'efforce de mettre en exergue certaines vertus de la comédie. Mais quand bien même, ces indications restent fort intéressantes : d'une part, on apprend que, dès son arrivée à Leipzig, Lessing se frotte à la comédie, et d'autre part, qu'il y trouve une forme d'initiation à la vie en société, un répertoire de types de comportement qui lui sert de référence et de mise en garde. Il témoigne ainsi du rôle que la comédie commençait déjà à jouer alors auprès des jeunes gens. À la même époque, les *Nouvelles berlinoises de la politique et des sciences* soulignent, à propos du *Tartuffe* de Molière, l'utilité de cette peinture des ruses et des masques d'un hypocrite, qui constitue un précieux enseignement afin ne pas se laisser abuser par ces individus<sup>4</sup>. Dans les années qui suivent, Lessing revient à plusieurs reprises sur la fonction d'initiation et d'éducation aux bonnes mœurs de la comédie, ce qui confirme l'importance de cet aspect. En 1750, dans les *Contributions à l'histoire et au progrès du théâtre*, il déclare que le but de la comédie est « de former et de

---

<sup>1</sup> « Es erteilt einem jungen Menschen Anleitung, wie er die Welt kennen lernen, und die Denkungsart der Menschen aus ihren Reden auf eben die Weise entwickeln soll, wie auf der Schaubühne die Eigenschaften und Schwachheiten der vorgestellten Personen aus ihren Worten und Handlungen erkannt werden. » J. E. Schlegel, *Gedanken*, p. 274.

<sup>2</sup> « Komödien, worinnen Personen von feiner Erziehung vorgestellt werden, und die so beschaffen sind, wie unter andern der *Misanthrop*, und die *Beschwerlichen* des Moliere, tragen zur Verbesserung des Verstandes und der Aufführung junger Leute ungemein viel bey. » *Ibid*, p. 280.

<sup>3</sup> « Die Comoedien kamen mir zur erst in die Hand. Es mag ungläublich vorkommen, wem es will, mir haben sie sehr große Dienste gethan. Ich lernte daraus eine artige und ungezwungne, eine grobe und natürliche Aufführung unterscheiden. Ich lernte wahre und falsche Tugenden daraus kennen und die Laster eben so sehr wegen ihres lächerlichen als wegen ihrer Schändlichkeit fliehen. » G. E. Lessing, lettre à Justina Salome Lessing du 20 janvier 1749, LM 17, p. 8.

<sup>4</sup> Cf. *Berlinische Nachrichten von Staats- und Gelehrten Sachen*, n°119, 3. Oct. 1748.

parfaire les mœurs des spectateurs »<sup>1</sup>. À la même époque, il précise que « le monde à lui seul ne forme pas un homme parfait » et qu'il faut pour cela aussi « la lecture des meilleurs auteurs : La Fontaine, Molière, Racine, Regnard, Néricault, La Chaussée, Gresset, Chaulieu, Bernis »<sup>2</sup>. Plus tard, dans sa correspondance avec Mendelssohn et Nicolai sur la tragédie, il affirme que

La comédie doit nous aider à percevoir aisément toutes les formes de ridicule. Celui qui possède cette faculté cherchera à éviter dans son comportement toutes les formes de ridicule, et deviendra par là même l'homme le mieux éduqué et le plus poli.<sup>3</sup>

Il exprime à nouveau cette même idée dans la *Dramaturgie de Hambourg* : la véritable utilité de la comédie est d'exercer notre capacité à découvrir le ridicule<sup>4</sup>.

La préface au second recueil du *Théâtre de Schönemann*, rédigée par le principal lui-même ou par Johann Christian Krüger, déplore le peu d'intérêt des Allemands pour les belles-lettres, et introduit une petite remarque significative :

Le soi-disant monde galant est si ignorant et étranger vis-à-vis de ce qui seul justement devrait le rendre galant, [...] c'est-à-dire la poésie, l'éloquence et l'art dramatique, qu'il ne peut concevoir que l'on puisse y trouver son plaisir.<sup>5</sup>

Comédie et monde sont bel et bien deux écoles de politesse complémentaires, la première préparant à la seconde, laquelle en retour se polit au contact de la première<sup>6</sup>. Les

---

<sup>1</sup> « Was ist aber die Absicht des Lustspiels ? Die Sitten der Zuschauer zu bilden und zu bessern. » G. E. Lessing, *Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters*, 4. Stück, « Beschluß der Critik über die Gefangnen des Plautus », LM 4, p. 191.

<sup>2</sup> « Doch die Welt allein bildet einen vollkommenen Menschen nicht. Das Lesen der besten Schriftsteller muß dazu kommen. La Fontaine, Moliere, Racine, Regnard, Nericaut, La Chaussee, Gresset, Chaulieu, Bernis [...] » G. E. Lessing, *Das neueste aus dem Reiche des Witzes*, Okt. 1751, LM 4, p. 457.

<sup>3</sup> « Sie [die Komödie] soll uns zur Fertigkeit verhelfen, alle Arten des Lächerlichen leicht wahrzunehmen. Wer diese Fertigkeit besitzt, wird in seinem Betragen alle Arten des Lächerlichen zu vermeiden suchen, und eben dadurch der wohlgezogenste und gesittetste Mensch werden. » G. E. Lessing, lettre du 13 novembre 1756, in : *Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai über das Trauerspiel*, hrsg. von R. Petsch, Leipzig, Dürr, 1910, p. 54.

<sup>4</sup> « Ihr wahrer allgemeiner Nutzen liegt in dem Lachen selbst ; in der Uebung unserer Fähigkeit das Lächerliche zu bemerken », *HD*, 29. Stück, LM 9, p. 303. Toutes les réflexions de Lessing sur la comédie et le ridicule semblent directement inspirées par sa fréquentation de Molière. On peut ainsi évoquer sa *Lettre sur la comédie de L'Imposteur* du 20 août 1667 : « Le ridicule est la forme extérieure et sensible que la providence de la nature a attachée à tout ce qui est déraisonnable, pour nous en faire apercevoir, et nous obliger à le fuir. Pour connaître ce ridicule il faut connaître la raison dont il signifie le défaut, et voir en quoi elle consiste. » Molière, *Œuvres*, t. 1, p. 1174. Lessing est donc en parfaite adéquation avec « l'esthétique du ridicule » (P. Dandrey) pratiquée par Molière.

<sup>5</sup> « Die so genannte galante Welt, ist in demienigen, was sie erst galant machen sollte, [...] so fremd und unwissend, daß sie nicht begreifen kann, wie es möglich ist in dergleichen Sachen ein Vergnügen anzutreffen. » *Schauspiele, welche auf der von Sr. Königl. Majestät in Preussen und von Ihro Hochfürstl. Durchl. zu Braunschweig und Lüneburg privilegirten Schönemannischen Schaubühne aufgeführt werden*, Zweyter Theil, 1748, Vorrede, in : M. Grimberg, *Korpus*, T. 23, p. 55.

<sup>6</sup> Nous aurons l'occasion de revenir plus longuement sur ce rapport entre monde et comédie dans notre quatrième partie.

auteurs avaient bien conscience de ce lien et souhaitaient le rendre manifeste aux yeux du public. Dans un prologue de Cronegk, *La Comédie persécutée (Die verfolgte Komödie*, vers 1750-52), cette dernière déclare à la Bêtise :

Apprenez à connaître le monde et les bons ouvrages. / [...] Fréquentez-moi souvent !  
Instruire par la dérision, / C'est ici mon office. Nos devoirs ne se limitent pas / à notre  
maison et à nos parents : / Nous vivons pour le monde, et non pour nous seulement.<sup>1</sup>

Dans la scène 3, lorsque la Déraison demande à la Comédie ce qu'elle vient chercher ici, cette dernière répond en deux mots significatifs : « La Vertu et la Sociabilité »<sup>2</sup>. Les deux termes sont bien indissociables. Vertu et sociabilité constituent à la fois le cadre dans lequel la comédie peut s'épanouir et les valeurs qu'elle entend promouvoir. Sa mission est même patriotique : la providence a voulu que ce soit elle, et non la farce, qui éduque le peuple allemand<sup>3</sup>. Les partisans allemands de la comédie sont sur la même ligne de défense que les Français. En réponse à Rousseau et à sa lettre à d'Alembert sur les spectacles (1758), Voltaire déclare que le théâtre « est ce que l'esprit humain a jamais inventé de plus noble et de plus utile pour former les mœurs, et pour les polir ; c'est là le chef-d'œuvre de la société ». Son argumentation souligne avec insistance les bénéfices de la scène pour la civilité :

Qu'est-ce, en effet, que la vraie comédie ? C'est l'art d'enseigner la vertu et les bienséances en actions et en dialogues. [...] [Nos bonnes comédies et nos bonnes tragédies] ont souvent corrigé les hommes. [...] Si les financiers ne sont plus grossiers, si les gens de cour ne sont plus de vains petits-maîtres, si les médecins ont abjuré la robe, le bonnet et les consultations en latin, si quelques pédants sont devenus hommes, à qui en a-t-on l'obligation ? au théâtre, au seul théâtre. [...] C'est la plus belle éducation qu'on puisse donner à la jeunesse, le plus noble délassement du travail, la meilleure instruction pour tous les ordres des citoyens : c'est presque la seule manière d'assembler les hommes pour les rendre sociables.<sup>4</sup>

Cette idée est donc loin d'être spécifique à l'Allemagne, où elle s'impose progressivement au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle. Malgré des oppositions et des réticences encore vives, le statut de la comédie comme école des bonnes mœurs et du monde va désormais de soi dans les cercles éclairés. Si bien qu'en 1767, dans la conclusion de son

---

<sup>1</sup> « So lernen Sie die Welt und gute Schriften kennen. / [...] Besuchen Sie mich oft ! Im Scherz zu unterrichten, / Deswegen bin ich hier. Es schränken unsre Pflichten / Sich nicht auf unser Haus, auf die Verwandten ein : / Wir leben für die Welt, und nicht für uns allein. » *Die verfolgte Komödie* (sc. 2).

<sup>2</sup> « Die Tugend / Und die Geselligkeit » *Ibid.* (sc. 3).

<sup>3</sup> « Die Vorsicht steht mir bey : / Sie will, daß dieses Volk von mir gebessert sey » *Ibid.* (sc. 5).

<sup>4</sup> Lettre au marquis Francesco Albergati Capacelli du 23 décembre 1760, in : Voltaire, *Correspondance*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. 6, p. 158 sq.

allocution aux membres du Théâtre National de Hambourg, Johann Friedrich Löwen, peut alors affirmer comme une évidence le rôle assigné à la scène réformée :

Et puisque nous nous unissons tous, afin d'affiner les mœurs de notre nation, et d'aider au progrès des divertissements de nos concitoyens, alors que ceci soit notre décision inébranlable : ennoblir nos propres mœurs et toujours pour nous-mêmes garder pure la source du plaisir.<sup>1</sup>

Pour Löwen, le comédien sur scène a la même fonction que le professeur en chaire<sup>2</sup>. Ce statut s'impose certes, mais il n'est pas incontesté : des voix s'élèvent parfois, à l'instar de Herder que nous avons évoqué précédemment, pour dénoncer cette croyance un peu illusoire en la puissance réformatrice de la comédie. *Les Nouvelles savantes de Göttingen* remarquent au sujet du prologue optimiste de Schlegel, *L'Ennui (Die Langeweile)*, que le mal est bien trop profondément enraciné chez l'homme pour que l'on puisse l'arracher simplement en jouant<sup>3</sup>.

### 2.1.3.2. *La comédie et les feuilles morales*

L'intégration de la comédie au projet global de l'*Aufklärung* est particulièrement manifeste dans les liens qu'elle entretient avec le genre des hebdomadaires moraux. En termes purement chronologiques, ces derniers couvrent une période plus étendue (1720-1760) que celle de la comédie saxonne, mais leur déclin est étrangement concomitant à celui du genre gottschédien. Ces deux formes de littérature, toutes deux « importées » et adaptées en Allemagne, connaissent le même sort et la même désaffection. Il est frappant de constater que les remarques de Wolfgang Martens à propos des périodiques pourraient tout aussi bien s'appliquer à la comédie saxonne :

L'idée que les périodiques des Lumières sont de médiocre qualité, ennuyeux et emplis de platitudes ne date pas d'hier et a la vie dure. [...] Lorsque Lessing, à la fin des années 1750, s'attaque, dans les polémiques contemporaines, aux hebdomadaires, il dit adieu à bon

---

<sup>1</sup> « Und da wir uns alle verbinden, die Sitten unsrer Nation zu verfeinern, und das Vergnügen unsrer Mitbürger zu befördern ; so sey dies unser unwandelbahrer Entschluß ; unsre eigne Sitten zu veredeln, und die Quelle des Vergnügens für uns selbst stets rein zu erhalten. » Johann Friedrich Löwen, *Anrede an die sämtlichen Mitglieder des Hamburgischen Theaters bey der Uebernehmung des Directorii (1767)*, in : J. F. Löwen, *Geschichte des deutschen Theaters*, p. 99.

<sup>2</sup> « Der Comödiant ist auf der Bühne dasselbe, was der Lehrer auf seinem Lehrstuhl vorstellt. » J. F. Löwen, « Nachricht von denjenigen Schauspielen, die im Monath Julius 1752 von der Schönemannischen Gesellschaft auf dem Hamburger Theater aufgeführt sind », in : *Hamburgische Beyträge zu den Werken des Witzes und der Sittenlehre*, 1. Stück, 1753, p. 186 ; cité par John Walter van Cleve, *Harlequin besieged. The Reception of comedy in Germany during the Early Enlightenment*, Bern, Peter Lang, 1980, p. 111.

<sup>3</sup> Cf. *Göttingische Zeitungen von gelehrten Sachen*, 60. Stück, 30 Mai 1748, p. 476.

droit à un genre qui a fait son temps. En effet, les hebdomadaires ne font plus partie après 1760 de la littérature qui donne le ton. Un jeune auteur qui a quelque chose à dire ne s'y essaye plus. Le genre disparaît progressivement.<sup>1</sup>

Outre le rôle de Gottsched dans le développement des hebdomadaires moraux<sup>2</sup>, la participation de nombre d'auteurs de comédie à ces publications est un autre témoignage des liens étroits qui unissent les deux genres : la Gottschedin, Schlegel, Mylius, Lessing et Cronegk se sont impliqués à différents niveaux dans l'entreprise, depuis la simple contribution ponctuelle jusqu'à la charge complète dans le cas de Schlegel, seul auteur et éditeur de *L'Étranger (Der Fremde, 1745-1746)*<sup>3</sup>.

Si l'on considère les thèmes abordés et les principes énoncés, la communauté de pensée et d'objectif qui régit les périodiques et la comédie saxonne est indubitable. L'idée de contribuer à une réforme des mœurs est le fondement de leur action<sup>4</sup>. Œuvrant dans le même but, il est bien naturel que des influences entre ces deux genres se fassent jour. Uhlich déclare ainsi explicitement dans la préface de *La Mort et le Testament du célèbre Bockesbeutel* que *Le Patriote* a été l'une de ses sources d'inspiration<sup>5</sup>. Les hebdomadaires moraux apparaissent comme de précieux et indéfectibles alliés de la réforme du théâtre. Ils dénoncent d'une part les dérèglements des troupes ambulantes, les indécences des bouffonneries et le mauvais goût du public, et défendent d'autre part l'idée d'un théâtre purifié moral et utile. Leurs prises de positions favorisent sans conteste la diffusion des idées de Gottsched et l'affirmation de la scène comme institution des Lumières allemandes<sup>6</sup>.

La parenté ne se manifeste d'ailleurs pas seulement dans les sujets de débats, mais aussi dans la forme du traitement. Le portrait satirique outré est une des techniques

---

<sup>1</sup> « Die Vorstellungen von der Minderwertigkeit, Langweiligkeit und Seichtheit moralischer Zeitschriften der Aufklärungszeit sind alt und dauerhaft. [...] Wenn Lessing im kritischen Tageskampf am Ende der 50er Jahre des 18. Jahrhunderts gegen die Wochenschriften vom Leder zieht, so gibt er mit einem gewissen Recht einer Gattung den Abschied, die sich überlebt hat. In der Tat gehören nach 1760 Moralische Wochenschriften [...] nicht mehr zur maßgeblichen Literatur. [...] Ein junger Autor, der etwas zu sagen hat, versucht sich hier nicht mehr. Die Gattung löst sich allmählich auf. » W. Martens, *Die Botschaft der Tugend*, p. 1 sq.

<sup>2</sup> Il est éditeur et principal rédacteur des *Frondeuses raisonnables (Die Vernünftigen Tadlerinnen)* et de *L'Homme de bien (Der Biedermann)*.

<sup>3</sup> Cf. W. Martens, *Die Botschaft der Tugend*, p. 124 sq.

<sup>4</sup> Le premier feuillet du *Vernünftler* annonce ainsi son objectif : « die heutigen *corruptirten* Welt-Sitten bescheidenlich und gelinde durchzuziehen, auch, wo möglich, einiger massen zu *reformiren*. » *Der Vernünftler*, 31. Mai 1713. Cité par Eric A. Blackall, *Die Entwicklung des deutschen zur Literatursprache, 1700-1775*, Stuttgart, Metzler, 1966, p. 44.

<sup>5</sup> « Zu einigen andern kleinen Umständen hat mir der wolgeschriebene Patriot Gelegenheit gegeben. » A. G. Uhlich, *Der Schlendrian, oder des berühmten Bockesbeutels Tod und Testament*, 1746, Vorbericht des Verlegers, p. 5.

<sup>6</sup> Cf. *Ibid.*, p. 469-492.

favorites des publicistes<sup>1</sup>, et la façon dont ils mettent en scène leurs personnages par de petites anecdotes édifiantes n'est pas sans rappeler les intrigues de comédie. Certaines livraisons sont centrées sur une seule personnalité, d'autres au contraire présentent une série de caractères, mais l'intention satirique reste la même. La pratique des noms significatifs fait aussi partie de l'arsenal de caractérisation commun aux périodiques et à la comédie. Si bien qu'au bout du compte, presque tous ces portraits sont directement adaptables au théâtre, et la plupart ont effectivement leur pendant sur scène<sup>2</sup>. Une livraison du *Patriote* (*Der Patriot*, 1724-1726) fournit même à ses lecteurs en 1726 les six premières scènes d'une soi-disant comédie non imprimée. En fait, il n'y a ni exposition, ni intrigue : il s'agit tout simplement de la peinture dramatisée d'un caractère moral, celui de l'étudiant débauché. Cette satire assez classique permet ainsi au *Patriote* de rappeler l'utilité des comédies pour les mœurs, lorsqu'elles sont écrites avec prudence<sup>3</sup>. *Le Médecin* (*Der Arzt*, 1759-1764) pour sa part, bien que s'éloignant du genre de l'hebdomadaire moral, recourt de même à la forme théâtrale et consacre son 64<sup>ème</sup> numéro à une véritable petite comédie satirique en treize scènes sur l'hypochondrie<sup>4</sup>.

## ***2.2. Gottsched et le théâtre français : « la nécessité et les bornes de l'imitation »***

L'image de francophile inconditionnel instituée par la 17<sup>ème</sup> lettre sur la littérature de Lessing (1759) doit être fortement relativisée. Le rapport de Gottsched à la France est plus subtil que Lessing a bien voulu le faire croire. En réalité, le maître de Leipzig reconnaît à

---

<sup>1</sup> Ces portraits sont aussi souvent traités sous forme de « caractères moraux » dans le style de Théophraste et de son successeur La Bruyère.

<sup>2</sup> « Es dürfte kaum eine Person aus der sächsischen Komödie geben, die nicht in den Revuen moralischer Charaktere der Wochenschriften ihr Pendant, möglicherweise ihr Vorbild oder auch ihr Abbild fände. » W. Martens, *Die Botschaft der Tugend*, p. 479. Un exemple dans la 58<sup>ème</sup> livraison (1725) du *Patriote* (cf. *Der Patriot*, hrsg. v. W. Martens, 4 Bde., Berlin New-York, Walter de Gruyter, 1984, Bd. IV, p. 215 : « Geilemine ist z. B. ohne weiteres in der Rolle einer Betschwester auf der Lustspielbühne vorstellbar. »).

<sup>3</sup> Cf. *Der Patriot*, 130. Stück, 1726, Bd. III, p. 201-209.

<sup>4</sup> Cf. Matthias Reiber, *Anatomie eines Bestsellers. Johann August Unzers Wochenschrift « Der Arzt » (1759-1764)*, Göttingen, Wallstein Verlag, 1999. La livraison en question y est reproduite à la fin de l'ouvrage, p. 389-404.

la fois « la nécessité et les bornes de l'imitation », comme l'a très justement analysé Jacques Lacant<sup>1</sup>.

### **2.2.1. Principes et objectifs de l'imitation**

L'imitation des Français préconisée par Gottsched, et qui lui a valu tant de critiques par la suite, n'est dans son esprit qu'une étape provisoire destinée à pallier dans un premier temps l'indigence du répertoire régulier<sup>2</sup>, à introduire le bon goût sur la scène allemande, et à familiariser ainsi les jeunes auteurs avec le bon ton et les règles de l'art dramatique. Mis à l'école des Français, ils seront par la suite à même de produire des œuvres originales capables de rivaliser avec celles de leurs maîtres – voire de les surpasser. C'est du moins l'ambition qui est affichée dans la préface au premier tome du *Théâtre allemand* :

Dorénavant il ne sera plus nécessaire de submerger notre scène de traductions. Lorsque des auteurs alertes ont sous les yeux autant de bons modèles, ils peuvent déjà former leur goût de telle sorte qu'ils n'aient à l'avenir plus besoin de l'aide des étrangers. J'estime qu'il n'est plus souhaitable de se mettre éternellement à l'école de nos voisins et de s'efforcer de suivre sans cesse servilement leurs traces, et je pense de même qu'il est aujourd'hui temps d'essayer nos propres forces et de mettre à l'épreuve les libres esprits allemands, dont les capacités sont certainement à la hauteur de nos voisins, comme c'est le cas dans d'autres arts et sciences, et donc aussi dans la poésie dramatique, et leur seront même supérieures.<sup>3</sup>

Le patriotisme politique et culturel de Gottsched et sa conception du caractère national germanique tempèrent nettement sa prétendue « francophilie »<sup>4</sup>. Non seulement il émet de virulentes critiques à l'égard des Allemands « francisés » à outrance, et se bat pour la revalorisation et la pureté de la langue allemande, mais il opère aussi une stricte

---

<sup>1</sup> Cf. Jacques Lacant, « Gottsched 'législateur' du théâtre allemand : la nécessité et les bornes de l'imitation du théâtre français », in : *Revue de littérature comparée*, Paris, 44 (1970), p. 5-29.

<sup>2</sup> La correspondance des Neuber avec Gottsched témoigne de cette pénurie de pièces régulières qui rend l'entreprise réformatrice d'autant plus difficile ; cf. Friedrich Johann von Reden-Esbeck, *Caroline Neuber und ihre Zeitgenossen, Ein Beitrag zur deutschen Kultur- und Theatergeschichte. Mit sieben Kunstbeilagen*, Leipzig, 1881, Nachdruck Leipzig, 1985, p. 91 sq et Theodor Wilhelm Danzel, *Gottsched und seine Zeit*, Leipzig, 1848, Nachdruck Hildesheim New York, 1970, p. 130 et 133.

<sup>3</sup> « Nunmehr wird es ferner unnöthig seyn, unsere Schaubühne mit Übersetzungen zu überhäufen. Wenn muntre Dichter so viel gute Muster vor Augen haben, so können sie sich schon den Geschmack so bilden, daß sie weiter keine Hülfe der Ausländer bedürfen. So wie ich es also nicht länger für rathsam halte, ewig bey unsern Nachbarn in die Schule zu gehen, und sich unaufhörlich auf eine sclavische Nachtretung ihrer Fußtapfen zu befleißigen : so glaube ich, daß es nunmehr Zeit sey, unsre eigene Kräfte zu versuchen, und die freyen deutschen Geister anzustrengen ; deren Kraft gewiß, wie in andern Künsten und Wissenschaften, also auch in der theatralischen Dichtkunst, unsern Nachbarn gewachsen, ja überlegen seyn wird. » *DS* 1, préface, p. 19 sq.

<sup>4</sup> Cf. Roland Krebs, « La France jugée par Gottsched : ennemie héréditaire ou modèle culturel ? », in : *Revue d'Allemagne. Cosmopolitisme, patriotisme et xénophobie en Allemagne au XVIIIe siècle*, vol. 18, no. 4 (1986), p. 585-599.



sélection dans les modèles qu'il souhaite promouvoir : ce n'est pas le théâtre français sans distinction, ni la France dans son ensemble que Gottsched admire, mais le classicisme français, héritier de l'Antiquité – dont il donne en outre une interprétation moralisante. Sa justification du recours à des pièces étrangères en témoigne de façon on ne peut plus explicite : il ne renie certes pas les productions allemandes du passé, témoignage des capacités germaniques à la création littéraire, mais doit reconnaître que

Les étrangers, et en particulier les Français, ont observé avec bien plus de rigueur les règles et les exemples des Anciens que nos poètes allemands du siècle passé. C'est pourquoi l'on a commencé à songer à l'amélioration de notre théâtre et l'on a fait différents essais pour enrichir notre scène par des pièces de nos voisins.<sup>1</sup>

Il estime plus loin que « c'était le meilleur moyen d'introduire dans un premier temps un peu de goût parmi les spectateurs et les jeunes poètes »<sup>2</sup>, et croit voir dès 1742 l'émergence de ces œuvres capables de rivaliser avec les auteurs français<sup>3</sup>.

Pour Gottsched, il y a bien un bon et un mauvais usage de l'imitation. La France est pour lui un modèle de développement d'une culture nationale. Ses meilleures productions doivent susciter l'émulation chez les jeunes auteurs allemands, afin justement de libérer leur pays et leur littérature de leur aliénation à la France. C'est donc logiquement qu'il s'insurge dès le début des années 1740 contre la prolifération désordonnée des traductions et l'absence d'œuvres originales allemandes<sup>4</sup>.

## **2.2.2. Les autorités de l'esthétique**

Les théoriciens français comme Boileau, Fénelon ou encore Saint-Évremond, ne sont pas étrangers à la vision gottschédienne de la scène française et du théâtre en général. La thèse de Catherine Julliard<sup>5</sup> a récemment permis de clarifier le rapport de Gottsched à ces

---

<sup>1</sup> « Die Ausländer, und sonderlich die Franzosen, haben sich viel genauer nach den Regeln und Mustern der Alten gerichtet als unsre deutsche Dichter des vorigen Jahrhunderts. Daher hat man denn angefangen, auf die Verbesserung unserer Schaubühne zu denken und verschiedene Versuche gemacht, unsre Bühne mit den Stücken unsrer Nachbarn zu bereichern. » *DS 2*, préface. Voir aussi *CD*, Bd. VI/2, p. 359 sq.

<sup>2</sup> « Dies war ja der beste Weg, erst einigen Geschmack unter die Zuschauer und jungen Poeten zu bringen. » *DS 2*, préface.

<sup>3</sup> « Doch haben sich auch in der Komödie einige muntre Köpfe gewiesen, die durch glückliche Proben uns Hoffnung machen, daß wir auch den Franzosen nicht lange mehr werden den Vorzug lassen dürfen. » *CD*, Bd. VI/1, p. 136.

<sup>4</sup> « Die Übersetzungssucht ist so stark unter uns eingerissen, daß man ohne Unterscheid Gutes und Böses in unsre Sprache bringt : gerade als ob alles was ausländisch ist, schön und vortrefflich wäre. » *Beyträge zur Critischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit*, Bd. VII, 1741, 27. Stück, p. 516.

<sup>5</sup> C. Julliard, *Gottsched et l'Esthétique théâtrale française*.

auteurs. Elle met en lumière non seulement la nature et la variété des emprunts, mais aussi avant tout leur fonction dans le contexte allemand du XVIII<sup>e</sup> siècle. Deux facteurs déterminent en effet chez Gottsched l'utilisation des auteurs français : d'une part la volonté de rupture avec le goût baroque du siècle précédent, et d'autre part la conscience d'un retard de l'Allemagne. Il s'agit pour le critique de combler les lacunes de sa patrie, de légitimer sa réforme et de proposer un modèle de littérature à atteindre, et même à dépasser. Il opère ainsi un tri à caractère stratégique, sans épargner les critiques à l'égard de la France. Les éléments divers repris aux théoriciens français s'avèrent être tous mis au service d'un projet cohérent de réhabilitation du théâtre et de promotion de la littérature nationale.

### **2.2.3. Les auteurs comiques français dans le système de Gottsched : une hiérarchie révélatrice**

Les positions de Gottsched n'ont pas toujours été telles qu'elles apparaissent dans *l'Art poétique critique*. Cependant, ce sont les principes qui y sont exposés qui marquent de leur empreinte toute la production comique de l'*Aufklärung*. Nous ne ferons donc pas ici un historique de sa réception du théâtre français<sup>1</sup> : nous nous contenterons d'explicitier les appréciations qui président à l'élaboration du *Théâtre allemand*. Car cette entreprise est explicitement conçue comme un recueil d'ouvrages exemplaires conformes aux modèles des Anciens et aux règles classiques, comme son titre complet l'annonce (*Die deutsche Schaubühne nach den Regeln der alten Griechen und Römer eingerichtet*).

#### *2.2.3.1. Le choix du genre*

Lorsque Gottsched préconise l'imitation des Français, il opère un choix au sein d'une tradition théâtrale extrêmement riche et diversifiée : de toutes les formes présentes sur la scène française, il n'en retient au fond qu'une seule, qui est d'ailleurs davantage une reconstruction idéale *a posteriori* qu'un modèle véritablement préexistant. En effet, la comédie française ne se résume pas à la haute comédie de Molière, comme une certaine illusion rétrospective tend à le laisser croire. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, outre la Comédie-

---

<sup>1</sup> Des indications sur ce sujet chez M. Grimberg, *La Réception de la comédie française*, p. 152-156.

Française, gardienne de l'héritage classique, et son rival le Théâtre Italien, le Théâtre de la Foire rencontre également un franc succès et contribue en grande partie au renouvellement de la comédie. Plusieurs genres se partagent ainsi les faveurs du public, tels la farce, la parade, le vaudeville, l'opéra-comique, la comédie italienne ou encore les petites comédies de mœurs de type « dancourade ».<sup>1</sup>

Mais l'admiration de Gottsched, nous l'avons vu, ne va qu'à un type bien précis de théâtre : le théâtre classique répondant à des normes stylistiques, structurelles et morales précises. Seule la « haute comédie », celle qui s'élève au-dessus de la farce et de son comique vulgaire, peut prétendre au statut de modèle<sup>2</sup>. Le professeur exigeant en outre une structure en cinq actes, selon le modèle antique, il n'y a guère que les grandes comédies qui puissent remplir les conditions requises : elles seules peuvent répondre à des ambitions aussi bien littéraires que morales, et ce sont elles qui, dans leur forme très aboutie, peuvent être comparées au genre noble de la tragédie.

Le choix de la comédie de mœurs ou de caractère par rapport à la comédie d'intrigue est le corollaire de ces exigences. Il n'est pas anodin non plus, car il est de fait intimement lié à des orientations esthétiques fondamentales. Il correspond à un traitement différent du sujet, l'une privilégiant la représentation du monde, au sein d'un système centré sur un personnage, l'autre mettant l'accent sur le rythme dramatique<sup>3</sup>. Or une intrigue enlevée ne sera jamais une forme vraiment propice à délivrer un message moral.

### *2.2.3.2. Molière et Destouches : le couronnement de la décence et du bon goût*

Par conséquent, plus que Molière (1622-1673) – coupable de s'être commis avec la farce et le comique populaire – c'est Philippe Néricault Destouches (1680-1754), héritier de la tradition classique et promoteur de la moralité du théâtre, que Gottsched donne en

---

<sup>1</sup> On peut consulter, entre autres, l'ouvrage synthétique de Marie-Claude Canova, *La Comédie*, Paris, Hachette, 1993, p. 25-72.

<sup>2</sup> La distinction entre la haute et la basse comédie se fait « selon la qualité des procédés comiques ». « La basse comédie utilise des procédés de farce, de comique visuel..., tandis que la haute ou grande comédie utilise des subtilités de langage, des allusions, des jeux de mots et des situations très spirituelles. » Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Messidor, 1980, p. 71. Le chapitre consacré par R. Krebs aux problèmes du genre comique aborde assez précisément le débat sur la haute comédie qui agite à l'époque les critiques allemands (*L'Idée de « Théâtre national »*, p. 261-269). Sur la signification de cette métaphore spatiale et des rapports des Lumières au comique, on peut consulter l'essai de Jean Goldzink, *Comique et Comédie au siècle des Lumières*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 27.

<sup>3</sup> Cf. *infra*, p. 208-211.

exemple aux auteurs allemands. La forte présence de Destouches dans le *Théâtre allemand* est la manifestation évidente de cette préférence.

Destouches, auteur aujourd'hui tombé dans l'oubli, a joui d'une grande renommée dans l'Allemagne du XVIIIe siècle. Son comique raffiné et l'alliance de la morale et de la satire lui assurent l'approbation de Gottsched, qui voit en ses pièces une excellente illustration de son programme. La parenté entre l'œuvre et les principes de Destouches d'une part, et l'entreprise de Gottsched d'autre part, est effectivement indéniable<sup>1</sup>. Pour le Français, la grande règle n'est plus « de plaire » – comme l'avait affirmé avec force Molière dans sa *Critique de l'École des femmes* –, mais d'« instruire par des traits égayés d'une vive satire »<sup>2</sup>. La préface du *Glorieux*, dans l'optique allemande, est une vraie profession de foi gottschédienne. Selon Destouches, un auteur comique se doit non seulement de faire rire, mais aussi « de corriger les mœurs, de tomber sur le ridicule, de décrier le vice, et de mettre la vertu dans un si beau jour qu'elle s'attire l'estime et la vénération publique »<sup>3</sup>.

Gottsched ne découvre Destouches que tardivement, après la rédaction de la première version du chapitre sur la comédie de la *Poétique critique*, où le Français n'est pas évoqué. Il ne s'agit donc pas ici de l'influence d'un auteur sur un autre, mais de la découverte d'une illustration parfaite de certains principes déjà posés. Destouches représente pour Gottsched « une validation au meilleur niveau de ses propres thèses » qui vient idéalement « combler le vide des références » dont souffre la scène allemande<sup>4</sup>. Le Français devient alors la référence gottschédienne par excellence : la quatrième édition de la *Poétique critique* le consacre « meilleur auteur comique français » parmi les modernes<sup>5</sup> (rang qu'il tiendra toujours par la suite dans les écrits de Gottsched), et les préfaces du *Théâtre allemand* témoignent d'une certaine « contamination », car on y trouve la transcription directe des termes des préfaces de Destouches<sup>6</sup>. Dès lors, Gottsched n'a de cesse d'opposer « le noble style des comédies de Destouches » au style « grossier » de

---

<sup>1</sup> Voir C. Julliard, *Gottsched et l'Esthétique théâtrale française*, p. 280 sq.

<sup>2</sup> *Épître à la Princesse du Maine*, publiée en préambule du *Médisant* (1715).

<sup>3</sup> Destouches, *Le Glorieux*, Préface, in : *Œuvres dramatiques*, Paris, 1822, 6 vol., réédition Genève, Slatkine Reprints, 1971, t. 3, p. 153 sq.

<sup>4</sup> Jean-Marie Valentin, « La réception de Destouches en Allemagne au XVIIIe siècle : du comique décent au comique sérieux », in : R. Krebs et J.-M. Valentin (Ed.), *Théâtre, Nation et Société en Allemagne au XVIIIe siècle*, Nancy, 1990, p. 73-90 ; ici, p. 74 et 77.

<sup>5</sup> « Von den neuern Franzosen ist sonder Zweifel Destouches, der beste Komödienschreiber. » *CD*, Bd. VI/3, p. 138.

<sup>6</sup> J.-M. Valentin, « La réception de Destouches », p. 78 sq.

Molière<sup>1</sup>. Il lui sait gré notamment de ne jamais introduire de personnages de bouffon et loue « les manières policées du commerce et de la plaisanterie » que l'on trouve dans ses pièces<sup>2</sup>. Dans la préface du sixième volume du *Théâtre allemand*, le Professeur met en parallèle le couple français Molière-Destouches avec le couple antique Plaute-Térence. Boileau donnait en modèle pour le théâtre français la finesse et le style de Térence, perpétués par Destouches. Par conséquent, celui qui peut se réclamer de ces deux auteurs exemplaires peut bien prétendre au rang de modèle de comédie. Ce serait pour Gottsched le cas du *Testament*, de son épouse Luise Adelgunde :

Un commerce raffiné dans de nobles maisons, un badinage gracieux, le jeu des passions chez des jeunes gens, de mauvaises intentions déçues, la vertu récompensée et la satire du vice, sont les qualités que l'on y trouvera. La plupart des comédies de Destouches sont écrites dans cet esprit, et il est certainement à cet égard de loin préférable à Molière.<sup>3</sup>

Gottsched vante entre autres les mérites de son adaptation du *Tambour nocturne* de Addison (*The Drummer*, 1716), en soulignant que les modifications apportées par le Français à la structure de la pièce sont en fait des améliorations dictées par le bon goût, « afin de donner [à cette œuvre] l'ordre et la régularité auxquels les Anglais ne sont pas habitués dans leurs pièces »<sup>4</sup>. Il reprend en cela les propos de Destouches dans sa préface, lequel reconnaît de grandes qualités au théâtre anglais, mais le blâme pour son mépris des trois unités et des bienséances<sup>5</sup>. Il faut cependant se garder de voir en Destouches un maître absolu ou un modèle intangible, puisque le procédé qu'il a utilisé avec Addison lui est appliqué à son tour par la Gottschedin dans sa traduction de *La Fausse Agnès* : il s'agit d'un redécoupage en cinq actes d'une pièce agencée à l'origine en trois actes (entorse manifeste aux règles horaciennes). Cette 'amélioration' structurelle est révélatrice du statut de Destouches : sa valeur est celle d'un simple modèle fonctionnel destiné à l'éducation du goût et des capacités des auteurs. Gottsched compare le rapport France-Allemagne à celui qui a pu exister entre les Grecs et les Romains, entre Térence et Ménandre<sup>6</sup>. En définitive,

---

<sup>1</sup> DS 4, préface.

<sup>2</sup> « Die feine Art des Umgangs und Scherzes », DS 6, préface.

<sup>3</sup> « Ein feiner Umgang in adelichen Häusern, ein artiger Scherz, das Spiel der Leidenschaften bey jungen Leuten, mislungene Absichten, die belohnte Tugend, und die Verspottung des Lasters sind die Vorzüge, die man darinn antreffen wird. Auf diesen Schlag sind die meisten von des Destouches Lustspielen verfertigt, der gewiß in solcher Absicht dem Moliere weit vorzuziehen ist. » DS 6, préface, p. XIV.

<sup>4</sup> « um demselben [Stück] die Ordnung und die Regelmäßigkeit zu geben, der die Engländer in ihren Schauspielen nicht gewohnt sind. » DS 2, préface.

<sup>5</sup> Cf. Destouches, *Le Tambour nocturne ou Le Mari devin*, Préface, in : *Œuvres dramatiques*, t. 3, p. 458 sq.

<sup>6</sup> Cf. DS 3, préface.

la comédie française n'est utile et admirable que dans la mesure où elle répond aux critères gottschédiens, ni plus ni moins.

Parallèlement à sa découverte de Destouches, la position de Gottsched vis-à-vis de Molière évolue au fil des années. Nous avons vu que sa conception du rire comme régulateur du comportement social est sans doute tributaire du Français – mais il ne le cite pas explicitement. Outre sa renommée et la qualité de ses pièces, Molière défend d'autres principes, tels la peinture d'après nature des vices du siècle et le refus de la satire personnelle, qui sont aussi en accord avec les idées de Gottsched<sup>1</sup>. Par conséquent, la première édition de la *Poétique critique* place Corneille, Racine et Molière au rang de grands maîtres de l'art dramatique français, pouvant même rivaliser avec les Anciens<sup>2</sup>. Mais dans la quatrième édition, Destouches est mentionné aux côtés de Molière dans la production de comédies incomparables, et reçoit même le titre de « meilleur auteur comique français ».

Il faut ici souligner que Gottsched n'a jamais encensé Molière de façon inconditionnelle, même avant de découvrir Destouches. La place du vrai maître en matière de comédie restait vacante : Destouches a simplement comblé un vide, il n'a chassé personne. En effet, dans son appréciation de Molière, Gottsched s'aligne sur le jugement de Boileau et surtout de Fénelon<sup>3</sup>, dont le *Projet d'un traité sur la comédie*, qui rend hommage au génie de Molière tout en mentionnant ses erreurs, est traduit par la Gottschedin et placé en exergue du premier tome du *Théâtre allemand*. Or, lorsque Gottsched commente l'œuvre du Français, les éloges tournent court et ce sont les critiques qui sont mises en avant, directement issues de Fénelon :

Molière a toujours composé ses pièces selon les règles et les exemples des Anciens. Il est aussi plus riche en matière que Térence [...]. Mais il n'est pas pour autant exempt de toute faute. Son style [...] n'est pas toujours aussi naturel qu'il devrait l'être pour des comédies [...]. Il fait souvent de grandes digressions [...], et se rapproche fort du galimatias ; ce en quoi Térence lui est de loin préférable. Ensuite, il pousse ses caractères parfois si loin qu'ils finissent par en être dénaturés.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Cf. Molière, *La Critique de l'École des femmes* (sc. 6) et *L'Impromptu de Versailles* (sc. 4).

<sup>2</sup> CD, Bd. VI/3, p. 23.

<sup>3</sup> Cf. C. Julliard, *Gottsched et l'Esthétique théâtrale française*, p. 55 sq et p. 272-275.

<sup>4</sup> « Molière hat seine Stücke allezeit nach den Regeln und Exempeln der Alten eingerichtet. Er ist auch reicher an Materien als Terentius [...]. Aber er ist gleichwohl von allen Fehlern nicht frei. Seine Schreibart [...] ist nicht allezeit so natürlich, als sie vor Komödien wohl sein sollte [...]. Er macht oft große Umschweife, [...] und kömmt dem Galimatias sehr nahe ; worinne ihm also Terentius weit vorzuziehen ist.

Il illustre son propos par l'exemple de la fameuse « troisième main » de *L'Avare*<sup>1</sup>, puis enchaîne sur le reproche le plus sérieux à ses yeux, s'appuyant cette fois sur Boileau :

Il est encore plus à blâmer pour avoir souvent rendu le vice par trop agréable, la vertu en revanche trop rébarbative, méchante et ridicule. [...] Enfin, Molière s'est bien trop abaissé lorsque, pour imiter les farces italiennes, il a mis en scène *Les Fourberies de Scapin*. Boileau lui-même, bien qu'il fut son ami, n'a pu le lui pardonner, et écrit : Dans ce sac ridicule, où Scapin s'enveloppe, / Je ne reconnois plus l'Auteur du Misanthrope.<sup>2</sup>

Il remarque aussi plus loin que l'élément didactique est souvent absent des comédies du Français : il n'y a aucune leçon à tirer des actions ridicules de ses personnages<sup>3</sup>. Selon Gottsched, Molière fait certes rire, mais il n'instruit pas, et c'est là une faute majeure. Cependant, au vu des mérites de son œuvre et surtout de la réputation dont il jouit, il était juste de présenter au moins une de ces pièces dans le *Théâtre allemand*. Toujours guidé par les mêmes critiques français, le choix de Gottsched se porte naturellement sur *Le Misanthrope*, qu'il justifie ainsi :

Ce *Misanthrope* a justement été, d'après l'avis même des meilleurs critiques, le chef-d'œuvre de Molière : et autant il s'est parfois abaissé dans quelques unes de ces pièces au goût de la populace, et s'est rapproché des farces des vulgaires spectacles italiens ; autant s'en est-il noblement tenu dans cette pièce aux mœurs de la noblesse, et a su dépeindre sans la moindre bassesse le héros qu'il met en scène.<sup>4</sup>

*Le Misanthrope*, en tant que meilleure pièce de Molière, a certes valeur de comédie fondatrice et son auteur est respecté comme « le premier auteur à avoir amendé la comédie française »<sup>5</sup>, mais il n'est pas un modèle absolu, loin de là. Molière se situe pour Gottsched aux origines du théâtre comique de qualité, sans être celui qui l'a porté à son point culminant. Dès lors, la question qui hante tous les auteurs : « comment succéder à

---

Hernach treibt er seine Charaktere zuweilen sehr hoch, so, daß sie endlich unnatürlich werden. » *CD*, Bd. VI/2, p. 344 sq.

<sup>1</sup> Cet épisode a déjà évoqué dans le chapitre « Von dem Wunderbaren in der Poesie » *CD*, Bd. VI/1, p. 246.

<sup>2</sup> « Noch mehr ist er deswegen zu tadeln, daß er oft das Laster gar zu angenehm, die Tugend aber gar zu störrisch, unartig und lächerlich gemacht hat. [...] Endlich hat sich Molière gar zu tief heruntergelassen, wenn er die italienischen Narrensposen nachzuahmen, die *Betrügereien Scapins* aufgeführt hat. Boileau selbst hat ihm dieses nicht vergeben können ; ob er gleich sein guter Freund war : indem er schreibt : Dans ce sac ridicule, où Scapin s'enveloppe, / Je ne reconnois plus l'Auteur du Misanthrope. » *CD*, Bd. VI/2, p. 345 sq.

<sup>3</sup> *CD*, Bd. VI/2, p. 349.

<sup>4</sup> « Nun ist aber dieser Menschenfeind, selbst nach dem Urtheile der besten Kunstrichter, das Meisterstück des Molieri gewesen : und so sehr er sich zuweilen in einigen seiner Schauspiele zu dem Geschmacke des Pöbels herunter gelassen, und den Possenspielen der gemeinen welschen Schauspiele genähert hat ; so edel hat er sich in diesem Stücke bey den Sitten des Adels zu erhalten, und seinen vorhabenden Helden ohne alle Niederträchtigkeit abzuschildern gewußt. » *DS* 1, préface, p. 15.

<sup>5</sup> « Der erste Verbesserer des französischen Lustspiels », *ibid.*

Molière ? » est caduque, puisqu'il n'est plus dans la hiérarchie comique un sommet idéal et inégalable<sup>1</sup>.

Comme toutes les références, Molière est utilisé par Gottsched à des fins didactiques ; ses « déviances » sont pour lui l'exemple d'un grand génie qui s'est écarté du chemin de la raison, il doit servir d'avertissement à tous les auteurs comiques. On n'a cessé de voir dans ce dénigrement de Molière une preuve du manque de jugement de Gottsched et de son absence totale de sens comique<sup>2</sup>. C'est sans doute vrai, mais il ne faut cependant pas négliger le rôle éminemment théorique et légitimateur de ses évaluations critiques : elles ne sont pas celles d'un homme de théâtre, mais avant tout celles d'un théoricien, qui a le mérite de rester cohérent avec ses principes – aussi contestables soient-ils par ailleurs.

### 2.2.3.3. *Les autres Français du « Théâtre allemand »*

Les autres auteurs français représentés dans le recueil dramatique de Gottsched sont au nombre de deux. Il s'agit de Saint-Évremond (1614-1703) et de Charles Rivière Dufresny (1657-1724). Aucun ne fait l'objet de longues considérations théoriques dans d'autres ouvrages, Gottsched se contente de les présenter succinctement dans ses préfaces. Saint-Évremond est « un des plus grands hommes que possède la France », un « grand critique » jouissant d'une « connaissance précise des Anciens et des règles du théâtre »<sup>3</sup> – critère d'excellence infaillible. Quant à Dufresny, c'est « un auteur comique qui n'a pas été malheureux dans son domaine. Il fait partie des modernes qui ont enrichi le théâtre français, et doit être placé juste après M. Destouches »<sup>4</sup> – ce qui laisse supposer chez lui des qualités à peu près similaires.

Les œuvres sélectionnées semblent répondre à deux critères : d'une part une forme relativement correcte, et d'autre part un sujet conforme aux objectifs satiriques de Gottsched. Ainsi, la comédie de Saint-Évremond *Les Opéras* participe à la campagne du Professeur contre ce genre, et *La Joueuse* de Dufresny s'attaque à une mode envahissante

---

<sup>1</sup> Cf. J.-M. Valentin, « La réception de Destouches », p. 76.

<sup>2</sup> Cf. Ehrhard, *Molière en Allemagne*, p. 173-175. Gottsched est souvent qualifié de « pédant au cœur sec » et « à l'imagination bornée » (p. 119 et p. 200).

<sup>3</sup> « Einer der größten Männer, die Frankreich aufzuweisen hat », « große[r] Kunstrichter », « genaue Kenntnis der Alten und der Regeln der Schaubühne. » *DS 2*, préface.

<sup>4</sup> « Ein Comödienschreiber, der in seinem Sachen nicht unglücklich gewesen. Er gehört zu den Neuern, die die französische Schaubühne bereichert haben, und ist nächst dem Herrn Destouches hoch zu schätzen. » *DS 1*, préface, p. 11.



et nuisible, cible de nombreuses attaques de la part des hebdomadaires moraux. Cette pièce fut un échec en France, mais elle répond aux préoccupations sociales de Gottsched, qui tente de contrer dans sa préface les éventuels reproches :

Certes, le caractère de la joueuse y est poussé aussi loin que possible ; cependant, dans un tel agencement de circonstances, qu'il ne blesse pas la vraisemblance.<sup>1</sup>

La pièce a en outre le mérite de témoigner d'un comique de bon ton. Une autre comédie de Dufresny, *L'Esprit de contradiction*, est intégrée au recueil. Cette petite pièce en un acte est fort prisée en France, et Gottsched la qualifie dans sa préface de « charmant *Nachspiel* » qui, s'il est bien joué, « aura sûrement du succès auprès de tous les connaisseurs »<sup>2</sup>. Les critères applicables à ce type de production sont moins exigeants que ceux des grandes comédies, et la préface ne s'attarde pas sur cette œuvre mineure. Néanmoins ici encore, la pièce est choisie avec soin : la fable est centrée sur un personnage affublé d'un défaut qui le rend ridicule, et l'intrigue met en lumière ce ridicule tout en restant dans les limites de la vraisemblance et de la bienséance.

#### 2.2.3.4. *L'exclusion de Marivaux*

Auteur français devenu rapidement incontournable sur la scène allemande, Marivaux (1688-1763) est pourtant fermement écarté du *Théâtre allemand*. Jacques Lacant souligne l'importance de cette exclusion et explique l'hostilité de Gottsched par sa rigidité doctrinaire, qui désapprouve les liens de Marivaux avec le Théâtre Italien, et qui l'empêche d'apprécier ce type de comique. Malgré toute la finesse dont on peut les créditer, les œuvres de Marivaux vont trop à l'encontre des dogmes de Gottsched pour pouvoir trouver grâce à ses yeux : pour la plupart composées en un ou trois actes, systématiquement fondées sur des intrigues amoureuses, ces pièces avaient en outre le tort impardonnable d'utiliser le personnage d'Arlequin. Elles ne pouvaient en aucun cas servir la réforme du théâtre allemand, mais représentaient au contraire un écueil à fuir d'autant plus qu'il était dangereusement séduisant. Gottsched prend ainsi délibérément le parti d'ignorer Marivaux,

---

<sup>1</sup> « Zwar der Character der Spielerinn ist darinnen so hoch getrieben, als es nur möglich ist ; doch in solcher Verbindung der Umstände, daß er die Wahrscheinlichkeit eben nicht beleidiget. » *Ibid.*

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 19.

plus que de le critiquer<sup>1</sup>. Il est non seulement exclu du *Théâtre allemand*, mais encore absent ou à peine cité en passant dans les critiques ou les commentaires.

Est-ce une marque de simple mépris ou la crainte de s'engager dans une polémique délicate ? Lorsque Krüger fait paraître en 1747 le premier volume de ses traductions de Marivaux, précédé d'une défense de l'Arlequin policé du nouveau Théâtre-Italien, la réponse de Gottsched reste brève et sans appel<sup>2</sup>. Ce refus sans concession semble bien plaider pour une crispation irrévocable à l'égard de tout ce qui ressemble de près ou de loin à un bouffon, et l'on tend à croire que Gottsched n'a pas même daigné vraiment lire Marivaux.

### 2.2.3.5. *Le cas du Danois Holberg : une entorse significative*

Trois pièces du dramaturge danois sont publiées dans le *Théâtre allemand* : *Le Ferblantier politique* (*Der politische Kanngießer*), *Jean de France* et *Bramarbas*. On peut y voir une certaine forme d'inconséquence : celui qui reprochait à Molière l'usage abusif du bas comique accueille dans son Parnasse un auteur qui se complaît dans la peinture du petit peuple et recourt aux mêmes procédés que le Français. En fait, cette entorse aux principes de la *Poétique critique* s'explique par deux raisons : d'une part, les sujets des satires de Holberg – notamment la satire de la francophilie – rencontrent l'approbation pleine et entière de Gottsched<sup>3</sup>, et d'autre part, ces pièces lui offrent des exemples d'œuvres de type germanique, propres à encourager les auteurs allemands<sup>4</sup>. C'est pourquoi il s'ingénie à les présenter non pas comme de parfaits modèles de comédie, mais plutôt comme des spécimens de littérature nationale, destinés à tempérer quelque peu l'arrogance des Français en leur prouvant qu'un esprit nordique pouvait aussi bien produire des œuvres originales parfaitement honorables. Élevé au rang de « talent du Nord », Holberg est à lui seul une réponse à la théorie des climats, que le père Bouhours a interprétée de façon si peu

---

<sup>1</sup> Cf. Jacques Lacant, *Marivaux en Allemagne. Reflets de son théâtre dans le miroir allemand*, t. 1 : « L'accueil », Paris, Klincksieck, 1975, p. 110.

<sup>2</sup> Cf. *infra*, p. 256-258.

<sup>3</sup> Il faut aussi remarquer que Holberg et Gottsched partagent le même point de vue sur la fonction du rire (cf. R. Krebs, *L'Idée de « Théâtre National »*, p. 103 sq).

<sup>4</sup> Cf. Wilfried Hauke, « Ludvig Holberg und Johann Elias Schlegel », in : *Skandinavistik*, 15/2 (1985), p. 107-133, p. 114 sq. Sur le théâtre danois des Lumières, on peut aussi consulter l'ouvrage du même auteur : *Von Holberg zu Biehl : Das dänische Aufklärungsdrama 1747-1773*, Frankfurt/M, Peter Lang, 1992.

flatteuse pour les Allemands dans ses *Entretiens d'Ariste et d'Eugène* (1671)<sup>1</sup>. Pour Gottsched,

Cet homme célèbre et spirituel a accompli au Danemark ce que Molière ou M. Destouches ont fait en France. Il a en effet [...] écrit et publié vingt-cinq comédies danoises, que l'on peut considérer comme des modèles pour le théâtre.<sup>2</sup>

Malgré tout, au vu du style de Holberg, le titre de « Tércence danois » que lui décerne le professeur de Leipzig reste relativement déroutant sous sa plume, d'autant plus qu'il n'est accompagné d'aucune justification particulière<sup>3</sup>. Il semble qu'ici le patriotisme l'emporte définitivement sur l'objectivité critique. À moins que la prépondérance de l'objectif moral soit assez manifeste dans ces comédies pour faire oublier leur caractère farcesque... auquel cas la théorie de Gottsched serait plus flexible qu'on a bien voulu le faire croire, et accepterait une part de comique relativement grossier, pourvu qu'il soit expressément soumis à l'intention didactique<sup>4</sup>.

Si les jugements du maître de Leipzig donnent dès 1730 le ton en matière de littérature, il serait cependant erroné de croire que tous les auteurs de l'époque les reprennent systématiquement à leur compte. Les modèles théoriques de Gottsched ne peuvent être considérés d'office comme les modèles implicites de tout dramaturge, aussi proche soit-il du cercle de Leipzig. Outre que chaque auteur a son expérience propre et constitue sa culture littéraire de façon plus ou moins personnelle, il faut souligner que la présence du théâtre français sur la scène allemande entraîne une réception de la comédie qui dépasse largement le cadre des publications de Gottsched.

---

<sup>1</sup> Cf. Dominique Bouhours, *Les Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, édition établie et commentée par Bernard Beugnot et Gilles Declercq, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 260.

<sup>2</sup> « Dieser berühmte und sinnreiche Mann hat in Dänemark dasjenige geleistet, was Molière oder Herr Destouches in Frankreich getan haben. Er hat nämlich, [...] fünfundzwanzig dänische Lustspiele verfertigt und ans Licht gestellt, die als Muster der Schaubühne anzusehen sind. » *DS* 2, préface.

<sup>3</sup> *DS* 4, préface, p. 20.

<sup>4</sup> Cf. *infra*, p. 344 sq.

## ***2.3. Les auteurs comiques allemands et leurs modèles français***

Remonter aux sources d'inspiration d'un auteur, tenter de déterminer les influences et les expériences qu'il a connues et qui composent sa « réception personnelle » de la comédie française, soulève des difficultés de méthode et d'investigation. Les témoignages directs des auteurs (correspondance, préfaces, essais), ainsi que leurs traductions (réalisées, ébauchées ou simplement envisagées), constituent des sources privilégiées mais souvent limitées. D'autres éléments nous permettent d'inférer certains phénomènes de réception, comme la présence d'une troupe de théâtre, avec son répertoire, dans la ville de résidence d'un auteur, la bibliothèque que possède ce dernier, ou les ouvrages dont il a eu nécessairement connaissance, et enfin tout ce qui constitue « l'air du temps », les débats qui animent les publications et sans doute aussi les conversations. Seule la combinaison de tous ces éléments peut, dans une certaine mesure, pallier la relative rareté des sources concernant le théâtre allemand de la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Il n'est cependant pas toujours possible de prouver le contact d'un auteur avec certaines pièces, et encore moins de déterminer leur éventuel statut de modèle. La certitude et l'exhaustivité restent donc très relatives. Notre objectif sera simplement ici de dresser un tableau aussi fidèle et précis que possible de la présence de la comédie française en Allemagne et de son appréciation par les dramaturges.

### **2.3.1. Le fonds commun : omniprésence du théâtre français et pratique de la traduction**

#### *2.3.1.1. Les succès français sur le marché du livre allemand*

Compte tenu du faible taux d'alphabétisation de la population<sup>1</sup> et du prix des livres, les lecteurs sont en majorité des citadins, disposant d'un degré de culture certain, ce qui suppose à l'époque une connaissance plus ou moins approfondie de la langue française, en

---

<sup>1</sup> On estime à environ 15 % le taux d'alphabétisation des hommes en Allemagne vers 1770. Il se situait donc vraisemblablement entre 10 et 15 % pour la période qui nous occupe (cf. Rolf Engelsing, *Analphabetentum und Lektüre. Zur Sozialgeschichte des Lesens in Deutschland zwischen feudaler und industrieller Gesellschaft*, Stuttgart, Metzler, 1973, p. 61 sq).

particulier chez les aristocrates. Les éditeurs allemands ne tardent pas à constater que cette clientèle est friande de littérature française, et à défaut de traductions, ils commencent par publier de nombreuses éditions du texte original<sup>1</sup>. Comme en écho à la réputation de Molière et à sa réception sur la scène allemande, les éditions de ses œuvres se multiplient rapidement, dès 1700<sup>2</sup>. À tel point que lorsqu'en 1748, les *Nouvelles berlinoises de la politique et des sciences* annoncent la parution d'une nouvelle traduction du *Tartuffe* (*Der Mucker, oder Molierens scheinheiliger Tartuffe*, Leipzig und Breslau, 1748), elles rendent hommage aux talents de caractérisation de l'auteur et vont jusqu'à affirmer que cette « pièce du célèbre Molière est aujourd'hui presque mondialement connue »<sup>3</sup>. Le phénomène de traduction s'amplifie nettement dans les années 1750 et se prolonge dans la décennie suivante. Aux côtés de Molière, toujours activement édité, on trouve désormais aussi Racine, Corneille, Baron, Voltaire, Destouches, Marivaux ou encore un peu plus tard Diderot<sup>4</sup>.

Pour donner une vue d'ensemble du phénomène, nous rappelons ici quelques résultats significatifs de Michel Grimberg : il établit que pour les comédies imprimées en allemand de 1700 à 1799, 64,4 % sont des œuvres originales allemandes et 26,3 % des ouvrages français<sup>5</sup>. La première période (de 1694 à 1724) est largement dominée par Molière (64 traductions). Viennent ensuite Gherardi (8), Boursault (3) et Legrand (2). La production triple au cours de la seconde période (de 1728 à 1759) et cette croissance quantitative s'accompagne d'une grande diversification des auteurs.

Certaines éditions se présentent sous forme bilingue, ou agrémentées de commentaires sur la langue. En effet, les classiques français représentent les modèles du bon usage et sont au centre de l'enseignement de la langue française en Allemagne. Les *Œuvres* de Molière en quatre tomes, publiées à Iéna en 1738, se voient ainsi « augmentées

---

<sup>1</sup> Cf. H. Fromm, *Bibliographie deutscher Übersetzungen aus dem Französischen*.

<sup>2</sup> *Les Œuvres de Molière*, 4 t., Berlin, 1700 ; *Les Comédies de Molière*, 4 t., Nuremberg, 1708 ; *Œuvres*, 5 t., Leipzig, 1717 ; *Œuvres*, 6 t., Leipzig, 1733 ; *Les Œuvres de M. de Molière*, 6 t., Tübingue, 1747 ; idem, Carlsruhe, 1749 ; *Œuvres*, 4 t., Amsterdam et Leipzig, 1749, réédition, 1750.

<sup>3</sup> « Das heßliche Laster der Scheinheiligkeit [...] ist wohl nirgends lebhafter, und in der wahren lächerlichen Gestalt, nach allen Zügen, deutlicher und natürlicher abgeschrieben worden, als in des berühmten Molieres nunmehr fast weltbekannten Schauspiele, das den Tittel, Tartuffe, führet. » *Berlinische Nachrichten von Staats- und Gelehrten Sachen*, n°119, 3 oct. 1748.

<sup>4</sup> *Œuvres de M. de Voltaire*, 10 t., Dresde, 1748-54 ; *Œuvres de M. de Voltaire*, 8 t., Dresde, 1752-56 ; *Œuvres de Racine*, 3 t., Amsterdam et Leipzig, 1750, réédition 1763 ; Corneille, *Le Menteur*, Munich, 1756 ; *Théâtre de Pierre et Thomas Corneille*, 11 t., Leipzig, 1754 ; Baron, *L'Andrienne*, Vienne, 1759 et Dresde, 1764 ; *Œuvres de M. Destouches*, 5 t., Amsterdam et Leipzig, 1755-59 ; *Le Théâtre de M. de Marivaux*, 4 t., Amsterdam et Leipzig, 1755 ; *Œuvres de théâtre de M. Diderot*, 2 t., Berlin, 1763.

<sup>5</sup> M. Grimberg, *La Réception de la comédie française*, p. 32. Les comédies anglaises représentent pour leur part à peine 6,5 % et les italiennes 1,4 %.

de l'explication des mots et des phrases les plus difficiles en allemand, par M. Provansal ». Le prestige d'une langue indispensable pour les élites allemandes participe donc à la diffusion de la littérature française. Il faut ajouter à cela la forte présence des maîtres de langue et des « Françaises » chargées de l'éducation des enfants de condition<sup>1</sup>. Cette imprégnation détermine probablement à son tour les orientations esthétiques des aristocrates, qui pérennisent ainsi l'influence des canons classiques et la domination culturelle de la France. Les ouvrages français sont également très appréciés des classes bourgeoises supérieures ; à Francfort, les catalogues des bibliothèques de certains membres du patriciat révèlent bien le degré de diffusion des classiques, aussi bien en langue française qu'en traduction<sup>2</sup>. En matière de goût, l'Allemagne est donc fortement dépendante de son voisin. C'est ce que confirme la 125<sup>ème</sup> lettre sur la littérature contemporaine :

Comme la majeure partie des lecteurs en Allemagne lit du français, c'est rendre un grand service au bon goût des Allemands si l'on préserve le goût français de la corruption.<sup>3</sup>

Johann Friedrich Löwen évoque d'ailleurs ce phénomène comme l'une des causes du retard de la scène allemande : les Princes sont élevés depuis leur plus jeune âge par des hommes formés à la culture française et qui sont persuadés que le bon goût et l'esprit ne peuvent venir que de France<sup>4</sup>. Rien d'étonnant dès lors à ce qu'ils investissent dans des troupes étrangères et méprisent toutes les productions de leur patrie.

La réception allemande de la comédie française se fait donc, dans un premier temps, dans la langue originale. La littérature française est la seule à jouir de cette diffusion de première main, assurée par les contrefaçons publiées dans les Provinces-Unies et dans l'Empire, puis largement distribuées sur l'ensemble du territoire allemand. Ces éditions en français se doublent bien sûr rapidement de nombreuses traductions, qui élargissent la

---

<sup>1</sup> Cf. *infra*, p. 781 sq.

<sup>2</sup> Cf. Bettina Strauss, *La Culture française à Francfort au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Rieder, 1914, p. 107-113 et p. 235 sq. Même chez des lecteurs plutôt amateurs d'histoire et de politique que de belles-lettres, Molière, Corneille et Racine restent des auteurs incontournables.

<sup>3</sup> « Da nun der größte Theil der Leser in Deutschland französisch lieset, so heißt es dem guten Geschmack der Deutschen einen wichtigen Dienst leisten, wann man den französischen Geschmack vor dem Verderbnisse bewahret. » Gotthold Ephraim Lessing, Moses Mendelssohn und Friedrich Nicolai, *Briefe die neueste Literatur betreffend*, 24 Theile, 4 Bde., Berlin, Stettin, 1759-1765, Nachdruck, Hildesheim-New York, Olms, 1974, VII. Theil, 125. Brief, Bd. 2, p. 152.

<sup>4</sup> J. F. Löwen, *Geschichte des deutschen Theaters*, p. 58 sq.

clientèle à tous les lecteurs potentiels. On assiste ainsi à un phénomène spécifique de « réception en deux étapes »<sup>1</sup>.

### 2.3.1.2. *La comédie française sur scène*

#### 2.3.1.2.1. Les théâtres de cour

Nous avons déjà évoqué les spectacles de cour et l'engagement de troupes françaises en Allemagne. Cette pratique connaît son apogée entre 1730 et 1765 : Hanovre, Munich, Dresde, Berlin, Stuttgart, Mannheim, Bayreuth, Vienne et Kassel entretiennent un théâtre français, de façon plus ou moins interrompue au gré des finances et du goût des Princes. On voit même des célébrités parisiennes venir se produire en Allemagne<sup>2</sup>. La guerre de sept ans (1756-63) sonne le glas de ces scènes françaises : aux finances réduites et à l'image profondément négative de l'envahisseur français s'ajoutent la prise de conscience croissante de la bourgeoisie et son engagement pour une littérature nationale.

Les comédiens ne jouent pas toujours exclusivement pour les cours, mais ont aussi parfois l'autorisation de se produire en ville. Ainsi, les détails du contrat de 1706 entre le roi de Prusse Frédéric I<sup>er</sup> et la troupe française qu'il engage précisent les modalités de ce partage entre cour et ville. Ces conditions particulières sont sans doute dictées par des motifs financiers : permettre à la troupe de jouer pour son propre compte est un moyen de la payer moins. Mais ces arrangements ne peuvent être valables que dans une grande ville où le public bourgeois est assez cultivé et maîtrise suffisamment le français pour prendre de l'intérêt à ce type de spectacles. Le succès n'est du reste pas vraiment à la hauteur des espérances. La troupe française de Mannheim, qui joue au Kaufhaus entre 1730 et 1748, illustre un autre cas de figure. Elle est certes entretenue par la haute noblesse, mais tous les habitants peuvent assister aux représentations, moyennant contribution. Il en va de même à

---

<sup>1</sup> Cf. M. Grimberg, *La Réception de la comédie française*, p. 35 et Frédéric Barbier, « Der französische Buchhandel und Leipzig zwischen 1700 und ca. 1830 », in : Michel Espagne und Matthias Middel (Hg.), *Von der Elbe bis an die Seine. Kulturtransfer zwischen Sachsen und Frankreich im 18. und 19. Jahrhundert*, Leipzig, 1993, p. 257-275.

<sup>2</sup> Cf. M. Steltz, *Geschichte und Spielplan der französischen Theater*, p. 163, et H. Kindermann, *Theatergeschichte*, Bd. 4, p. 655.

Vienne pour le Burgtheater. Ces exemples restent cependant rares, et les spectacles de cour gardent pour lors leur caractère exclusif.<sup>1</sup>

Le répertoire des troupes françaises auprès des cours allemandes est dicté par deux impératifs : divertir le public aristocratique en respectant ses goûts et proposer assez de renouvellement pour éviter de le lasser, compte tenu de la fréquence des représentations (en général deux par semaine). Il faut varier les spectacles sur le mode comique, ce qui fait de ces troupes de grandes consommatrices de pièces, parfois peu exigeantes sur la qualité.

À partir des années 1750, la réception sur les théâtres de cour, qui ne nécessite pas de travail de traduction, est presque immédiate. On traduit et représente presque tout ce qui est créé sur les scènes parisiennes. Les nouvelles pièces françaises arrivent sur les planches allemandes en un temps record. Voltaire représente un cas à la fois exceptionnel et pourtant significatif : la renommée dont il jouit en Allemagne et son séjour prolongé outre-Rhin lui attirent de nombreuses sympathies chez les Princes. Elles se traduisent par des correspondances et des échanges littéraires, notamment avec le Prince Électeur du Palatinat Charles-Théodore, à qui Voltaire donne la primeur de deux de ses tragédies, *L'Orphelin de la Chine* et *Olympie*, créées respectivement à Mannheim en août 1755 et à Schwetzingen le 30 septembre 1762<sup>2</sup>.

On peut cependant se demander quelle fut la véritable portée de cette pratique pour la réception de la comédie française en Allemagne. Ne risque-t-on pas de lui accorder une importance qu'elle n'a qu'au sein d'une classe sociale et d'un milieu très particulier ? Car malgré la possibilité pour le bourgeois d'assister parfois aux représentations, ces spectacles restent dans leur grande majorité réservés à la cour. Tout en gardant à l'esprit ces considérations, on peut cependant observer que les résidences sont des centres de transferts culturels qui participent à l'éducation du public et à la mise en place de standards internationaux, notamment en matière d'art dramatique<sup>3</sup>. Ces phénomènes de transferts sont ici de l'ordre de la pratique bien plus que de la théorie. Ils découlent d'une atmosphère, d'un état d'esprit de la cour et des milieux qui la fréquentent, qui se propagent progressivement au sein de cercles de population plus larges.

---

<sup>1</sup> Cf. M. Steltz, *Geschichte und Spielplan der französischen Theater*, p. 60-63 et p. 110 ; J.-J. Olivier, *Les Comédiens français*, t. 1, p. 11-45 ; F. Hadamowsky, *Wien, Theatergeschichte*, p. 204 et U. Daniel, *Hoftheater*, p. 96.

<sup>2</sup> Cf. M. Steltz, *Geschichte und Spielplan der französischen Theater*, p. 113-118 et J.-J. Olivier, *Les Comédiens français*, t. 1, p. 39-43.

<sup>3</sup> Cf. U. Daniel, *Hoftheater*, p. 22.



### 2.3.1.2.2. Les troupes françaises indépendantes

Il existe en outre des troupes de comédiens français qui cherchent leur bonheur en Allemagne de façon indépendante, sans le soutien d'un contrat avec une cour. Une troupe française et italienne joue avec succès à Hambourg de juin à octobre 1746 et de janvier à février 1747 :

La langue et le ton français étaient déjà appréciés à Hambourg, comme dans le reste de l'Allemagne d'ailleurs ; c'était en sorte devenu l'usage et le ton à la mode. On y fit bon accueil aux comédiens français, comme à tout ce qui est étranger.<sup>1</sup>

Cette remarque de J. F. Schütze n'est pas sans arrière-pensée, et souligne en filigrane l'aliénation des Allemands et leur engouement pour une culture qui n'est pas la leur. Une autre compagnie, celle de Bigottini, se produit d'octobre 1753 à mars 1754<sup>2</sup>. En dehors du cadre de cour, un théâtre fixe français n'est certes pas viable, mais les théâtres ambulants ne font donc pas forcément mauvaise recette, selon les villes où ils se produisent. À Francfort-sur-le-Main, la troupe de Jean-Baptiste Gherardi joue pendant toute la durée de la diète d'élection en 1741-1742. La forte présence française due à l'ambassade du maréchal de Belle-Isle et l'engouement pour la France permettent aux comédiens français de s'installer durablement, et même de faire face à la concurrence de la troupe allemande de Wallerotty. L'occupation française pendant la guerre de sept ans ramène à Francfort le théâtre français, très prisé des officiers mais aussi des habitants de la ville. Deux troupes se succèdent, de 1759-1763, jouant en grande majorité des comédies et bien souvent des nouveautés parisiennes<sup>3</sup>. Hormis les répertoires de Francfort, plutôt bien conservés, il ne reste malheureusement que peu d'indications sur les pièces jouées par les autres troupes françaises dans les pays germaniques<sup>4</sup>.

### 2.3.1.2.3. Les troupes allemandes

Le phénomène de réception est d'autant plus favorisé que l'omniprésence des troupes françaises, fortes de leur audience et de leur succès auprès des cours, diffuse auprès des troupes ambulantes allemandes le style de jeu et le répertoire de la Comédie-Française. En

---

<sup>1</sup> « Französische Sprache und Ton waren schon in Hamburg wie in Deutschland überhaupt beliebt und gewissermassen Modesitte und Modeton geworden. Die französischen Komödianten fanden, wie alles Fremde, auch hier Beifall. » J. F. Schütze, *Hamburgische Theatergeschichte*, p. 69.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 278 sq.

<sup>3</sup> Cf. B. Strauss, *La Culture française à Francfort au XVIIIe siècle*, p. 29-70.

<sup>4</sup> Les sections « Desiderata » de la bibliographie de R. Meyer, qui signalent souvent des passages de troupes françaises, témoignent amplement des lacunes documentaires. Les représentations identifiées sont présentées dans le tableau publié en annexe, p. 943-1019.

effet, comme le souligne très justement Michael Steltz, l'orientation vers un théâtre « à la française » n'est pas simplement le fait de quelques idéalistes en mal de pièces régulières. Elle ne peut se comprendre que si l'on prend également en considération la pratique et les conditions économiques de l'époque. Les troupes allemandes voient avec envie la position des comédiens français, engagés par contrats, à salaires fixes et libérés (pour un temps) des avanies de la vie ambulante et des chicanes des autorités. Si elles accueillent un répertoire purifié français ou à la française, c'est aussi dans l'espoir – déçu – de bénéficier de la même faveur auprès des Princes<sup>1</sup>. L'entreprise de la Neuberin s'inscrit pleinement dans cet horizon : sa troupe s'essaye même à des représentations en français<sup>2</sup>.

Cependant, il est bien évident que la réforme de Gottsched a une influence non négligeable sur le répertoire des troupes allemandes et contribue sans nul doute à la faveur dont jouit la comédie française. En effet, le professeur ne se contente pas d'exposer ses idées sur le papier mais souhaite aussi les promouvoir sur scène. Il va donc à la rencontre des praticiens du théâtre et commence sa collaboration avec Caroline Neuber dès 1727<sup>3</sup>, sur la base d'une communauté d'objectifs : la réhabilitation de l'art dramatique et des comédiens, et la promotion du théâtre régulier et du bon goût sur les scènes allemandes. Lors du séjour de la Neuberin à Hambourg en 1735, les pièces françaises représentent plus de 60 % du répertoire et 70 % des représentations. À elles seules, les comédies françaises assurent plus de la moitié des représentations.

---

<sup>1</sup> Cf. M. Steltz, *Geschichte und Spielplan der französischen Theater*, p. 166 sq et Wilfried Barner et alii, *Lessing, Epoche – Werk – Wirkung*, München, Beck, 6. Aufl., 1998, p. 78 sq.

<sup>2</sup> Comme celle d'*Arcagambis*, tragédie burlesque du Théâtre Italien (1726), jouée à deux reprises à Hambourg en 1735 (cf. F. J. von Reden-Esbeck, *Caroline Neuber und ihre Zeitgenossen*, p. 107 sq).

<sup>3</sup> Cf. H. Kindermann, *Theatergeschichte*, Bd. 4, p. 479-500 et Ruedi Graf, « Der Professor und die Komödiantin. Zum Spannungsverhältnis von Gottscheds Theaterreform und Schaubühne », in : B. Rudin et M. Schulz (Hg.), *Vernunft und Sinnlichkeit*, p. 125-144. Avec la troupe de la Neuberin, Gottsched trouve un auxiliaire précieux qui transpose la réforme de la plume à la scène. Mais la réalisation du projet se heurte aux goûts du public et ne va pas sans difficultés, financières et personnelles. Après les premières brouilles avec les Neuber en 1739, Gottsched se tourne vers la troupe de Schönemann, puis de son successeur Koch. La rupture définitive avec ce dernier en 1752 marque la fin de l'engagement pratique du Professeur.

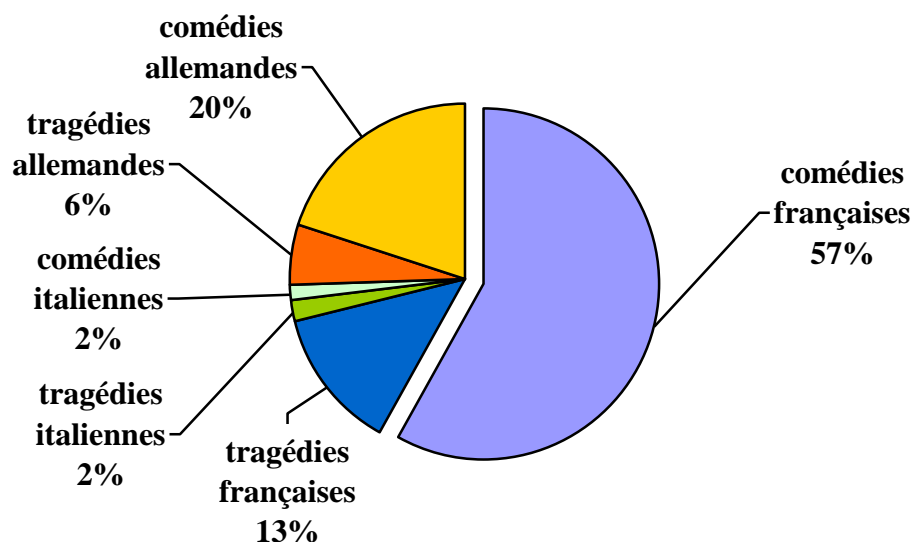


Figure 1: Représentations de la troupe de Caroline Neuber à Hambourg en 1735.

On peut observer dès 1741 une légère progression de la comédie allemande au répertoire de la Neuberin, mais les pièces françaises continuent de fournir l'essentiel des spectacles. Cette proportion est à peine moindre pour les autres grandes troupes. Contrairement à ce que l'on pourrait croire, l'arrivée de pièces originales allemandes « régulières » ne réduit pas significativement ces chiffres, au contraire : les progrès de la réforme et l'augmentation de l'offre en matière de traductions françaises favorisent l'arrivée sur la scène de nouveaux auteurs et de nouvelles pièces étrangères, au détriment de la production nationale. L'évolution du répertoire de la troupe de Schönemann en est un exemple frappant. Le répertoire de 1741, relativement réduit (26 pièces principales), reflète assez bien la transition qui s'opère entre la pratique traditionnelle et le mouvement de réforme : on y trouve encore des pièces proches des *Haupt- und Staatsactionen* (les « Schauspiele »), quelques comédies allemandes et de nombreux baissers de rideau (*Nachspiele*, 18 pièces), ainsi que cinq tragédies et cinq comédies françaises :

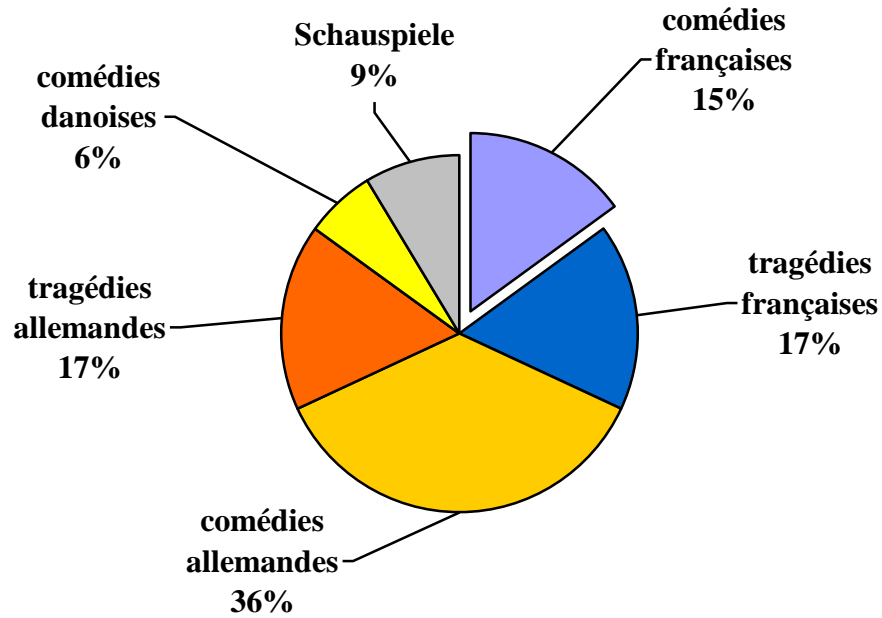


Figure 2: Représentations de la troupe de J. F. Schönemann en 1741 à Hambourg<sup>1</sup>.

Mais la proportion des comédies françaises ne tarde pas à augmenter fortement, jusqu'à atteindre 65 % en 1756 :

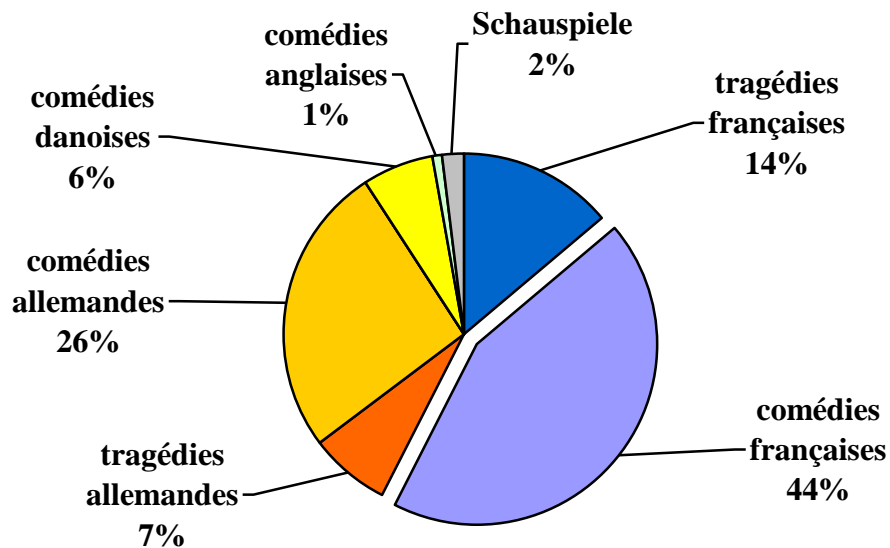


Figure 3: Représentations de la troupe de J. F. Schönemann en 1747 à Hambourg.

<sup>1</sup> Graphiques établis d'après Hans Devrient, *J. F. Schönemann und seine Schauspielergesellschaft*, Hamburg und Leipzig, Voss, 1895. Pour l'ensemble des données statistiques sur les répertoires des troupes, se reporter aux graphiques présentés en annexe.

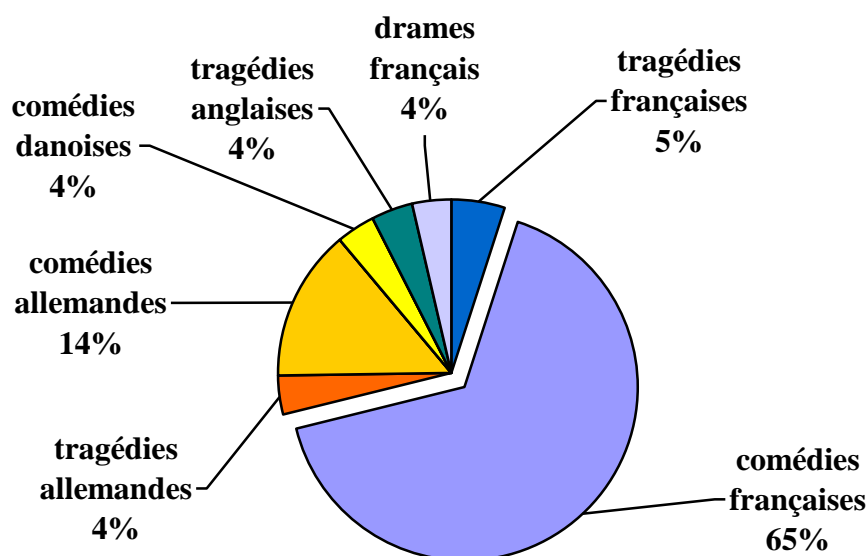


Figure 4: Représentations de J. F. Schönemann en 1756 à Hambourg.

Un prologue de Koch datant de 1753 nous renseigne sur le point de vue du directeur : après avoir rappelé la situation déplorable de la scène allemande quelques années auparavant, il évoque le rôle déterminant de la France dans l'éducation du goût :

On lisait les modèles romains, mais sans les comprendre ; / On ne trouvait pas le Beau comme la France savait le trouver. / Le grand esprit des Anciens animait Molière, / il a fallu qu'il instruisse d'abord la France, puis que la France instruisse l'Allemagne. / Et depuis quelques temps, nombre de chef-d'œuvres / qui plaisent à Paris font aussi le bonheur des scènes allemandes.<sup>1</sup>

La place occupée par la comédie française dans le répertoire de Koch dans les années 1750-1752 est effectivement très importante : elle constitue les deux tiers des représentations, soit à peu près ce que l'on observe chez Schönemann. Il ne faut pas oublier que Koch est lui-même traducteur de Regnard (*Démocrite*), Destouches (*Le Philosophe marié*) ou encore Voltaire (*L'Enfant prodigue*)<sup>2</sup>. Après avoir débuté dans la troupe de la Neuberin, il fait en grande partie siennes les ambitions réformatrices de

<sup>1</sup> « Man las die Muster Roms, allein mit Unverstand, / das Schöne fand man nicht, so wie es Frankreich fand. / Der Alten großer Geist belebte Molieren, / der mußte Frankreich erst, dann Frankreich Deutschland lehren. / Und seit geraumer Zeit macht manches Meisterstück, / das in Paris gefällt, auch deutscher Bühnen Glück. » Heinrich Gottfried Koch, cité par Heinrich Blümner, *Geschichte des Theaters in Leipzig. Von dessen ersten Spuren bis auf die neueste Zeit*, Leipzig, Brockhaus, 1818, Reprint Zentralantiquariat der DDR, Leipzig, 1979, p. 93 sq.

<sup>2</sup> Cf. H. Kindermann, *Theatergeschichte*, Bd. 4, p. 493.

Gottsched ; lui aussi voit dans le théâtre une école des bonnes mœurs et encourage la production allemande. Mais son répertoire n'en reste pas moins dominé par des pièces étrangères, manifestement par manque de bons originaux allemands.

Bien que la prolifération des traductions et de leurs représentations n'ait pas été l'objectif de Gottsched, bien au contraire, il a souvent été accusé d'avoir ouvert la boîte de Pandore en recommandant l'imitation des Français et en encourageant les traductions. Ce phénomène n'est pourtant pas uniquement à mettre au compte des effets néfastes que sa théorie a pu induire, et plusieurs facteurs concourent à l'expliquer tout au long du siècle. En effet, si le rôle des premières traductions a bien été de pallier l'indigence quantitative et qualitative du répertoire allemand, il n'en va plus de même dans la seconde moitié du XVIIIe siècle. La production nationale augmente, sans que la part des traductions dans les répertoires ne faiblisse, bien au contraire. Il est vrai que le nombre de troupes augmente au cours du siècle : par conséquent, la demande de pièces croît fortement, et il faut bien fournir aux acteurs de quoi divertir le public. Mais le besoin n'est pas uniquement quantitatif : en théorie, dès les années 1770, les œuvres originales sont amplement suffisantes à l'approvisionnement des troupes. Pourtant, les directeurs des grands théâtres restent attachés aux œuvres étrangères. Elles ne sont plus considérées comme des modèles, mais simplement comme des manifestations du goût des autres nations. En cela, elles répondent à une attente des spectateurs, dont l'intérêt pour les productions étrangères reste vif. Le théâtre s'impose comme l'un des principaux lieux de transferts culturels, et se veut dans la mesure du possible le reflet de la vie culturelle européenne. La fonction des traductions doit être également considérée dans cette perspective positive de choix délibéré : l'internationalité des répertoires n'est pas uniquement une orientation par défaut, imposée par l'absence de pièces originales<sup>1</sup>.

On peut cependant se demander si dans un premier temps, pour la période qui nous intéresse, l'introduction du théâtre français sur la scène allemande a bien produit les effets escomptés de purification et d'incitation à la production. Car ce n'est effectivement qu'au prix d'une dépendance quasi totale aux traductions françaises que certains répertoires peuvent être qualifiés de réguliers. En outre, la présence massive du théâtre français – et plus particulièrement du genre comique – se révèle sans doute être plus écrasante que

---

<sup>1</sup> Cf. Thorsten Unger, « Das Klischee vom Mangel an deutschen Stücken. Ein Diskussionsbeitrag zur Internationalität des Hof- und Nationaltheaters », in : Anke Detken et alii (Hg.), *Theaterinstitution und Kulturtransfer II. Fremdkulturelles Repertoire am Gothaer Hoftheater und an anderen Bühnen*, Tübingen, Narr, 1998, p. 233-247.

stimulante. C'est en tout cas ce que déplorait bon nombre de contemporains, et pour subjectif qu'il soit, leur jugement reste essentiel pour saisir leur démarche et comprendre leur rapport aux modèles français. Dès 1746, Schlegel observe ainsi que :

Le théâtre est le champ principal et la meilleure occasion que les esprits intelligents d'une nation ont pour s'exercer ; par conséquent, il ne faut pas que des œuvres étrangères l'occupent à tel point qu'elles prennent la place des œuvres nationales.<sup>1</sup>

Pour Herder, introduites sur un théâtre qui n'avait pas encore de vraie comédie, les pièces françaises ont certes contribué à « former le goût des spectateurs, mais elles ont aussi réprimé le génie comique des écrivains allemands »<sup>2</sup>. Jakob Mauvillon va plus loin dans ses affirmations et accuse les traductions d'être à l'origine de l'imperfection de la scène allemande :

On ne jouait presque que des traductions. [...] C'est véritablement la source de tous nos malheurs. [...] Si on montre à la nation des pièces qui sont meilleures que les siennes, elle acquiert alors un goût qui n'est pas le sien. Le génie ne se forme que progressivement au sein d'une nation. Garnier a formé Rotrou, et Rotrou Corneille [...] Mais si l'on montre des traductions de bonnes pièces dans un pays où la scène n'a pas encore atteint sa pleine maturité, il en va alors comme des fruits que l'on veut faire mûrir par force : ils se gâtent et n'ont ni saveur ni vigueur.<sup>3</sup>

Lessing exprime exactement la même idée dans la préface à l'édition de ses comédies<sup>4</sup>. Il semblerait donc que cette orientation du répertoire et de la critique pèserait sur la production originale. Déclencherait-elle une sorte d'inhibition des auteurs allemands, condamnés à se fondre dans un moule certes familier mais tout de même étranger ? Ou inciterait-elle à produire sur ce modèle puisque c'est lui qui est joué, qui est approuvé, diffusé ? C'est ce que nous verrons dans une seconde partie.

---

<sup>1</sup> « Das Theater ist allemal das vornehmste Feld und die bequemste Gelegenheit, wo die witzigen Kopfe einer Nation sich üben können ; man muß es also nicht so dicht mit ausländischen Arbeiten besetzen, daß den einheimischen der Platz benommen wird. » J. E. Schlegel, *Gedanken*, p. 297.

<sup>2</sup> « Unser Theater hatte noch gar keine Komödie ; plötzlich wurden die französischen Muster hervorgeführt : sie bildeten den Geschmack der Zuschauer ohnstreitig, allein sie unterdrückten auch das komische Genie deutscher Schriftsteller. » Johann Gottfried Herder, *Haben wir eine französische Bühne ?*, in : *Schriften zur Literatur, Über die neuere deutsche Literatur*, Fragmente, Berlin, Aufbau Verlag, 1985, p. 545.

<sup>3</sup> « Man [spielte] fast lauter Uebersetzungen. [...] Das ist wirklich der Ursprung alles Unheils bey uns. [...] Wenn man [...] der Nation Stücke zeigt, die besser sind, als ihre eigene, so bekömmt sie einen Geschmack, der nicht der ihrige ist. Das Genie aber bildet sich in einer Nation nach und nach. Garnier bildet Rotrou, und Rotrou Corneille [...]. Wenn man aber Uebersetzungen guter Stücke in einem Lande zeigt, wo die Bühne noch nicht zu der Vollkommenheit reif geworden ist, so geht es, wie mit den Früchten, die man mit Gewalt zur Reife bringen will, sie verderben und haben weder Saft noch Kraft. » Jakob Mauvillon, *Freundschaftliche Erinnerungen an die Kochsche Schauspieler=Gesellschaft, bey Gelegenheit des Hausvaters des Herrn Diderots*, Frankfurt und Leipzig, 1766, p. 20 sq.

<sup>4</sup> Cf. G. E. Lessings *Schriften*, Dritter Teil, Vorrede, in : *Werke*, hrsg. von Herbert G. Göpfert, 8. Bde., München, Carl Hanser Verlag, 1972, Bd. 3, p. 524.

Quelles sont donc ces comédies françaises qui accaparent le répertoire des troupes allemandes ? L'évolution du répertoire de la Neuberin montre comment les représentations inspirées par les principes réformateurs tentent peu à peu de régulariser la scène allemande. En dépit de quelques concessions inévitables au goût du public<sup>1</sup>, les pièces françaises y sont largement majoritaires. Certes, toutes ne sont pas « régulières » au strict sens gottschédien, comme on peut encore l'observer dans le répertoire de 1735, mais elles témoignent déjà d'une ambition artistique bien plus élevée que celle des autres troupes de l'époque.

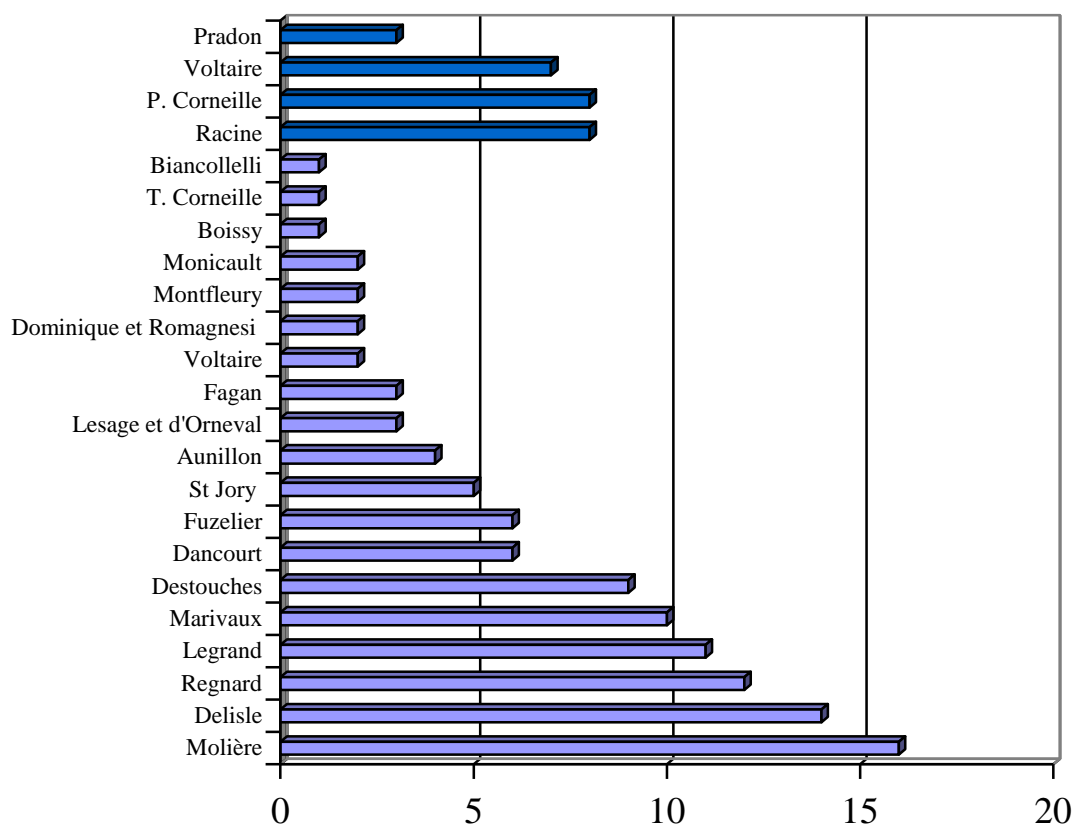


Figure 5: Troupe de la Neuberin, Hambourg 1735. Nombre de représentations par auteur (les barres foncées indiquent les tragédies)<sup>2</sup>

<sup>1</sup> L'absence d'un fonds de pièces régulières suffisant (soit traductions, soit originaux) et les nécessités financières contraignent la troupe à exploiter des schémas de *Commedia dell'arte*. La Neuberin doit parfois composer elle-même certaines pièces pour enrichir son répertoire.

<sup>2</sup> Graphiques établis d'après F. J. von Reden-Esbeck, *Caroline Neuber und ihre Zeitgenossen*.



Le répertoire de 1741 permet d'observer les progrès de la réforme : le choix des auteurs français est plus rigoureusement effectué selon les critères gottschédiens. On retrouve certes toujours Regnard, Marivaux et Molière en bonnes positions, mais c'est logiquement Destouches qui domine les représentations. On remarque en outre la disparition complète de Delisle, qui s'accompagne aussi d'un très net recul des pièces du Théâtre Italien et du Théâtre de la Foire, comme *Momus Fabuliste* (Fuzelier) ou encore *Arlequin Hulla* (Lesage et d'Orneval).

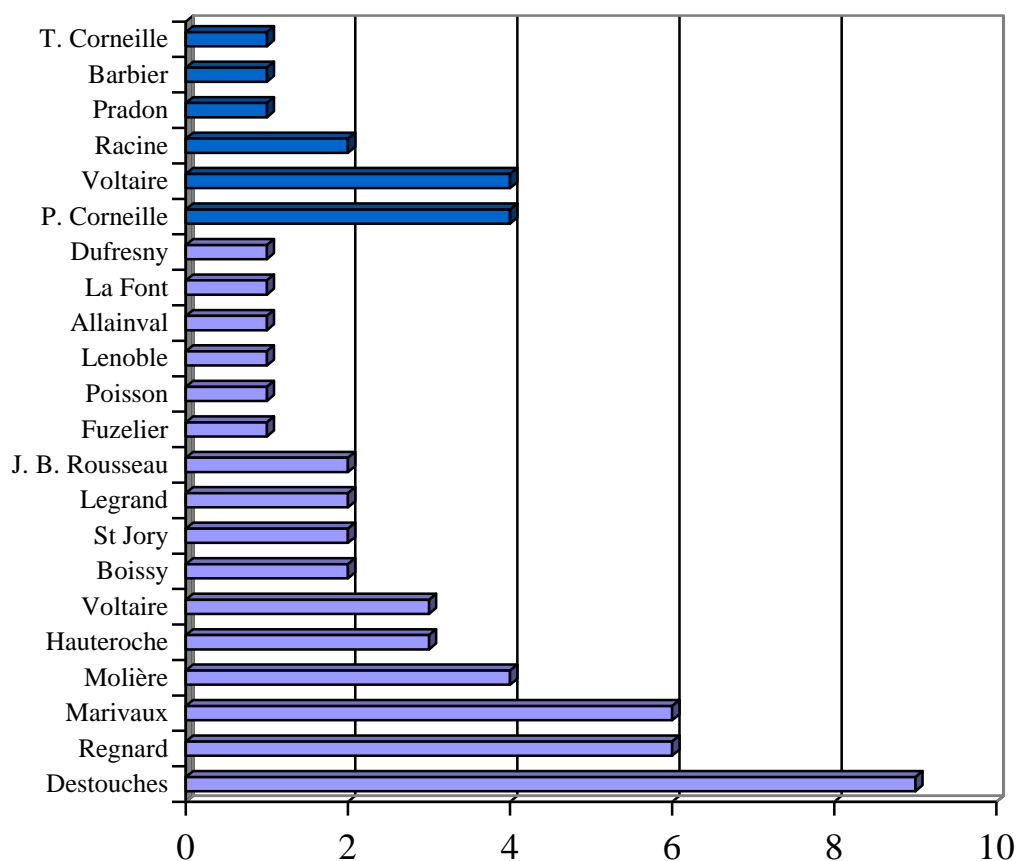


Figure 6: Troupe de la Neuberin, Leipzig 1741. Nombre de représentations par auteur (les barres foncées indiquent les tragédies).

Les pièces que la Neuberin met en scène apportent ainsi un peu de raffinement à un théâtre allemand jugé grossier et indigent :

Ce qui manque encore à l'Allemagne, la richesse de la France nous le fournit,  
Le doux trait de Racine, la gloire de Corneille,  
L'énergie de Crébillon, Voltaire et ses fulgurants éclairs,  
Le sel de Molière, l'aménité de Destouches,  
L'intelligence de Marivaux, son émotion pleine de grâce et de tendresse,  
Son habileté à percer à jour le secret des âmes,  
La raillerie mordante et spirituelle de Regnard,  
Tout ce qui, vêtu à l'allemande, enchante l'oreille et le cœur des connaisseurs.<sup>1</sup>

On commence donc par rattraper le retard en se tournant vers les auteurs « classiques » et reconnus. Mais petit à petit, l'ensemble de la production comique française de la fin du XVIIe et de la première moitié du XVIIIe se voit traduite et représentée par les troupes allemandes. Une fois ce fonds « digéré », dans les années 1760, la demande continue de croître et la production nationale ne peut la satisfaire : les traducteurs se tournent alors vers les nouvelles pièces de l'époque et la réception est plus instantanée<sup>2</sup>. Les genres de la comédie larmoyante et surtout du drame bourgeois font ainsi leur apparition sur les scènes allemandes.

Le nombre d'auteurs français, ainsi que le nombre de comédies représentées sur la scène allemande, sont bien entendu moindres que ce que l'on peut observer dans les théâtres de cour. Il va sans dire que l'obstacle de la langue et la nécessité d'une traduction limitent naturellement le transfert. Cependant, l'offre ne se réduit pas à quelques grands noms, comme on pourrait le penser. Il y a certes des figures dominantes, mais l'on trouve également maints auteurs plus obscurs. Ces *minores* contribuent à enrichir le répertoire régulier des troupes allemandes et offrent une large palette de genres comiques<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Gerhard Rudolph Albrecht Sievers *Glückwünschendes Sendschreiben an die Frau Neuberin*, Kiel, 1738 : « Was Deutschland noch versagt, dieß zinst uns Frankreich Stärke,/ Racinens süßer Zug, Corneillens Wunderwerke,/ Der Nachdruck Crebillons, Voltairens starker Blitz,/ Und Molierens Salz, Destouchens munterer Witz,/ Des Marivaux Verstand und zärtlich holdes Rühren,/ Sein Griff, das Innerste der Seelen auszuspihren,/ Des Regnards beissender und Geisterfüllter Scherz / Entzücken deutsch gekleidet der Kenner Ohr und Herz. » in : R. Daunicht, *Die Neuberin*, p. 83.

<sup>2</sup> Ackermann représente *Le Café ou L'Écossaise* (1760) de Voltaire en 1761, *Heureusement* (1762) de Rochon de Chabannes en 1763, *Le Philosophe sans le savoir* (1765) de Sedaine en 1766, quant à *La Jeune Indienne* (1764) de Chamfort, elle est représentée par Schuch quelques mois après sa première.

<sup>3</sup> Toutefois, certains ont manifestement plus de succès auprès d'un public aristocratique : c'est le cas de Dancourt, dont les petites pièces « à la mode » ne peuvent être goûtées par des personnes qui ignorent par trop les mœurs françaises. Le problème de l'adéquation du contenu à l'horizon national du récepteur trouve ici une de ses plus parfaites illustrations : le genre de la Dancourade était parfaitement adapté au besoin de divertissement du public allemand, et la forme courte répondait à la pratique du Nachspiel. Tout concourait à faire de Dancourt un auteur à succès outre-Rhin. Tout, sauf son caractère intrinsèquement français, la relation trop intime de son théâtre aux mœurs et à l'actualité françaises contemporaines.

Il est intéressant ici de comparer de façon approximative la présence des différents auteurs chez les libraires et sur la scène. Pour ce faire, nous reproduisons ici un graphique de Michel Grimberg, représentant le nombre de traductions publiées, par auteur, entre 1725 et 1759<sup>1</sup>, que nous mettons en regard avec un graphique similaire illustrant le nombre de représentations sur les scènes allemandes au cours de la même période (double page suivante). Il est évident que, compte tenu du caractère lacunaire des sources, le graphique que nous avons établi (d'après le tableau présenté en annexe) ne peut prétendre ni à l'exhaustivité, ni à l'exactitude. Il ne peut qu'indiquer des tendances générales – lesquelles n'en sont pas moins significatives. Il faut également signaler que le choix d'un tableau comparatif exclut un certain nombre d'auteurs joués sur les scènes allemandes, mais dont les traductions ne sont pas publiées (ou qui du moins ne connaissent pas de nouvelles traductions pour la période considérée). Il s'agit en particulier de Beauchamps, Saint-Jory, Hauteroche, Montfleury, Dominique et Legrand, Mlle Monicault, La Tuillerie, Riccoboni, Dominique et Romagnesi, La Motte, Du Vaure, Aunillon, Biancollelli et Morand<sup>2</sup>. Inversement, le recueil de Gherardi est traduit mais n'apparaît pas en tant que tel sur scène.

Si l'on compare l'édition, le répertoire et la théorie, on constate qu'il n'y a pas adéquation parfaite entre les trois domaines. Il est ainsi frappant de constater que les hiérarchies, sans être totalement bouleversées, sont cependant bien différentes entre traductions et représentations. Alors que Destouches règne sur le domaine de la traduction, il doit partager sur scène sa couronne avec Molière, qui semble bien difficile à détronner. Le trio qui suit, Marivaux, Saint-Foix, Regnard, est lui aussi modifié, puisque Legrand prend dans les représentations la place qu'occupait Saint-Foix dans les traductions. Et malgré son importante présence sur scène et dans l'édition, force est de constater que Regnard reste marginalisé dans les discours esthétiques<sup>3</sup>. On remarquera aussi les nombreuses représentations de Boissy, Delisle, Fagan, La Font et Dancourt. Tous ces auteurs sont pour leur part peu traduits et largement ignorés dans les considérations théoriques. Ces dernières se concentrent en effet sur quelques figures emblématiques au caractère fortement marqué. Or, ces auteurs à succès, même s'ils font parfois preuve d'originalité et d'invention, exploitent habilement la tradition comique et donnent surtout la priorité à l'efficacité

---

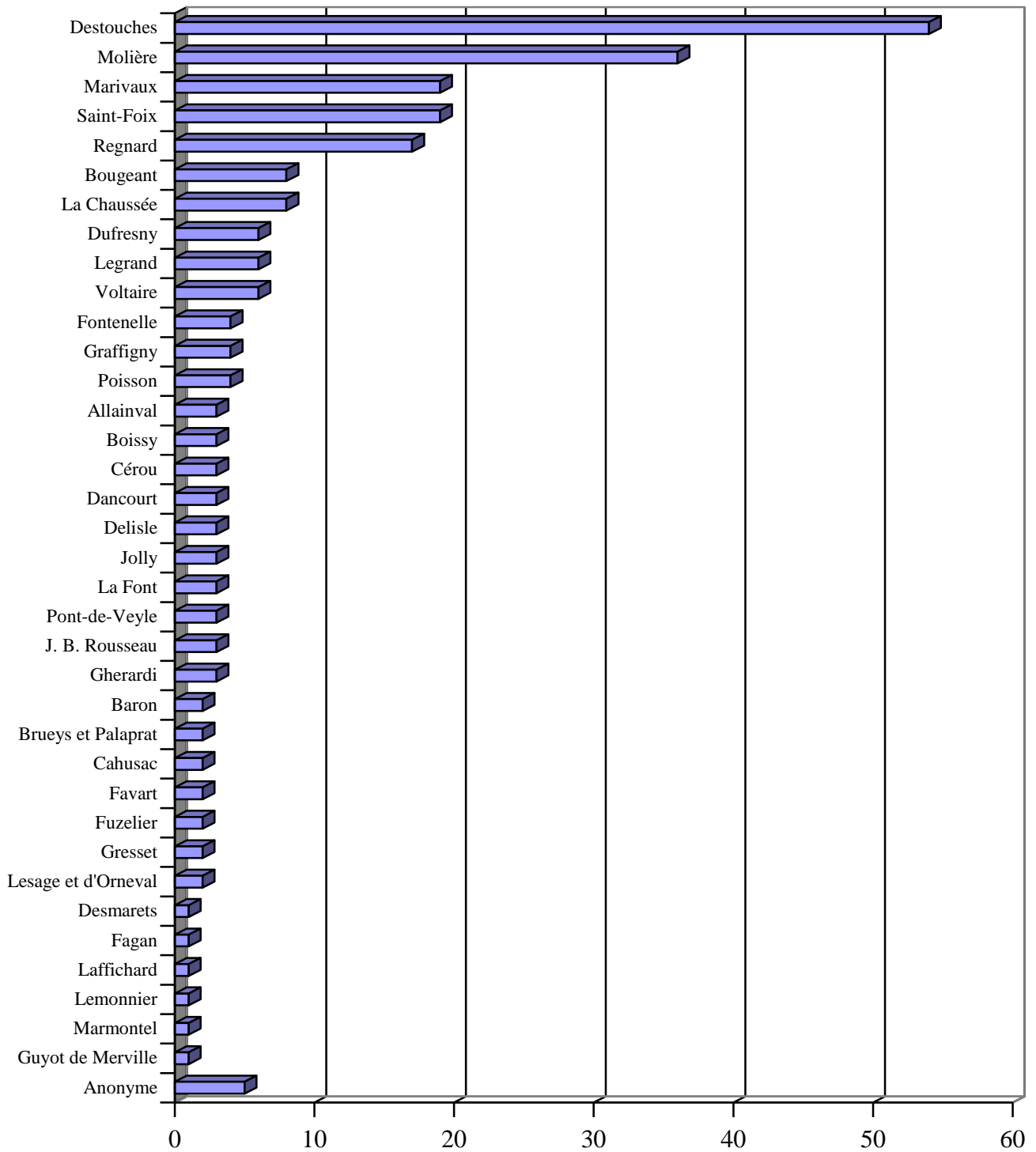
<sup>1</sup> Cf. M. Grimberg, *La Réception de la comédie française*, p. 63.

<sup>2</sup> Pour les données concernant ces auteurs, on pourra se reporter au tableau général des représentations (annexes, p. 943-1019).

<sup>3</sup> Sur la fortune de Regnard en Allemagne, voir Alexandre Calame, *Regnard, sa vie et son œuvre*, Paris, 1960, p. 415-423.

scénique et au divertissement. Pour les *Aufklärer*, ce type de spectacle ne présente pas les caractéristiques morales qu'ils souhaitent mettre en valeur dans leur réforme et ne saurait par conséquent être digne d'une attention trop soutenue. Inversement, certains auteurs font l'objet de traductions, mais ne connaissent que peu de représentations, voire aucune : c'est le cas notamment de Bougeant . Ainsi, il y a bien plus de diversité au théâtre que chez les libraires ou chez les critiques. Il faut donc aussi tenir compte de cet aspect spécifique de la réception : l'expérience pratique du spectacle offre aux auteurs une palette de modèles plus large que la lecture.

Les pièces le plus souvent représentées sur les scènes allemandes dans la période 1700-1770 sont *La Fausse Agnès* de Destouches, *L'Avare* de Molière et *L'Héritier de village* de Marivaux. Les deux premières sont présentes dans presque tous les répertoires de l'époque dont il nous reste des traces. Destouches et Molière sont en outre les deux auteurs français les plus joués en Allemagne, suivis par Marivaux, Legrand et Regnard. Les plus grands succès qui se distinguent ensuite dans le répertoire sont *Le Philosophe marié* et *Le Tambour nocturne* de Destouches, *Le Joueur*, *Le Distrain* et *Démocrite* de Regnard, *Le Tartuffe* et *Le Malade imaginaire* de Molière, *Le Mariage fait par lettre de change* de Philippe Poisson, *Le Jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux, *Sidney* de Gresset, *L'Oracle* de Saint-Foix et *L'Enfant prodigue* de Voltaire.



**Figure 7 : Nombre de traductions publiées par auteurs (1725-1759).**

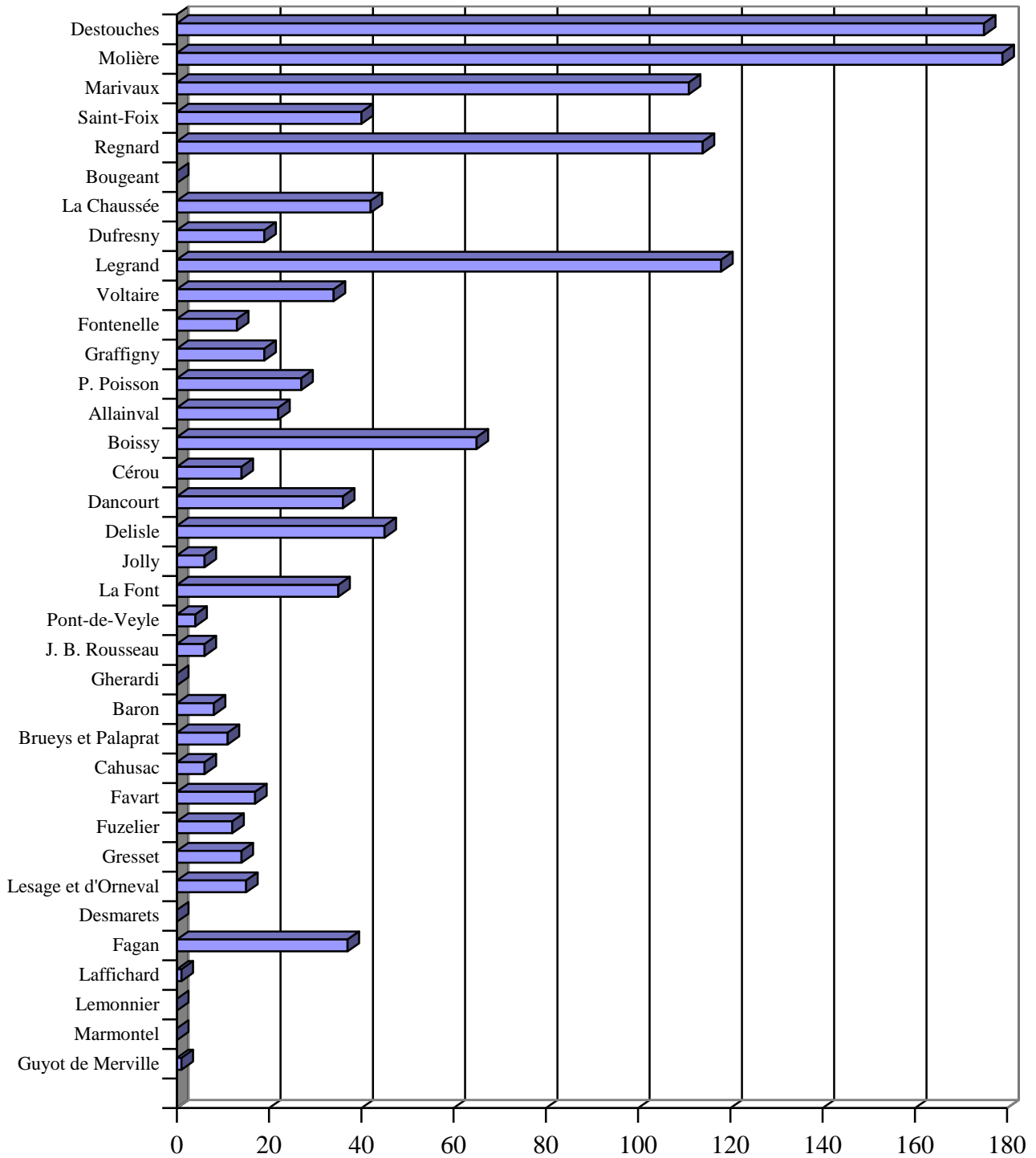


Figure 8 : Nombre de représentations par auteurs (1725-1759, théâtre de cour excepté).

Deux auteurs dominent donc sans conteste le répertoire comique : Molière et Destouches, à la fois eu égard au nombre de pièces et au nombre de représentations. La majorité de leur production est reprise par les troupes allemandes, dès la fin du XVIIIe siècle pour Molière, à partir de 1734 pour Destouches. Molière n'est d'ailleurs pas seulement joué par des troupes acquises à l'entreprise de réforme gottschédienne. Sa veine farcesque favorise une large diffusion au sein des troupes ambulantes aux ambitions plus terre-à-terre et spécialisées dans les Arlequinades, comme celle de Beck, de Spiegelberg, d'Eckenberg ou encore de Reibehand<sup>1</sup>. Pour quiconque s'intéresse un tant soit peu au théâtre, il est impossible d'ignorer Molière. Quant à Destouches, si sa diffusion est plus « limitée » à des scènes relativement purifiées, il n'en reste pas moins très présent. Partout où l'on tente de relever le niveau des spectacles, il devient un des auteurs français favoris des principaux (Schönemann, Koch, Ackermann)<sup>2</sup>. Et la réforme progressant, de nombreuses troupes indifférentes aux questions esthétiques se dotent d'un répertoire « mixte », alliant sans scrupule tradition populaire et pièces régulières : Destouches, Gottsched, Racine, Voltaire et Regnard côtoient Hanswurst et les héros des *Haupt- und Staatsactionen*<sup>3</sup>. Cette assimilation des pièces réformées par le répertoire des troupes ambulantes, tant décrié par le maître de Leipzig, est paradoxalement la meilleure preuve de l'efficacité de son action, puisque le théâtre purifié commence à faire recette.

### *2.3.1.3. La pratique systématique de la traduction*

La réflexion sur l'art de la traduction et son usage remonte à l'Antiquité. Gottsched ne fait pas vraiment œuvre novatrice en la matière<sup>4</sup>. Cependant, il initie une nouvelle phase de la réception de la comédie française, marquée par une vaste campagne de traductions. Pourquoi ce mouvement, suivi par la plupart des dramaturges ? Nous avons vu que Gottsched considère les traductions comme un outil au service des progrès de la scène allemande ; mais plus généralement, la traduction est une étape indispensable dans la

---

<sup>1</sup> Cf. E. Pies, *Prinzipale*.

<sup>2</sup> Cf. tableau des représentations en annexe.

<sup>3</sup> C'est le cas entre autres des troupes de Schuch, Brenner, Wallerotty et Ußler (cf. E. Pies, *Prinzipale*). On observe le même phénomène dans l'édition : Johann Adolph Martini, libraire à Hambourg, déplore « Die schlechte Wahl, welche man bey dem Sammeln und Einbinden der Comödien gemeinlich beobachtet, da oft ein Cato zu Harlekins Hochzeitschmaus, und ein Ruhmrediger zu dem Bräutigam ohne Braut gebunden wird », *Gesammelter Lustspiele Erster Band*, 1748, Vorbericht des Verlegers, in : M. Grimberg, *Korpus*, T. 24, p. 60.

<sup>4</sup> Cf. *infra*, p. 160-162.

formation des jeunes auteurs. C'est ce que le maître de Leipzig affirme dans la partie pratique de sa *Rhétorique*. La traduction est un exercice pour l'orateur. Tout comme le peintre débutant qui copie les chefs-d'œuvre des grands maîtres et apprend ainsi à reconnaître l'art et la beauté, le traducteur étudie son modèle avec une attention soutenue :

Il dérobe, pour ainsi dire, son art à l'original, et s'acquiert insensiblement une capacité et une habileté à penser et à exprimer ses pensées de la même façon que son prédécesseur.<sup>1</sup>

Ainsi s'explique la méthode de Gottsched et les espoirs qu'il met dans l'imitation des Français : c'est bien en vertu de ce principe d'assimilation de l'esprit et des techniques qu'il encourage la traduction des comédies françaises. Le contact étroit avec des œuvres exemplaires est censé introduire le bon goût et former les dramaturges.

L'activité traductrice des auteurs allemands est donc à la frontière entre la théorie et la pratique. Elle procède tout d'abord d'un choix opéré parmi les pièces disponibles, elle implique ensuite une attention toute particulière pour l'œuvre travaillée, qui reste dès lors ancrée dans la mémoire du traducteur et devient une référence dramatique implicite. Le choix de la pièce traduite peut être réfléchi, reflet de convictions théoriques, notamment lorsqu'il s'accompagne d'une préface en forme de justification esthétique. Mais il peut aussi être plus pragmatique et témoigner tout simplement des besoins d'une troupe. C'est le cas des traductions de Lessing et de Weiße pour la Neuberin, de Uhlich et de certaines traductions de Krüger pour Schönemann. Dans ces cas où les traductions sont plus ou moins commandées, la part de l'appréciation personnelle sur la qualité de la pièce est difficile à établir.

Pour les jeunes auteurs, les traductions sont aussi souvent un moyen de perfectionner leurs capacités linguistiques. Au même titre que la lecture des éditions bilingues de Molière évoquées précédemment, la traduction d'une comédie française était alors un exercice de langue. Gottsched considère en outre, dans la tradition humaniste d'Opitz, que la traduction est une pratique propre à affiner la langue allemande, à la rendre plus riche, plus gracieuse et plus souple<sup>2</sup>. Sur les treize auteurs qui nous intéressent, huit ont traduit des comédies françaises (la Gottschedin, Mylius, Schlegel, Krüger, Lessing, Uhlich, Weiße

---

<sup>1</sup> « Er stiehlt, so zu reden, seinem Originale die Kunst ab, und erwirbt sich unvermerkt eine Fähigkeit und Geschicklichkeit, eben so zu denken, und seine Gedanken eben so auszudrücken, als sein Vorgänger gethan hat. » J. C. Gottsched, *Ausführliche Redekunst*, in : *Ausgewählte Werke*, Bd. VII/2, p. 5. On peut consulter l'ensemble de la partie théorique de ce chapitre consacré à la traduction, p. 4-9.

<sup>2</sup> Cf. *Beiträge zur Critischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit*, Bd. V, 1738, 18. Stück, p. 320. C'est d'ailleurs par la qualité des traductions que l'allemand prouve sa souplesse et sa richesse (*Ibid.*, 19. Stück, p. 445-447).



et Löwen). Trois autres avaient une bonne connaissance du français, et ont eu accès aux œuvres dans leur langue originale (Quistorp, Gellert et Cronegk). En revanche, nous ignorons presque tout des rapports de Borkenstein et de Fuchs à la comédie française : l'existence de traductions est peu probable, et il n'est d'ailleurs pas certain qu'ils maîtrisaient la langue française.

Une grande majorité d'auteurs comiques est donc bien passée par cette phase d'apprentissage que représente la traduction de comédies françaises. Certains auteurs, et même certaines œuvres en particulier semblent retenir l'attention des dramaturges : Destouches est souvent pratiqué, ainsi que Regnard. Viennent ensuite Marivaux, Molière et Saint-Foix, puis (et de façon moins significative) Dufresny, Bougeant, Cahusac, Voltaire, La Font, La Chaussée et Saint-Évremond. Les œuvres les plus fréquemment traduites (à deux reprises pour chacune) sont *Le Joueur* de Regnard et *Les Grâces* de Saint-Foix<sup>1</sup>. On retrouve donc à une plus petite échelle les tendances et la diversité de la réception évoquées précédemment, qui corrigent l'image un peu trop monolithique que l'on donne souvent de cette époque : si Gottsched avait exercé une véritable « dictature », comme on le prétend volontiers, la liste eût été à n'en pas douter très différente.

#### 2.3.1.4. *La constitution d'une référence culturelle*

Cette forte présence du théâtre français en Allemagne, et plus particulièrement de la comédie, n'est pas sans laisser des traces dans la conscience collective des lettrés. Certains auteurs et personnages deviennent partie intégrante de leur pensée. On observe ainsi la constitution progressive d'une référence culturelle à la comédie française, plus ou moins explicite selon les occurrences. Il faut dire que là encore, c'est Molière qui domine largement.

Les hebdomadaires moraux, entre autres, n'hésitent pas à illustrer leurs propos par des citations ou des références aux comédies françaises. Dès les années 1720, *Le Patriote* évoque ainsi *Les Opéras* de Saint-Évremond, à l'occasion d'une discussion sur ce type de spectacles, et cite *Le Bourgeois gentilhomme* (II, 4)<sup>2</sup>. Schlegel fait référence à cette même

---

<sup>1</sup> On peut remarquer aussi, dans un autre domaine, les deux traductions du *Paysan parvenu* de Marivaux (la Gottschedin et Mylius). Le roman présente certes des similitudes avec le genre dramatique, mais c'est surtout son style raffiné, sa vision de la société française et des mécanismes psychologiques qui sont intéressants et ont sans doute marqué les traducteurs.

<sup>2</sup> Cf. *Der Patriot*, 25. Stück, 22. Junii 1724, Bd. I, p. 213 et 70. Stück, 3. May 1725, Bd. II, p. 152.

scène dans *L'Étranger*. Il cite également *L'École des femmes* et mentionne *Les Plaideurs* de Racine<sup>1</sup>.

Mais l'un des signes les plus frappants de cette assimilation de la référence française est l'utilisation des noms propres des personnages comme autant de types de notoriété publique : ainsi Harpagon, Tartuffe et Des Masures apparaissent-ils parfois sans relation directe avec leur contexte dramatique d'origine, et ce dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Dans ses *Conversations mensuelles (Monatsgespräche)*, Thomasius apostrophe ainsi les esprits de la pédanterie et de l'hypocrisie, qu'il nomme respectivement « Monsieur Barbon » et « Monsieur Tartuffe »<sup>2</sup>. Plus tard, lorsque *Le Patriote* évoque divers pédants, on retrouve les noms de « Misanthrope » et de « Tartuffe », et lorsque l'hebdomadaire fait le portrait d'un avare, celui-ci s'appelle Harpagon<sup>3</sup>, tout comme l'avare que Krüger met en scène dans sa préface aux traductions de Marivaux<sup>4</sup>. Löwen pour sa part adresse un poème « Au Tartuffe ». Dans son poème « La Noblesse », il déclare que, lorsqu'un noble se pique d'avoir de l'esprit, il devient « un Des Masures ». On pourrait objecter qu'il s'agit là pour la plupart d'auteurs de théâtre pétris de culture dramatique. Certes, mais leurs écrits ne s'adressent pas qu'aux professionnels ; ils visent plutôt le cercle plus large des amateurs éclairés. Qui plus est, les comédies elles-mêmes ne sont pas exemptes de ce type de références, elles qui sont conçues pour le grand public. Nous aurons l'occasion de revenir sur ce point, mais l'on peut déjà évoquer ces occurrences significatives : dans *Les Pasteurs de campagne*, le pasteur de la ville dont Templestolz raconte le train de vie porte le patronyme de Tartuffe (I, 8), et dans *Le Testament*, une discussion est ébauchée au sujet de la satire des médecins par Molière (IV, 1). C'est d'ailleurs comme critique acerbe de cette profession que le Français est le plus réputé. L'article « Molière » du dictionnaire de Zedler souligne cette caractéristique des œuvres du Français<sup>5</sup>, et dans une lettre à Gellert, Carl Wilhelm Christian von Craussen conseille à son ami hypocondriaque de « lire de temps à autres les comédies de Molière contre les médecins, et de songer que c'est

---

<sup>1</sup> Cf. *Der Fremde*, 52. Stück, 5. April 1746 ; 9. Stück, 1. Juni 1745 et 8. Stück, 25 May 1745.

<sup>2</sup> Christian Thomasius, *Monatsgespräche* (1688), Widmungsvorrede, in : *Deutsche Schriften*, hrsg. von Peter von Düffel, Stuttgart, Reclam, 1970, p. 57 sq.

<sup>3</sup> Cf. *Der Patriot*, 39. Stück, 28. September 1724, Bd. I, p. 329 et 138. Stück, 22. August 1726, Bd. III, p. 272 sq. Dans la conscience collective, « Harpagon » devient presque un nom commun, synonyme d'avare. Dans une recension de 1751, Lessing cite une petite histoire qui porte ce titre symptomatique (*Berlinische privilegierte Zeitung*, 125. Stück, 19 Okt. 1751, LM 4, p. 362 sq).

<sup>4</sup> Cf. M. Grimberg, *Korpus*, T. 21, p. 47.

<sup>5</sup> Cf. J. H. Zedler, *Universal-Lexicon*, Bd. 21, Sp. 911-914.

l'imagination qui nous habitue à nombre de maladies »<sup>1</sup>. Quant à la Margrave Sophie Wilhelmine de Bayreuth, elle exprime ses griefs à l'égard des docteurs sur le ton railleur de la Toinette du *Malade imaginaire* :

On fit appeler le médecin ; celui-ci ignorantus ignorantium ignorantissime, me donna triple dose d'une médecine en elle-même assez forte.<sup>2</sup>

La substantivation des noms propres et le caractère presque proverbial de certaines scènes est certes un phénomène avéré et fort compréhensible en France, mais il a tout de même de quoi surprendre dans un contexte étranger. Jamais il n'est question d'un Peter Squentz, d'un Horribilicribrifax, d'une Mme Schlampampe ou de tout autre personnage de comédie allemande<sup>3</sup>. Il n'y a guère que Hanswurst que l'on retrouve pour caractériser soit un personnage ridicule, soit pour personnifier le mauvais goût théâtral. La culture française fait bien office de référence à l'Allemagne.

L'omniprésence du théâtre français sur les scènes allemandes et dans les librairies, la pratique de la traduction et les nombreuses références culturelles à la comédie française forment ainsi le fonds commun de la réception pour l'ensemble de nos auteurs. Il nous faut à présent préciser, autant que faire se peut, les orientations esthétiques et le rapport de chaque dramaturge à la comédie française.

### **2.3.2. Le cercle de Gottsched**

On peut tout d'abord distinguer un premier groupe d'auteurs, directement placés sous la tutelle du maître de Leipzig, qui adoptent ses principes poétiques et ses jugements sur la comédie française. Parmi ces auteurs on compte bien évidemment son épouse, Luise Adelgunde Viktorie Gottsched, et ses disciples les plus proches, tels Johann Theodor Quistorp et Gottlieb Fuchs. Nous évoquerons également le cas de Hinrich Borkenstein, qui

---

<sup>1</sup> « Lesen Sie zu weilen des Mollier Comoedien gegen die Doctors und Bedencken daß viele Krankheiten durch die Einbildung gewöhnet werden », Lettre du 26 mai 1752, in: *Gellerts Briefwechsel*, Bd. 2, p. 123.

<sup>2</sup> *Mémoires de la Margrave de Bayreuth*, Paris, Mercure de France, 2001, p. 354. Sophie Wilhelmine cite également à une autre occasion *Alzire* de Voltaire (p. 287). Lorsque Toinette prend le contre-pied de toutes les prescriptions des médecins, elle s'écrie pour finir « *Ignorantus, ignoranta, ignorantum* » (Molière, *Le Malade imaginaire* III, 10).

<sup>3</sup> Sophie-Wilhelmine de Bayreuth rapporte cependant que Mme de Blaspihl traitait le Roi de Prusse Frédéric-Guillaume 1<sup>er</sup> « de tyran et d'horrible Scriblifax », *ibid.*, p. 53. C'est ici la seule allusion que nous ayons trouvée.

n'est certes pas en rapport direct avec Gottsched, mais dont l'activité ne peut se comprendre que dans le cadre de la réforme théâtrale menée depuis Leipzig.

### 2.3.2.1. Luise Adelgunde Viktorie Gottsched, dite la Gottschedin (1713-1762)

La première épouse de Johann Christoph Gottsched, son « habile amie » comme il la nomme si souvent, est une femme d'une grande culture qui l'assiste efficacement dans ses travaux, comme secrétaire, correctrice et surtout infatigable traductrice<sup>1</sup>. Outre de petites pièces en prose et en vers, elle a aussi apporté sa contribution personnelle à l'œuvre de réforme de Gottsched en composant plusieurs comédies originales, publiées dans le *Théâtre allemand* : *La Mésalliance* (*Die ungleiche Heirath*, 1743), *La Gouvernante française* (*Die Hausfranzösinn*, 1744), *Le Testament* (*Das Testament*, 1745) et *M. le Bel Esprit* (*Herr Witzling*, 1745). Ainsi, lorsque la Gottschedin est évoquée dans les histoires de la littérature allemande, c'est, en toute bonne logique, pour être assimilée à un fidèle bras droit du maître de Leipzig. L'ombre de Gottsched est d'ailleurs sans doute pour beaucoup dans les fréquentes approximations et erreurs rencontrées<sup>2</sup>.

Afin de préciser les rapports de cet auteur à la comédie française, il faut commencer par souligner que sa connaissance du théâtre semble être tout sauf pratique : nulle part il n'est fait allusion à une troupe ou à une quelconque représentation, mais toujours uniquement à des ouvrages. Elle a certes assisté lors de sa visite à la cour de Dresde en 1755 à une représentation en son honneur de *La Mésalliance*, mais l'on n'en sait guère plus<sup>3</sup>. Il est probable que son seul contact avec la scène ait été – paradoxalement – le livre. Nous disposons à cet égard de quelques sources précieuses : d'une part, la liste des œuvres

---

<sup>1</sup> Sur la Gottschedin, voir Paul Schlenker, *Frau Gottsched und die bürgerliche Komödie, ein Kulturbild aus der Zopfzeit*, Berlin, W. Hertz, 1886, et l'ouvrage plus récent de Veronica C. Richel, *Luise Gottsched. A reconsideration*, Diss., Frankfurt/M, Peter Lang, 1973.

<sup>2</sup> On lui attribue parfois *Le Triomphe des honnêtes femmes* de Schlegel, ou encore plusieurs traductions de Molière, tandis que sa collaboration à la traduction du dictionnaire de Bayle n'est que rarement mentionnée. Contrairement aux idées reçues sur la notoriété du *Piétisme en robe à paniers*, son nom n'est pas systématiquement associé à cette satire des piétistes, mais parfois simplement de façon allusive à sa contribution au *Théâtre Allemand*, à ses traductions de comédies françaises ou à ses comédies originales. Et lorsqu'un jugement est prononcé, il n'est pas toujours élogieux : G. Kaiser estime son talent encore au-dessous de celui de Krüger, et se contente de mentionner *M. le Bel-Esprit*, en tant que satire littéraire (*Aufklärung, Empfindsamkeit, Sturm und Drang*, UTB, Fink, 1991, p. 67 sq et 71).

<sup>3</sup> Cf. J. C. Gottsched, « Leben der weil. hochgeborenen, nunmehr sel. Frau, Luise Adelgunde Victoria Gottschedin », in : *Der Frau Luise Adelgunde Victoria Gottschedin, geb. Kulmus, sämtliche kleinere Gedichte*, Leipzig, Breitkopf, 1763, n. p.

dont elle a assuré la traduction<sup>1</sup>, et d'autre part, l'inventaire de sa bibliothèque et de celle de son époux<sup>2</sup>. Parmi les ouvrages de sa bibliothèque personnelle, œuvres dont elle avait assurément une intime connaissance, il faut mentionner dans le domaine comique les *Œuvres* de Destouches, celles de Molière<sup>3</sup>, de Dufresny et de Scarron, le *Théâtre* de Pierre et Thomas Corneille, et un *Mélange des œuvres attribuées à Saint-Évremond*. On notera également la présence des *Caractères* de La Bruyère, ainsi que de plusieurs ouvrages touchant au caractère des nations, en particulier *Les Entretiens d'Ariste et d'Eugène* du père Bouhours, les *Lettres françaises et germaniques* d'Éléazar Mauvillon, les *Lettres sur les Anglais et les Français et sur les voyages* de Louis Béat de Muralt, et les *Lettres philosophiques* de Voltaire<sup>4</sup>.

Sa correspondance – au demeurant importante – n'offre malheureusement que très peu de renseignements sur son travail d'auteur, et à peine quelques indications sur ses goûts littéraires. Il faut sans doute y voir un effet de sa grande modestie et de la crainte de paraître pédante : elle a en horreur ces « femmes savantes » qui prétendent s'élever dans les sphères supérieures du savoir, et s'efforce de toujours rester à ce qu'elle estime être la place d'une femme<sup>5</sup>. De même, nous ne disposons d'aucun écrit théorique, préface ou essai, qui émane de sa plume : la réflexion et la critique sont le domaine exclusif de son époux<sup>6</sup>. Quoi qu'il en soit, il ressort de ses lettres que Destouches recueille également tous ses suffrages. Elle le sacre « meilleur auteur comique que la France, et peut-être l'Europe » a produit<sup>7</sup>, et loue plus particulièrement *Le Philosophe marié*, *Le Glorieux* et *L'Ingrat*<sup>8</sup>.

---

<sup>1</sup> On peut consulter celle établie par Susanne Kord, *Ein Blick hinter die Kulissen : deutschsprachige Dramatikerinnen im 18. und 19. Jahrhundert*, Stuttgart, Metzler, 1992, p. 372 sq.

<sup>2</sup> « Catalogue de la Bibliothèque choisie de feu M<sup>me</sup> Gottsched, née Kulmus », in : J. C. Gottsched (Hg.), *Der Frau L. A. V. Gottschedin sämtliche kleinere Gedichte*, p. 487-532. Pour Gottsched, il existe un catalogue, établi à l'occasion de la vente aux enchères de sa bibliothèque après sa mort : *Catalogus Bibliothecae quam Jo. Ch. Gottschedius... collegit atque reliquit*, Lipsiae, 1767.

<sup>3</sup> Ainsi qu'un recueil d'illustrations de ces comédies et la *Vie de Molière* par Voltaire.

<sup>4</sup> Sous le titre de *Lettres écrites de Londres sur les Anglais et autres sujets par M. de Voltaire*, Amsterdam, 1735.

<sup>5</sup> Cf. *infra*, p. 695.

<sup>6</sup> Elle-même ne semble pas particulièrement affectionner la pratique de la préface, qui à ses yeux alourdit inutilement la lecture. Cf. L. A. V. Gottsched, *Briefe*, p. 172.

<sup>7</sup> « Der vortrefflichste komische Dichter, welchen Frankreich und vielleicht ganz Europa aufzuweisen hat. » *Ibid.*, p. 218.

<sup>8</sup> « Sein verheyratheter Philosoph kann mit dem Ruhmredigen um den Vorzug streiten. Ersteres bezieht sich selbst auf die Schicksale des Verfassers ; Er hatte sich in England mit einer Person vom Stande verheyrathet, sah sich aber genöthiget diese Verbindung einige Zeit geheim zu halten. Alle die darinnen aufgeführte Personen sind nach Originalen geschildert, und nur wenige Umstände dem Theater gemäß eingerichtet. Konnte es ihm also fehlen, ein Meisterstück zu liefern, da Empfindung und Wahrheit seine Feder führten ? Eben so konnte die Schilderung des Undankbaren in keine bessern Hände gerathen. Ihm, der das Laster des

Elle ne cache pas son admiration pour l'écrivain Voltaire – admiration qui va essentiellement à ses œuvres dramatiques, conformément aux goûts de l'époque – mais reste réservée sur sa personne<sup>1</sup>. Elle lit La Bruyère avec plaisir, lequel fait partie de ses auteurs de référence : il figure dans sa collection d'extraits copiés, aux côtés de Bellegarde, Addison et Steele, Saint-Évremond, Sénèque et Horace<sup>2</sup>. Le genre du roman, en revanche, lui fait horreur. *La Princesse de Clèves* est reléguée au rang « d'écrit inutile »<sup>3</sup>, et seul le *Paysan parvenu* de Marivaux trouve grâce à ses yeux :

Marivaux a si bien su vaincre le dégoût que j'ai, d'aussi loin que je me souviens, pour tout ce qui porte le nom de roman, que je l'ai surmonté et que j'ai traduit son *Paysan parvenu*.<sup>4</sup>

Quant aux auteurs allemands, comiques ou autres, ils sont fort peu évoqués. Gellert est élevé au rang de « La Fontaine allemand », mais ce titre le consacre en tant qu'auteur de fables, non de comédies<sup>5</sup>.

La comédie est le domaine de prédilection de la Gottschedin, tant pour la traduction que pour la production : toutes ses pièces originales sont des comédies, et sur un ensemble de dix traductions de théâtre, on compte deux tragédies<sup>6</sup>, une « pièce morale »<sup>7</sup> et sept comédies. Le choix des comédies traduites révèle bien évidemment la main de son époux : c'est lui qui lui a fourni un exemplaire de *La Femme Docteur*, et toutes les autres sont publiées dans le cadre des trois premiers volumes du *Théâtre allemand*. En toute bonne logique, c'est donc Destouches, le favori du couple, qui domine largement. La Gottschedin traduit *La Fausse Agnès ou le Poète campagnard* (*Der poetische Dorfjunker*), *Le Dissipateur ou l'Honnête Friponne* (*Der Verschwender, oder die ehrliche Betrügerinn*) et *Le Tambour nocturne* (*Das Gespenst mit der Trummel*), l'adaptation française de la

---

Undanks verabscheuete, dessen großmüthige kindliche Liebe seinen Vater, der eine zahlreiche Familie hatte, mit vierzigtausend Livres beystand, konnte ihm wohl das Bild des Undanks mißlingen ? » *Ibid.*, p. 218 sq.

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 30, et surtout p. 174 sq, p. 206 et p. 228.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 48 et p. 84.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 88. Elle en a réalisé une traduction dans sa jeunesse, non publiée et vraisemblablement détruite. Dans une lettre précédente, elle déclare d'ailleurs tout court : « Ich liebe keinen Roman. » (p. 81).

<sup>4</sup> « Marivaux hat den Abscheu, den ich vor allen, was ein Roman hieß, so lange ich denken kann, gehabt, so weit besieget, daß ich mich überwunden, seinen *Paysan parvenu* zu übersetzen », *Briefe*, p. 136. Cette traduction, *Der durch seine freymüthige Aufrichtigkeit glücklich gewordene Bauer*, est publiée anonymement chez Joh. Christian Troemern, Friesische Buchhandlung, en 1736 (soit un an à peine après la parution française de la dernière partie du roman de Marivaux).

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 218.

<sup>6</sup> Une de Voltaire, *Alzire ou les Américains*, 1736 (*Alzire, oder die Amerikaner*, traduction de 1741) et une de Marie-Anne Barbier, *Cornélie, mère des Gracques*, 1703 (*Cornelia, Mutter der Gracchen*, in : *Deutsche Schaubühne*, Bd. 2, Leipzig 1741).

<sup>7</sup> *Cénie* (1751), de Françoise de Graffigny (*Cenie, oder die Großmuth im Unglücke, Ein moralisches Stück der Frau von Graffigny*, Leipzig, Breitkopf, 1753).

comédie de Addison *The Drummer*. C'est également elle qui réalise la traduction du *Misanthrope* de Molière (*Der Menschenfeind*), de *L'Esprit de contradiction* de Charles Rivière Dufresny (*Die Widersprecherinn, oder Die Widerwillige*) et du dernier acte des *Opéras* de Saint-Évremond (*Die Opern*). L'épouse de Gottsched se révèle être non seulement son meilleur élève, mais elle illustre qui plus est parfaitement ses objectifs d'éducation des auteurs : sa pratique de la traduction ne peut se comprendre qu'à la lumière de l'*Art poétique* et si l'on prend en compte la fonction sociale de la haute comédie dans le projet de réforme gottschédien<sup>1</sup>.

### 2.3.2.2. *Johann Theodor Quistorp (1722-1776), un juriste au théâtre*

Comme la plupart des auteurs de comédie de l'époque, Johann Theodor Quistorp, fils de sénateur, fait ses études à l'Université de Leipzig, où il suit une formation en droit de 1741 à 1745. Sa production littéraire est intimement liée à l'action de Gottsched : Quistorp est membre de la *Société allemande* et fait partie des élèves fidèles et inconditionnels du maître. On ne lui connaît aucune traduction, aucune activité journalistique, et seulement trois comédies, toutes publiées dans le cadre du *Théâtre allemand* : *Les Huîtres* (*Die Austern*, 1743), *Le Procès du bouc* (*Der Bock im Prozesse*, 1744) et *L'Hypochondriaque* (*Der Hypochondrist*, 1745)<sup>2</sup>. De là à penser que ces œuvres aient été expressément commandées par l'éditeur, il n'y a pas loin. D'autant plus qu'une lettre du 12 janvier 1743 adressée à Gottsched témoigne de son rôle déterminant dans tout le processus d'écriture, de l'impulsion initiale jusqu'à la version définitive :

Suite aux ordres de votre Magnificence, j'ai lu Les Plaideurs de Racine, et je me suis proposé d'en faire une imitation. [...] J'ai déjà imaginé une fable grâce à laquelle on aurait tout loisir de représenter sur scène le ridicule des procès ; l'agencement et l'intrigue ne dépendent plus que de l'approbation de votre Magnificence et de Madame votre perspicace épouse. [...] Si cet agencement devait être au goût de votre Magnificence, la pièce [...] pourrait être exécutée rapidement. Tout ce que je crains, c'est que la charge soit peu forte.

---

<sup>1</sup> Cf. R. Krebs, « L. A. V. Gottsched und die Vermittlung der französischen Komödie ». Hormis cette étude, on rencontre tout au plus quelques remarques éparées sur les emprunts de la Gottschedin à Molière : c'est le cas du bref article de Georg Ellinger, qui tente, en constatant des parallèles entre les deux œuvres, de démontrer l'influence directe du *Tartuffe* sur *Le Piétisme* (« Der Einfluß des *Tartuffe* auf die *Pietisterei* der Frau Gottsched und deren Vorbilde », in : *Archiv für Literaturgeschichte*, XIII (1885), Leipzig, p. 444-447).

<sup>2</sup> Quistorp est également l'auteur d'une tragédie, *Aurelius* (DS 4).

Mais ce n'est qu'une imitation de Racine, et j'obéis en cela à votre Magnificence, ainsi qu'à Madame votre docte épouse<sup>1</sup>.

L'entreprise semble intégralement téléguidée par le professeur : ce sont de véritables travaux dirigés auxquels se plie Quistorp.

Le contact du dramaturge avec la comédie française se résume donc sans doute aux spectacles donnés à Leipzig au début des années 1740<sup>2</sup> et aux conseils de lecture prodigués par Gottsched. Quistorp semble bien être l'archétype de l'élève appliqué et sans génie, qui s'emploie à imiter de son mieux les modèles proposés par son maître. Nous n'avons malheureusement pas d'autres indications concernant ses lectures, mais l'on peut supposer que ces dernières étaient toutes faites dans un esprit utilitariste comparable, et dans le respect des jugements gottschédiens.

La carrière littéraire de Quistorp s'arrête avec le dernier volume du *Théâtre allemand*. Docteur en droit, il devient avocat puis conseiller municipal de Wismar et disparaît totalement de la République des Lettres. Au regard de sa faible production, il est assez naturel que la recherche ne se soit jamais vraiment intéressée à son cas. On le trouve tout au plus rapidement évoqué dans les ouvrages consacrés à la comédie saxonne<sup>3</sup>. Il est vrai que, s'il est un auteur auquel les critiques adressées à la production comique du cercle de Gottsched peuvent s'appliquer sans restriction, c'est bien Quistorp.

### 2.3.2.3. *Gottlieb Fuchs (1721-1799), le fils de paysan*

Gottlieb Fuchs est un personnage relativement atypique, du fait de son origine sociale, mais aussi de sa carrière<sup>4</sup>. Réquisitionné par ses parents pour garder les vaches et

---

<sup>1</sup> « Ewr. Magnificenz Befehl zu Folge, habe ich des Hrn. Racine Plaideurs durchgelesen ; und mir dieselben zur Nachahmung vorgesetzt. [...] Ich habe auch wirklich bereits eine Fabel erdacht, dadurch man das lächerliche in den Processen auf die Schaubühne zu stellen, Gelegenheit genug erhält : und es wird nur darauf ankommen ; ob die Einrichtung und Einfädelung derselben Ewr. Magnificenz und Dero scharfsinnigen Frau Gemahlin gefallen möchte. [...] Solte diese Einrichtung Ewr. Magnif. Geschmack seyn ; so wird sie gar leichte, [...], ausgeführet werden können. Ich besorge, ich besorge nur, daß die Lauge zu scharf geräth. Doch ist es nur eine Nachahmung des Hrn. Racine : und ich gehorche darinnen Ewr. Magnificenz sowohl, als deroselben gelehrtester Frau Gemahlin. », in : T. W. Danzel, *Gottsched*, p. 140 sq.

<sup>2</sup> En particulier ceux de la Neuberin, cf. graphiques p. 933-935.

<sup>3</sup> À notre connaissance, il n'a fait à ce jour l'objet d'aucune monographie.

<sup>4</sup> Les études sur Gottlieb Fuchs sont quasi inexistantes. Nous nous fondons ici sur la présentation de Rolf Baumgärtel, certes succincte mais très documentée et semble-t-il aussi complète que possible (Rolf Baumgärtel, *Gottlieb Fuchs, ein sächsischer Dichter und Geistlicher im 18. Jahrhundert*, Privatdruck, 1. Aufl., Braunschweig, 1997) ; on peut également consulter un article du même auteur, « Gottlieb Fuchs – ein vergessener sächsischer Dichter : wie der Pfarrer und Dichter den siebenjährigen Krieg in Zehren erlebt », in : *Sächsische Heimblätter*, Dresden, 38 : 5 (1992), p. 304-309.



travailler aux champs, c'est sur les exhortations du maître d'école qu'il commence véritablement ses études à Freiberg (Saxe) en 1739, à 17 ans (âge bien tardif pour l'époque). Il souffre d'une extrême pauvreté, mais ne se décourage pas, et fait ses premiers pas en poésie. En 1745, il s'inscrit à l'université de Leipzig pour y faire des études de théologie. Sur la route, il compose un poème qu'il présente dès son arrivée à Gottsched, s'attirant ainsi immédiatement ses faveurs. Il vit cependant dans la misère, et seule l'aide providentielle que lui apporte le poète Friedrich von Hagedorn le sauve de la ruine totale.

En 1747 sa comédie *La Pleurnicheuse (Die Klägliche)*, pourtant publiée anonymement, lui attire quelques ennuis à Freiberg, où certaines personnes croient se reconnaître dans cette satire. Lui-même semble s'être dépeint sous les traits de l'étudiant Kühnwitz. Cependant, ce n'est pas le théâtre qui tient la première place dans son activité, mais la poésie : dans sa brève autobiographie, Fuchs n'évoque pas même Gottsched, encore moins sa propre œuvre dramatique. Il préfère passer cette période sous silence et souligner en revanche ses relations avec les auteurs des *Contributions de Brême*<sup>1</sup>, Gellert, Rabener, Cramer, Schlegel et Ebert. Jamais il n'est question de théâtre ou de théorie esthétique. La seule trace de ses écrits satiriques se trouve dans deux vers de son fameux poème de 1745, *Au Cours de mon voyage pour Leipzig (Auf meiner Reise nach Leipzig)*, qu'il insère dans son autobiographie :

Je rédigeai aussi quelques feuilles satiriques / Si tôt qu'un voisin m'offrait matière à railler.<sup>2</sup>

Fuchs esquisse les grandes lignes de son existence de « fils de paysan »<sup>3</sup> « pour la gloire de Dieu et le réconfort des pauvres »<sup>4</sup>. Son propos est celui d'un pasteur miraculé de la misère, qui rend grâce à la Providence et appelle à l'espoir. Or sa fonction religieuse ne fait pas bon ménage avec le théâtre. Le silence qui recouvre la période 1745-1748 n'est donc pas anodin : il est celui d'un homme d'église qui souhaite sans doute oublier cet épisode de son passé. Mais il témoigne également du caractère anecdotique de l'activité dramaturgique de Fuchs, et du peu d'intérêt qu'il accorde aux querelles et aux théories

---

<sup>1</sup> *Neue Beyträge zum Vergnügen des Verstandes und Witzes* ou *Bremer Beyträge* (1744-1757). Le premier chant du *Messie* de Klopstock y est publié en 1748.

<sup>2</sup> « Ich faßt auch wohl manch Blatt satyrisch ab, / So oft ein Nachbarskind mir was zu spotten gab. » Gottlieb Fuchs, *Mein Lebenslauf bis in das sieben und siebenzigste Jahr, kurz erzählt zu Gottes Ruhm und zu manches Armen Troste*, Meißner, 1796, p. 4.

<sup>3</sup> C'est sous cette appellation qu'il est longtemps resté dans l'histoire de la littérature, d'après le titre de son recueil de 1752, *Gedichte eines Bauernsohnes*.

<sup>4</sup> Titre de son ouvrage autobiographique.

poétiques. Son unique pièce n'en est que plus symptomatique : la comédie satirique apparaît bien comme l'expression naturelle d'un étudiant de Leipzig en 1747. La jeunesse éclairée s'empare de ce moyen pour donner libre cours à son esprit critique, pour manifester ses désaccords avec la société par le biais de la satire : c'est ce que font Krüger, Schlegel, Mylius ou encore Lessing. Fuchs appartient à cette génération et se comporte comme ses compagnons d'infortune. Sa vocation religieuse et le soutien financier dont il a bénéficié l'on conduit vers d'autres voies, mais son expérience d'étudiant reste marquée par cette ambiance si particulière de Leipzig<sup>1</sup>. Selon Rolf Baumgärtel, Fuchs serait aussi celui qui, dans le journal *Le Jeune Homme (Der Jüngling)*, se cache derrière le pseudonyme de Clitander<sup>2</sup>. Cela n'est pas invraisemblable, et ne ferait que confirmer l'intégration de Fuchs dans le réseau littéraire de l'*Aufklärung*. Quant à son éventuel contact avec le théâtre français, malheureusement, aucune source ni aucun commentaire ne permettent d'affirmations précises.

#### 2.3.2.4. *Le cas du Hambourgeois Hinrich Borkenstein (1705-1777)*

Hinrich Borkenstein a traversé le ciel du théâtre allemand comme une comète mystérieuse ; ni homme de lettres, ni membre du cercle de Leipzig<sup>3</sup>, ce riche bourgeois de Hambourg est paradoxalement le premier à mettre en œuvre les principes de la réforme gottschédienne. C'est ainsi qu'en 1741, il marque l'avènement de la comédie originale des Lumières allemandes par une œuvre dont la nouveauté fait date et qui remporte d'emblée un franc succès : *Les Mœurs du temps passé (Der Bookesbeutel)*<sup>4</sup>. La première, jouée par la troupe de Schönemann, a lieu à Hambourg le 16 août 1741<sup>5</sup>. Si l'on sait peu de choses au sujet de l'auteur, c'est que le théâtre ne représente manifestement qu'un loisir pour lui : marchand, fils de marchand, il vit du commerce. À l'image de ces pères de comédie qui

---

<sup>1</sup> Après ses études à Leipzig, il devient précepteur à Dresde en 1750 puis entre enfin en 1752 dans la carrière ecclésiastique.

<sup>2</sup> Cf. R. Baumgärtel, *Gottlieb Fuchs*, p. 11 sq.

<sup>3</sup> Dans son introduction à la réédition du *Bookesbeutel*, Franz Ferdinand Heitmüller lui refuse même le titre d'auteur (*Der Bookesbeutel*, Faksimiledruck, Leipzig, Goschen, 1896, p. III).

<sup>4</sup> F. F. Heitmüller établit la signification du terme *Bookesbeutel* comme suit : « Alle althergebrachten, nicht mehr zeitgemässen und deshalb verderblichen und lächerlichen Gewohnheiten », in : *Der Bookesbeutel*, p. X sq. Voir aussi *Der Patriot*, 79. Stück, 5. Julii 1725, Bd. II, p. 221-229.

<sup>5</sup> La pièce est jouée 16 fois de suite après la première, et en tout 88 fois à Hambourg dans les années suivantes. Des représentations sont attestées jusqu'en 1768, essentiellement à Hambourg, mais aussi à Breslau, Berlin et Halle (cf. F. F. Heitmüller, *Der Bookesbeutel*, p. XXVI). Elle est publiée à trois reprises en 1742, 1746 et 1747.

reviennent au foyer dix ou vingt ans après leur départ pour de lointaines contrées, et qui nous semblent parfois si peu crédibles, Borkenstein n'hésite pas à s'expatrier de longues années en Espagne, de 1745 à 1764, pour y faire fortune. Devenu rentier à son retour, il ne reprend pas la plume pour autant.

Son expérience fut donc brève, sans doute liée en cela à un contexte et à une atmosphère particulière ; tout porte à croire que Borkenstein, âgé de 35 ans lorsqu'il rédige ses *Mœurs*, est un homme curieux et cultivé, nourri d'expériences pratiques et de lectures des Lumières. Il a le profil type du lecteur du *Patriote*, et le rayonnement de l'hebdomadaire hambourgeois laisse peu de doute quant à sa place dans la formation intellectuelle de l'auteur<sup>1</sup> – peut-être même y a-t-il apporté sa contribution ? En tout cas, le point de vue qu'il adopte et défend dans son œuvre est une fidèle retranscription dramatique des préceptes des hebdomadaires moraux, *Le Patriote*, *Les Frondeuses raisonnables* ou encore *L'Homme de bien*. La préface à la première édition des *Mœurs* pourrait d'ailleurs parfaitement prendre sa place dans une livraison de ces périodiques. Si l'on s'en tient aux expressions employées, elle ne semble pas avoir été rédigée par l'auteur lui-même. Mais compte tenu de la pratique de l'époque (anonymat, pseudonymes, recensions de ses propres ouvrages, correspondances fictives, etc.), l'absence de signature et la distanciation peuvent tout aussi bien masquer Borkenstein que l'un de ses proches ou un quelconque publiciste hambourgeois. Quoi qu'il en soit, il s'agit d'une véritable profession de foi gottschédienne, et il est peu probable que l'auteur n'ait pas souscrit à cette position. Le préfacier se fait l'écho du débat lancé par le professeur de Leipzig et considère *Les Mœurs du temps passé* comme une contribution à l'œuvre réformatrice de ce dernier. Il est très vraisemblable que Borkenstein ait eu connaissance de *l'Art poétique critique*, peut-être même a-t-il déjà eu entre les mains le deuxième volume du *Théâtre allemand*, paru au début de l'année 1741<sup>2</sup>. Considérons de plus près cette préface de 1742. La première phrase place d'emblée l'œuvre dans une perspective réformatrice :

---

<sup>1</sup> Cf. *Ibid.*, p. XVII sq.

<sup>2</sup> C'est-à-dire avant le premier volume publié en 1742. Aux côtés du *Bookesbeutel*, Schönemann joue d'ailleurs en 1741 bon nombre de comédies du *Théâtre allemand* : *Jean de France*, *Bramarbas*, *Le Tambour nocturne*, *Le Dissipateur*, et quelques tragédies, comme *Zaire* ou *Iphigénie*.

Comme le théâtre est depuis toujours considéré par toutes les personnes raisonnables comme une école des vertus et des bonnes mœurs, certains en Allemagne se sont donc efforcés depuis quelques temps d'en chasser le mauvais goût.<sup>1</sup>

L'auteur remarque ensuite que la raison ne s'est pas imposée en Allemagne aussi facilement que dans d'autres pays, « en particulier en France », malgré les efforts pour apporter un peu de bon goût au théâtre, aussi bien par des pièces nouvelles que par des traductions. Il souligne donc l'état misérable de la scène allemande, abandonnée aux farces d'Arlequin et de Scapin et déplore que l'on préfère « l'absurde, le populacier et le vulgaire au raisonnable, au policé et au noble »<sup>2</sup>. Il est à noter qu'il n'est pas question de Hanswurst ; ce sont les bouffons *welches* qui sont la cible de la critique, et *Les Fourberies de Scapin* semblent explicitement faire les frais de l'hostilité à la farce (le texte reprend dans sa formulation le titre de la traduction allemande). S'ensuit un hommage officiel à l'action de Gottsched et à son *Théâtre allemand*. La pièce est ainsi placée sous l'égide de la réforme, et présentée comme une contribution à cette dernière. Cette comédie a en effet pour but de détourner du vice et d'inciter à la vertu par l'exemple des personnages représentés. Et à travers eux, ce sont non seulement les vices et les vertus qui s'affrontent, mais aussi les modes de vie. Nous y reviendrons bien sûr au cours de notre analyse, mais il faut souligner ici la présence explicite de ce thème dès l'avant-propos. Cette question des « bonnes mœurs » est bien un signe de l'intégration de la pièce au courant réformateur.

Après les *Mœurs du temps passé*, Borkenstein s'est à nouveau essayé à la comédie avec *Le Baragouineur (Der Misch-Masch)* : c'est la troupe de Sophie Schröder qui crée la pièce à Hambourg le 28 novembre 1742. Faute de succès, elle ne connaît que quatre représentations, et aucune édition. Le texte en est malheureusement perdu. Il s'agissait d'une satire de ces Allemands qui n'ont de cesse d'entrelarder leur langue maternelle de mots et expressions françaises, jusqu'à la défigurer en un ridicule jargon<sup>3</sup>. Le choix de ce sujet est une preuve supplémentaire de la sensibilité de Borkenstein aux thèmes satiriques véhiculés par les hebdomadaires moraux<sup>4</sup>. Il faut sans doute y voir également l'influence

---

<sup>1</sup> « Wie die Schaubühne von jeher als eine Schule guter Tugenden und Sitten von allen vernünftigen Leuten angesehen ist ; also haben auch seit einiger Zeit sich verschiedene bemühet, den üblen Geschmack in Deutschland von derselben zu vertreiben. »

<sup>2</sup> « Das Unvernünftige, das Pöbelhafte, und das Niederträchtige dem Vernünftigen, dem Gesitteten und dem Erhabenen vorziehet ».

<sup>3</sup> Cf. F. F. Heitmüller, *Hamburgische Dramatiker zur Zeit Gottscheds und ihre Beziehungen zu ihm. Ein Beitrag zur Geschichte des Theaters und Dramas im 18. Jahrhundert*, Dresden und Leipzig, 1891, p. 83 sq. Sur le *Misch-Masch*, voir *infra*, p. 718-720.

<sup>4</sup> Cf. *Die vernünftigen Tadlerinnen*, 21. Stück, 23. May 1725, Bd. 1, p. 161-168.

du *Jean de France* de Holberg, publié en traduction dans le deuxième volume du *Théâtre Allemand*, et joué à deux reprises par la troupe de Schönemann à Hambourg en 1741.

Le théâtre a sans doute fait partie des divertissements plus ou moins réguliers de Borkenstein, entre les années 1720 et 1745. Ce qui signifie qu'il a été en contact avec diverses formes de spectacles, de la farce populaire tant décriée jusqu'à la scène purifiée de la Neuberin en passant par l'opéra<sup>1</sup>. Le répertoire de cette dernière lors de son séjour à Hambourg en 1735 est un précieux indice d'une éventuelle réception de la comédie française par Hinrich Borkenstein<sup>2</sup>. En effet, nous ne disposons d'aucun renseignement direct ou indirect de sa connaissance et de son appréciation du théâtre français. Il est même impossible de savoir s'il maîtrisait la langue française. Au vu du répertoire de la Neuberin et de quelques autres indications, on peut donc raisonnablement supposer que Borkenstein a eu l'occasion d'assister à des représentations de comédies de Molière (parmi lesquelles on trouve les versions « enarlequinées » jouées par des troupes comme celles de Müller)<sup>3</sup>, ainsi que de Delisle, Regnard, Marivaux, Legrand ou encore Destouches, auteurs les plus fréquemment joués.

Borkenstein est entré dans l'histoire littéraire avec le statut d'« ancêtre de la comédie locale hambourgeoise », dont la naissance daterait ainsi de l'année 1741<sup>4</sup>. Il ne s'agit pas ici de réhabiliter l'auteur et son œuvre, mais plutôt de compléter les analyses précédentes. Car *Les Mœurs du temps passé* a toujours été considérée comme une pièce à caractère local, et commentée en conséquence. Or cette comédie a une portée bien plus large : une fois que l'on reconnaît *Le Piétisme en robes à paniers* pour une simple adaptation, c'est bien la pièce de Borkenstein qui inaugure l'ère de la comédie allemande des Lumières, et plus précisément du genre de la comédie saxonne. Basse saxonne en l'occurrence, certes, mais tout de même explicitement placée sous le signe de la réforme gottschédienne. La préface de 1742, nous l'avons vu, est on ne peut plus claire à ce sujet. Or cet aspect a été totalement oublié par la critique : dès 1766, Johann Friedrich Löwen définit la pièce comme une peinture satirique des « mœurs ridicules de certains habitants de Hambourg », puis Christian Heinrich Schmid parle de « farce locale » et Johann Friedrich Schütze de

---

<sup>1</sup> Outre les fréquents séjours de la troupe Neuber, Hambourg accueille également des spectacles bien plus triviaux, comme ceux de l'Arlequin Müller en 1740 (voir F. F. Heitmüller, *Hamburgische Dramatiker*, p. 64 sq). Pour l'opéra (esthétique et répertoire), voir L. Gauthier, *Opéra baroque et identité culturelle nord-allemande*, vol. 3, p. 665-941.

<sup>2</sup> Cf. graphiques p. 933-935.

<sup>3</sup> La troupe de Müller représente *Le Tartuffe* à Hambourg le 24 août 1740 sous le titre : *Der scheinheilige Betrüger, Arlequin ein Diener des Tartuffe* (cf. F. F. Heitmüller, *Hamburgische Dramatiker*, p. 65).

<sup>4</sup> « Der Stammvater der hamburgischen Lokalkomödie » F. F. Heitmüller, in : *Der Bookesbeutel*, p. III sq.

« comédie de caractère locale »<sup>1</sup>. F. F. Heitmüller poursuit plus tard dans cet esprit par une analyse de la dramaturgie, des mœurs et des caractères sous un angle exclusivement régional. Il nous apparaît donc souhaitable d'apporter un éclairage plus global sur l'œuvre en la réintégrant dans son véritable cadre national de réforme de la scène allemande.

### **2.3.3. Les disciples émancipés**

Nous avons déjà remarqué que la prédominance de Gottsched ne s'apparente pas à une dictature. La meilleure preuve en est l'émancipation progressive de certains de ses élèves, et l'évolution de leurs réflexions esthétiques.

#### *2.3.3.1. Christlob Mylius (1722-1754)*

Au même titre que Quistorp, Christlob Mylius fut pendant longtemps un ardent défenseur de la cause gottschédienne. Le recteur de l'école qu'il fréquente à Kamenz (*Lateinschule*) entre 1739 et 1742, avec lequel il se lie d'amitié, est tout acquis à la réforme théâtrale et fait même représenter le *Caton mourant* de Gottsched par ses élèves<sup>2</sup>. Il n'est dès lors pas étonnant qu'il soit rapidement introduit dans le cercle du professeur à son arrivée à Leipzig, en 1742. Son activité littéraire se développe avant tout dans le domaine des périodiques, où il met sa plume satirique au service de la querelle contre Zürich. Pendant trois ans, il se fait le porte-parole de Gottsched, dont il répète à l'envi les principes, sans véritable originalité<sup>3</sup>. Son patriotisme et son engagement pour la promotion

---

<sup>1</sup> « Die lächerlichen Gewohnheiten verschiedener hamburgischen Einwohner » J. F. Löwen, *Geschichte des deutschen Theaters*, p. 37 ; « eine Lokalfarce von einem Buchhalter Borkenstein, eine rohe Kopie roher Hamburgischer Sitten. Indessen muß es als der erste Versuch eines einheimischen Lustspiels bemerkt werden. » Christian Heinrich Schmid, *Chronologie des deutschen Theaters (1775)*, hrsg. von Paul Legband, Berlin, 1902, p. 69 ; « Der Verf. schildert darin mit treuen, obwol mitunter platten und plumpen Zügen, Hamburgische lächerliche und belachenswerthe Sitten und Gewohnheiten. Ungeachtet der scharfen Beize, womit diese Dinge und einige nach der Natur gezeichnete Charaktere geschrieben und gechildert wurden, fand dies einheimische lokale Charakterstück, das erste der Art, allgemeinen Beifall » J. F. Schütze, *Hamburgische Theatergeschichte*, p. 260 sq.

<sup>2</sup> Cf. Rudolf Trillmich, *Christlob Mylius. Ein Beitrag zum Verständnis seines Lebens und seiner Schriften*, Diss. Leipzig, Halle, 1914, p. 12 sq.

<sup>3</sup> Cf. « Das Lob der Schauspiele », in : *Die Belustigungen des Verstandes und des Witzes*, Bd. 5, 1743, p. 203 sq ; « Eine Abhandlung, worinnen erwiesen wird : Daß die Wahrscheinlichkeit der Vorstellung, bey den Schauspielen eben so nöthig ist, als die innere Wahrscheinlichkeit derselben », in : *Beyträge zur Critischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit*, Bd. VIII, 30. Stück, 1743, p. 297-322. Il sera même accusé de servilité. Lessing prend sa défense en rejetant la responsabilité sur Gottsched : « Der Herr Professor Gottsched dachte damals für ihn, und mein Freund hat es nach der Zeit mehr als einmal

de l'allemand le poussent à prendre position lors de la polémique sur les *Lettres françaises et germaniques* de Mauvillon et à défendre ardemment l'honneur de sa patrie<sup>1</sup>. Vers 1745, il se détache progressivement de Gottsched ; après avoir pris fait et cause pour lui contre les Suisses Bodmer et Breitinger, il défend une position plus nuancée. Outre son intense activité journalistique, il publie alors deux comédies originales : *Les Médecins* (*Die Ärzte*, 1745) et *Le Fâcheux* (*Der Unerträgliche*, 1746). En 1750, il édite en collaboration avec son cousin Lessing les *Contributions à l'histoire et au progrès du théâtre* (*Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters*).

Ses rapports à la comédie française semblent évoluer au gré de ses relations avec Gottsched : dans un premier temps, lorsqu'il s'exprime au sujet de Molière et de Holberg, ce n'est que pour affirmer ce que son maître a déjà décrété, à savoir que leurs caractères sont par trop exagérés et contraires à la vraisemblance<sup>2</sup>. Or, dans un article des *Contributions*, le voilà qui adopte la position inverse et rend hommage à Molière comme au vrai génie de la comédie, le seul modèle qu'un auteur comique doit suivre s'il veut réussir dans le genre :

Je le répète une fois de plus, celui qui n'écrit pas des comédies dans le goût moliéresque peut être certes qualifié de bon auteur dramatique, mais jamais de bon auteur comique.<sup>3</sup>

Sur ce point, Mylius s'oppose donc avec fermeté aux jugements dépréciatifs de Gottsched, qui n'accorde le droit de cité qu'au *Misanthrope* et n'a que mépris pour la veine comique trop populaire de Molière. Au contraire, Mylius voit dans cette dernière une fraîcheur et une vigueur dont la scène allemande est malheureusement dépourvue. C'est cette énergie et cet esprit authentiquement comique qui font défaut à la production du cercle de Gottsched. Parce que Molière a été évincé de la liste des modèles à suivre ? C'est en tout cas ce que semble sous-entendre Mylius.

---

bereuet, ein so schimpfliches Werkzeug des Neides gewesen zu sein. Doch ich weiß schon, auf wen die größte Schande fällt. » (G. E. Lessing, *Vermischte Schriften des Hrn. Christlob Mylius*, 5. Brief, LM 6, p. 406). Dieter Hildebrandt le qualifie tout simplement de « Gottschedianischer Ghostwriter und Wortlakai » (*Christlob Mylius. Ein Genie des Ärgernisses*, Berlin, Stapp Verlag, 1981, p. 21).

<sup>1</sup> Cf. « Brief über die Lettres germaniques », in : *Bemühungen zur Beförderung der Kritik und des guten Geschmacks*, 2. Stück, 1743.

<sup>2</sup> Cf. *Beyträge zur Critischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Berdesamkeit*, Bd. VIII, 1743, 30. Stück, p. 297-322.

<sup>3</sup> « Ich sage es noch einmal, wer nicht in dem molierischen Geschmack Komödien schreibt, den kann man nach Befinden, vielleicht wohl einen guten dramatischen Dichter, aber nimmermehr einen guten Lustspieldichter nennen. », in : « Untersuchung, ob man in Lustspielen die Charaktere übertrieben dürfe », *Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters*, 3. Stück, Stuttgart, Metzler, 1750, p. 272.

Les exemples de personnages qu'il cite à propos du jeu des acteurs sont assez révélateurs de sa réception de la comédie française. Ils correspondent à la fois à la renommée des auteurs et aux modèles qu'ils représentent pour le critique ; sont ainsi évoqués Molière avec *L'École des maris* et *Le Malade imaginaire*, Destouches avec *L'Irrésolu* et *La Fausse Agnès*, puis Voltaire avec *L'Enfant prodigue*<sup>1</sup>. La même configuration se retrouve d'ailleurs un peu plus loin<sup>2</sup>. Ces choix ne sont donc pas anodins et témoignent d'une hiérarchie bien établie.

Il est vraisemblable que le jeune homme, comme ses camarades, assiste régulièrement aux représentations à Leipzig, et conformément à l'usage, lui aussi pratique la traduction d'œuvres françaises. Il ne semble pas avoir de genre de prédilection, puisque l'on trouve dans ses traductions aussi bien des ouvrages de type scientifique que des romans (il participe en 1747 à une traduction du *Paysan parvenu* de Marivaux), ainsi que des ouvrages comiques et satiriques (tels *Les Philosophes*, comédie non identifiée publiée en 1744, et *L'Histoire du Docteur Akakia* de Voltaire, 1752<sup>3</sup>). Elles reflètent ainsi la diversité de ses centres d'intérêt. Son activité littéraire ne porte donc pas le sceau de la rigueur doctrinaire, loin de là.

### 2.3.3.2. Johann Elias Schlegel (1718/19-1749)

Avant que Lessing ne fasse son entrée sur la scène littéraire, Johann Elias Schlegel est sans doute le dramaturge le plus productif en matière de théorie. Il expose ses réflexions dans de nombreux essais et préfaces, qui sont souvent une réponse aux principes gottschédiens<sup>4</sup>. En effet, compte tenu de la position dominante du professeur de Leipzig, ce sont tout d'abord ses idées qui forment le jeune Schlegel. Ce dernier a étudié avec attention

---

<sup>1</sup> Cf. « Beweis, daß die Schauspielkunst eine freye Kunst sey », *Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters*, 1. Stück, p. 10.

<sup>2</sup> « Racine und Molière verdienen den Beyfall, den man ihnen in Berlin gönnet : aber Voltaire und Destouches würden ihn auch verdienen, wenn sie ihn erhielten. » *Ibid.*, « Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande des Theaters in Berlin », p. 126.

<sup>3</sup> Il s'agit d'une riposte de Voltaire dans la querelle qui l'oppose alors à Maupertuis. Cet écrit provoque une violente dispute avec Frédéric II, est interdit et saisi. Voltaire quitte Berlin. On peut consulter le texte français dans le volume de Voltaire, *Mélanges*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1961, p. 289-299.

<sup>4</sup> Cf. *Johann Elias Schlegels ästhetische und dramaturgische Schriften*, hrsg. von J. von Antoniewicz, Stuttgart, 1887, *Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts*, Reprint Darmstadt, 1970, et Elizabeth M. Wilkinson, *Johann Elias Schlegel, a German Pioneer in Aesthetics*, Oxford, 1945, 2. verb. Aufl., Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973.



l'*Art poétique critique* alors qu'il n'était encore qu'un lycéen<sup>1</sup>, et dès son arrivée à Leipzig, Gottsched tente de le rallier à son entreprise, comme tous les jeunes talents de l'époque. Schlegel lui doit ainsi un certain nombre de publications, et se montre reconnaissant<sup>2</sup>. Il garde cependant son indépendance, et des divergences d'opinion se font rapidement jour. Le dramaturge ne sera jamais un vrai disciple de Gottsched.

#### 2.3.3.2.1. De l'imitation des Français

Il partage cependant le même désir de réforme et de promotion du théâtre allemand, et voit également dans l'imitation des Français un moyen d'éduquer ses compatriotes, qu'ils soient acteurs, auteurs ou spectateurs. Une ode de jeunesse, *L'Abus de la poésie*, témoigne de cette admiration pour la gloire des scènes étrangères, qui font honte à l'Allemagne et à son retard artistique :

Porte le regard à l'intérieur des frontières de la France, / et vois le génie de ses poètes. /  
Vois de quelle gloire brillent / ceux que l'Angleterre te montre.<sup>3</sup>

La comparaison n'est pas flatteuse pour les auteurs allemands : que sont-ils en effet au regard de Corneille, Racine, Milton, Addison, Molière ou encore Voltaire ? Dans les *Pensées pour servir au progrès du théâtre danois (Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters)*, Schlegel recommande aux comédiens pour leur formation la lecture d'ouvrages critiques sur le théâtre, ouvrages essentiellement français : *La Pratique du théâtre* de l'abbé d'Aubignac, *Le Théâtre des Grecs* de Brumoy, les commentaires de Corneille, les *Remarques sur les théâtres de l'Europe* et la *Réformation du théâtre* de Louis Riccoboni, ainsi que les essais qui paraissent régulièrement en France<sup>4</sup>. En conclusion de la préface de ses *Œuvres dramatiques* (1747) il émet ce souhait en direction des auteurs, qui rappelle étrangement les préceptes gottschédiens :

---

<sup>1</sup> Cf. Wolfgang Paulsen, *Johann Elias Schlegel und die Komödie*, Bern-München, Francke, 1977, p. 10.

<sup>2</sup> Cf. E. M. Wilkinson, *Johann Elias Schlegel*, p. 47 sq.

<sup>3</sup> « Wirf ein Blick in Frankreichs Gränzen, / Und sieh auf jener Dichter Geist ! / Sieh an, in welchem Ruhme glänzen / Die, so dir Englands Umfang weist. » J. E. Schlegel, *Mißbrauch der Dichtkunst*, in : *Werke*, Bd. 4, p. 177.

<sup>4</sup> *Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters*, in : *Werke*, Bd. 3, p. 262. Schlegel recommande en outre les commentaires de la *Poétique* d'Aristote, les préfaces, prologues et épilogues des pièces anglaises et quelques écrits allemands sur le théâtre.

Ce sera pour moi une grande satisfaction si par cet exemple [la traduction d'un extrait de Racine] j'en encourage encore d'autres à mieux faire connaître par des traductions les beautés de ces modèles, dont l'imitation a toujours été le plus sûr chemin vers la gloire.<sup>1</sup>

Ce qui ne signifie pas pour autant qu'il soit un aveugle admirateur des œuvres étrangères. Au même titre que Gottsched, il souhaite une sélection dans le processus de traduction et encourage la production nationale originale. C'est ce qui ressort clairement de la conclusion des *Pensées* :

Les Allemands ont commis l'erreur d'avoir traduit du français toutes sortes de comédies sans distinction, sans se demander au préalable si les caractères que l'on y rencontre correspondaient bien à leurs mœurs. Ils n'ont donc fait que transformer leur théâtre en un théâtre français en langue allemande.<sup>2</sup>

Car Schlegel est persuadé que pour être plus efficace et agréable, le théâtre doit s'adapter à la nation à laquelle il s'adresse, le spectateur doit y reconnaître ses compatriotes et son pays. Il faut donc dans un premier temps sélectionner les modèles étrangers susceptibles de s'accorder au mieux aux mœurs du pays de réception. C'est pourquoi la fièvre de traduction qui s'empare de l'Allemagne n'est pas forcément salutaire à ses yeux. Outre le caractère étranger que cette francomanie galopante confère au théâtre allemand, un autre effet néfaste est de concentrer tous les efforts sur la simple traduction, et de négliger ainsi la littérature nationale. Or c'est elle qui doit être avant tout encouragée.

Le bon usage du modèle français selon Schlegel est donc une variante de la position gottschédienne : il prend en compte la diversité des mœurs de chaque nation, et remplace ainsi le critère de sélection purement esthétique par un critère national, en gardant à l'esprit le même objectif final : former des auteurs allemands et élever le niveau de la production nationale au rang de celle de son voisin.

#### 2.3.3.2.2. Destouches et la comédie sérieuse

Comme tout jeune dramaturge, Schlegel s'est lui-même essayé à la traduction : a-t-il appliqué à cette occasion les principes évoqués plus haut ? C'est relativement difficile à dire, car une seule traduction de comédie française est attestée : celle du *Glorieux* de

---

<sup>1</sup> « Es wird mir ein großes Vergnügen seyn, wenn ich durch diese Probe andre ermuntert, die Schönheiten dererjenigen Muster durch Übersetzungen bekannter zu machen, derer Nachahmung allezeit der sicherste Weg zum Ruhme gewesen. » *Theatralische Werke*, Vorrede, in : J. E. Schlegel, *Vergleichung Shakespears und Andreas Gryphs und andere dramentheoretische Schriften*, Stuttgart, Reclam, UB 8242, 1984, p. 65.

<sup>2</sup> « Die Deutschen haben den Fehler begangen, daß sie ohne Unterschied allerley Komödien aus dem Französischen übersetzt haben, ohne vorher zu überlegen, ob die Charaktere derselben auch auf ihre Sitten sich schickten. Sie haben also aus ihrem Theater nichts anders, als ein französisches in deutscher Sprache gemacht. » *Gedanken*, p. 296.

Destouches<sup>1</sup>. Dans sa préface, Schlegel ne s'attarde que peu sur les mérites du Français, qu'il suppose connus de ses lecteurs. Il se contente de traduire un extrait de la préface originale, laquelle évoque la difficulté de succéder à Molière, et loue avant tout la modestie de l'auteur. Il explique le choix du *Glorieux* parmi les nombreuses œuvres de Destouches par le succès général de la pièce auprès du public parisien et des critiques. Une grande partie de cette préface est en fait consacrée au problème théorique de l'usage des vers dans une comédie ; Schlegel remarque à cette occasion que le naturel du dialogue n'en souffre pas chez les Français tels Molière, Destouches, Regnard et La Chaussée. La traduction du *Glorieux* semble encore dictée par des positions antérieures aux *Pensées pour servir au progrès du théâtre danois*. Le choix ne s'explique pas ici par l'adéquation des mœurs, mais surtout par des problèmes de forme. *Le Glorieux* offre une occasion de réflexion sur l'usage du vers et sur le bon ton dans la comédie décente. La conclusion aborde la question de la traduction et légitime sa pratique par une argumentation certes gottschédienne, mais qui vise en fait à dénoncer le patriotisme aveugle du maître de Leipzig. Aux yeux de Schlegel, ce dernier est un peu trop prompt à crier au génie dès qu'un Allemand s'essaye au théâtre :

On considère presque les traducteurs comme des traîtres à la patrie et des ennemis de la gloire de l'Allemagne. Dès que l'on voit paraître un nouvel ouvrage, on dit : Ce ne serait pas encore une traduction par hasard ? Je ne sais si ces sévères censeurs se demandent aussi : est-ce un bon original allemand ou pas ? [...] Jamais nous ne nous sommes plus souvent et plus vivement félicités de notre grandeur que depuis quelques années. Et qui nous assure que nous pouvons maintenant nous passer des étrangers – qui devaient auparavant nous guider – parce que nous avons assez de forces pour aller seuls notre chemin, et que les traductions ne sont plus aujourd'hui utiles comme elles l'étaient il y a vingt ans ? Qu'il soit du moins permis de douter de notre grandeur, car en la matière, notre patriotisme peut facilement nous aveugler.<sup>2</sup>

Il faut bien se rendre à l'évidence, l'Allemagne ne produit pas encore vraiment de bons originaux.

---

<sup>1</sup> Traduction en vers, publiée sous le titre *Der Ruhmredige*, Leipzig, 1745, avec une préface du traducteur (cf. M. Grimberg, *Korpus*, T. 17, p. 30-34).

<sup>2</sup> « Man [hält] die Uebersetzer fast für Verräter an ihrem Vaterlande und für Feinde des deutschen Ruhmes. So bald man eine neue Schrift erscheinen sieht ; spricht man : Es ist doch nicht etwan eine Uebersetzung ? Ich weiß nicht, ob diese strengen Richter fragen : ob sie auch ein gutes deutsches Original ist oder nicht ? [...] Niemals sind unsere Glückwünschungen über unsre Höhe öfter wiederholt und feuriger geworden als seit einigen Jahren. Und wer versichert uns wohl, daß wir nun der Ausländer, die uns seither an der Hand führen müssen, entbehren können, weil wir Kräfte genug haben, allein zu gehen, und daß Uebersetzungen itzt nicht noch eben nützlich sind als vor zwanzig und noch mehr Jahren ? Wenigstens wird es erlaubt sein, noch an unsrer Größe zu zweifeln, da unsre patriotische Liebe uns hierinn sonst leicht verblenden kann. » *Der Ruhmredige, Ein Lustspiel in Versen in fünf Aufzügen, Aus des Herrn Néricault Destouches, Mitglieds der Französischen Akademie, Französischen übersetzt*, Leipzig, 1745, préface, in : M. Grimberg, *Korpus*, T. 17, p. 34.

Lorsque Schlegel revient sur *Le Glorieux* dans les *Pensées*, c'est pour remarquer, à l'occasion de l'analyse du personnel et de l'intrigue, que sa complexité témoigne d'une construction suivant plus le goût anglais que l'exemple moliéresque<sup>1</sup>. La traduction s'est donc accompagnée chez Schlegel d'une vraie réflexion dramaturgique qui ne se limite pas à la préface, mais qui laisse des traces dans ses développements esthétiques ultérieurs. Son appréciation de Destouches, en 1745 encore assez conforme à celle de Gottsched, se modifie peu à peu. Schlegel s'intéresse alors aux accents touchants de certaines comédies et à la revalorisation des affects. Initiateur de la comédie sérieuse, Destouches représente un renouveau dans la tradition de la comédie que l'auteur de l'*Art poétique critique* choisit d'ignorer, mais qui n'a pas échappé au jeune dramaturge. L'élément émotionnel trouve sa place dans l'esthétique de Schlegel, qui met en valeur certaines pièces comme la « tragicomédie » *L'Ambitieux et l'Indiscrète*, exemple de comédie mettant en scène des personnages à la fois nobles et subalternes, et excitant le rire et la compassion<sup>2</sup>. Il rend également hommage à la justesse de ses caractères, ce qui vaut à Destouches d'être classé parmi les « poètes au goût raffiné », ceux qui cherchent des caractères propres à plaire par leur nouveauté, s'adaptant à l'intrigue et desquels l'action puisse découler naturellement. Même s'il n'a traduit qu'une seule comédie, Schlegel témoigne donc d'une connaissance plus large de Destouches que celle de l'unique *Glorieux*. Dans *Le Petit-maître*, il évoque en outre *Le Philosophe marié*, dont il reproduit un extrait, traduit et adapté<sup>3</sup>.

Le traitement de Destouches chez Gottsched et Schlegel prouve une fois de plus combien la réception d'un auteur est fortement déterminée par les présupposés théoriques du récepteur. Destouches apparaît tantôt comme le parangon de la comédie didactique, tantôt comme un auteur de comédies touchantes. Tout est question de sélection et d'interprétation. Cet exemple montre également que Schlegel ne rompt pas avec la poétique de Gottsched : il la fait simplement évoluer vers des conceptions plus novatrices.

#### 2.3.3.2.3. La découverte progressive de Molière

De même que celle de Destouches, l'image de Molière se modifie au fil des réflexions esthétiques de Schlegel. Alors qu'en 1740 il est encore tout à fait dans la ligne gottschédienne, et fait remarquer que l'auteur du *Misanthrope* s'est compromis avec

---

<sup>1</sup> *Gedanken*, p. 285 et p. 288 sq.

<sup>2</sup> *Gedanken*, p. 276.

<sup>3</sup> *Der junge Herr*, in : J. E. Schlegel, *Werke*, Bd. 3, p. 393 sq.

Scapin et *Le Médecin malgré lui*<sup>1</sup>, il adopte la position inverse sept ans plus tard dans ses *Pensées pour servir au progrès du théâtre danois*. Ce revirement procède manifestement de deux facteurs : le mûrissement de la théorie schlegelienne et la découverte progressive de Molière.

Si l'on suit les hypothèses de Wolfgang Paulsen, il semble manifeste qu'en 1740, Schlegel ne connaissait encore rien du comique français<sup>2</sup>. Ses remarques sur Molière ne sont alors qu'un écho de celles du maître de Leipzig. En revanche, lorsqu'il passe vers 1743 d'une dramaturgie essentiellement tragique et classique à la comédie, ce revirement d'intérêt peut s'expliquer en partie par sa rencontre avec Molière. Rencontre progressive cependant, dans un premier temps par l'entremise de la traduction du *Misanthrope* dans le *Théâtre allemand*. Ses propres essais de traduction sont à considérer avant tout comme des exercices de langue. Ce n'est qu'après la fin de ses études qu'il prend pendant quelques temps des cours intensifs de français auprès d'Eléazar Mauvillon<sup>3</sup>, afin de remplir au mieux ses nouvelles fonctions de secrétaire auprès du conseiller von Spener, nommé ambassadeur saxon à la cour de Copenhague. Sa connaissance de Molière semble alors s'étendre considérablement et les références se multiplient : dans les *Pensées*, il cite *Le Tartuffe* comme exemple de pièce focalisée d'emblée sur une action<sup>4</sup>. En ce qui concerne la sympathie du spectateur pour un personnage, Schlegel évoque les cas opposés de *L'Avare*, où l'on est acquis à la cause des jeunes gens contre le personnage principal, et du *Misanthrope*, où c'est le héros qui s'attire notre sympathie, car son défaut n'exclut pas l'estime<sup>5</sup>. Il remarque aussi que la comédie, si elle provoque le rire, peut en outre y mêler les passions, ce que Molière a su réaliser dans *L'Avare* : lorsque Harpagon perd sa cassette, il suscite à la fois le rire et la pitié, de même qu'Arnolphe dans *L'École des femmes*<sup>6</sup>. Au fil de ses propos on rencontre également des allusions au *Bourgeois gentilhomme*<sup>7</sup>, aux *Fâcheux* et aux *Précieuses ridicules*. Il conseille non seulement de lire ces comédies, mais

---

<sup>1</sup> « Schreiben an den Professor Gottsched über Mauvillons zehnten Brief », in : J. E. Schlegel, *Werke*, Bd. 4.

<sup>2</sup> Paulsen justifie son hypothèse de façon assez convaincante : Schlegel ne maîtrisait à cette époque la langue que de façon très limitée, et la traduction du *Misanthrope* par la Gottschedin n'était pas encore parue. Il ne connaissait de même Shakespeare que par la traduction allemande de *Jules Cesar* (cf. W. Paulsen, *Schlegel und die Komödie*, p. 23 sq).

<sup>3</sup> Eléazar Mauvillon, l'auteur des *Lettres françaises et germaniques* (1740), est un huguenot français émigré en Allemagne, où il exerce les fonctions de secrétaire privé du Prince Électeur de Saxe. Il enseigne par la suite le français à l'université de Leipzig, puis au Carolinum de Brunswick, à partir de 1759.

<sup>4</sup> *Gedanken*, p. 281.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 283.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 284 ; la pièce est aussi évoquée dans son hebdomadaire *Der Fremde*, 9. Stück, 1. Juni 1745.

<sup>7</sup> *Der Fremde*, 52. Stück, 5. April 1746.

même d'en apprendre par cœur certaines scènes<sup>1</sup> – ce qu'il a lui-même manifestement mis en pratique : dans la préface de ses *Œuvres dramatiques* (1747), Schlegel se réclame explicitement de Molière et cite le portrait de Timante dans *Le Misanthrope*, lequel lui aurait donné l'impulsion de départ pour *Le Mystérieux* (*Der Geheimnißvolle*, 1746)<sup>2</sup>. Sa connaissance de Molière semble bien s'étendre et se diversifier, et son opinion se modifie en conséquence.

Dans les *Pensées pour servir au progrès du théâtre danois*, Schlegel se montre en effet plus sensible aux différents aspects du comique moliéresque. Il plaide en faveur de la diversité des spectacles pour satisfaire toutes les classes sociales (sans jamais perdre de vue cependant le noble objectif du théâtre) et fait alors remarquer que les finesses du *Misanthrope* ou du *Glorieux*, bien que particulièrement goûtées de la cour, ne peuvent avoir le même succès auprès de l'homme du commun. Certes ces deux pièces restent des paradigmes du comique noble, mais ne sont pas élevées au rang d'idéal absolu : elles ne représentent qu'une des facettes de la comédie. Ce sont des productions adaptées à un public au goût déjà éduqué et affiné. Elles ne discréditent en aucun cas le comique populaire, tel que Molière l'a aussi pratiqué : prenant dorénavant le contre-pied de Gottsched, Schlegel défend l'auteur des *Fourberies* contre le mépris de Boileau, en affirmant la légitimité d'un comique composé en vue du plaisir du peuple, pourvu qu'il garde la mesure et mêle la morale à la comédie<sup>3</sup>. La « populace » (*der Pöbel*), méprisée par le professeur de Leipzig, est reconnue de façon pragmatique comme un élément du public des théâtres. Schlegel refuse donc l'ostracisme gottschédien et souhaite rendre justice à toutes les expressions du comique (un comique restant dans les limites de la décence, bien entendu).

#### 2.3.3.2.4. Regnard, le Théâtre Italien et La Chaussée

À côté des deux incontournables Molière et Destouches, Schlegel fait preuve aussi d'une connaissance assez remarquable de l'ensemble des auteurs comiques français. Ainsi,

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, 37. Stück, 21. Dez. 1745. En l'absence de toute compagnie, ou autre distraction, il reste toujours possible de s'amuser, en s'entretenant avec soi-même, en observant le ridicule des autres et de sa propre personne, ou encore en récitant des passages de pièces de théâtre : « Einige Scenen aus dem Moliere und Racine, einige lustige Erzählungen, und dergleichen, die man auswendig wissen muß. »

<sup>2</sup> Cf. *infra*, p. 297 sq.

<sup>3</sup> « Es ist alsdann ein Verdienst für einen klugen Kopf, wenn er auch in solchen Lustspielen das rechte Maaß zutreffen, und sie mit nützlichen Sittenlehren zu vermischen weis ; und wenn er die Kunst versteht, indem er den Pöbel nach seiner Art belehret und ergetzt, andern, die nicht Pöbel seyn wollen, zu zeigen, wie schlecht pöbelhafte Sitten stehen. » J. E. Schlegel, *Gedanken*, p. 270.

alors que Gottsched observe un silence complet sur Regnard (1655-1709) – pourtant auteur à succès régulièrement représenté sur la scène allemande –, Schlegel compose une petite pièce parodique consacrée à son *Démocrite*. Il s’amuse à imaginer une rencontre entre le Français et son héros au royaume des morts. Leur discussion prend alors l’allure d’un essai argumenté sur la question de la vraisemblance et de la cohérence au sein d’une comédie, assorti d’observations ironiques sur quelques pratiques dramaturgiques françaises naïvement défendues par Regnard : on y apprend qu’une comédie française ne saurait se passer d’un valet (lequel est bien trop utile pour introduire du comique), ne peut représenter un héros qu’amoureux (ce qui donne de la matière à l’auteur), et doit se conclure par deux mariages au minimum<sup>1</sup>. Sous forme de parodie, il s’agit en fait d’une réflexion à la fois théorique et pratique sur les techniques de la comédie. Cette pièce témoigne bien du vif intérêt de Schlegel pour le genre et de son regard critique sur ses modèles.

Sa réception de la comédie française ne se limite pas à la comédie classique et ses successeurs. Schlegel est aussi ouvert aux autres formes, comme celles du Théâtre Italien ou de la comédie touchante. Il évoque ainsi Marivaux avec *L’Île des esclaves*<sup>2</sup> et *l’Arlequin sauvage* de Delisle (1682-1756)<sup>3</sup>. Il estime même que *Les Deux Arlequins* sont au regard de l’agencement de la fable ce qu’il a trouvé de plus parfait<sup>4</sup>. Cependant, pour ce dramaturge qui tient tout particulièrement à la peinture des caractères, le théâtre italien traditionnel sur les schémas de la *Commedia dell’arte* présente le défaut majeur de ne fonctionner que sur un nombre restreint de types : la répétition et le manque de diversité ôtent alors à la comédie ce qu’elle peut avoir d’instruitif pour le cœur et la raison (contrairement aux comédies de Molière)<sup>5</sup>.

Schlegel ne rejette pas non plus le nouveau genre de la comédie touchante. Son initiateur, Pierre-Claude Nivelle de La Chaussée, fait partie des modèles évoqués pour les différents types d’œuvres dramatiques : sa *Gouvernante* est citée en exemple du troisième type de comédie répertorié par Schlegel dans ses *Pensées*, celle représentant des actions de

---

<sup>1</sup> *Demokrit. Ein Todtengespräch*, in : J. E. Schlegel, *Werke*, Bd. 4, p. 186-196 . Voir *infra*, p. 239-242.

<sup>2</sup> Pièce qui selon lui peut tout aussi bien s’appliquer aux mœurs d’autres pays que la France (*Gedanken*, p. 286).

<sup>3</sup> *Der Fremde*, 49. Stück, 15 März 1746.

<sup>4</sup> *Gedanken*, p. 284. Il s’agit d’une pièce de Le Noble de 1691, contenue dans le recueil de Gherardi.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 284-288.

personnages subalternes éveillant les passions<sup>1</sup>. *Le Préjugé à la mode* est à ses yeux une belle comédie dans l'esprit des mœurs de l'époque.

Schlegel enrichit donc considérablement sa connaissance du théâtre français dans les années 1743-1747, et ne se limite pas à un auteur ou un genre particulier<sup>2</sup>. De plus, toutes ses références sont en général accompagnées d'une réflexion dramaturgique, qui témoigne d'un regard de « professionnel » attentif et critique. Il essaye toujours de mettre à profit ses lectures d'auteurs étrangers afin de perfectionner son art. Le large éventail d'auteurs et d'œuvres évoqués laisse supposer une vaste culture dramatique et une grande ouverture d'esprit, qui le rendent sensible à toutes les formes comiques<sup>3</sup>. En outre, il introduit dans sa réflexion le facteur de la diversité nationale et, dans le cadre du débat sur l'usage de la prose et du vers, il assouplit la notion d'imitation de la nature. Quant à l'objectif pédagogique de la comédie, il ne le perd jamais de vue, mais cesse d'en faire le fondement de la production et réaffirme la nécessité du plaisir :

Le théâtre n'a pas besoin de prétexter un autre objectif que le noble objectif de divertir la raison des hommes de façon raisonnable. S'il instruit, il ne le fait pas comme un pédant qui déclare toujours avant qu'il va dire quelque chose de sensé, mais comme un homme qui instruit par son commerce et qui se garde de jamais faire remarquer que c'était là son intention.<sup>4</sup>

La comparaison avec l'enseignement par le commerce des hommes est révélateur d'un état d'esprit plus souple : pour Schlegel, la scène n'est pas une chaire où l'on prêche

---

<sup>1</sup> Les pastorales appartiennent également à cette catégorie. *Ibid.*, p. 276.

<sup>2</sup> Outre les exemples développés ici, on relève d'autres références françaises dans *L'Étranger* : les *Poésies* de Gresset (Nouveau Théâtre Italien) ; *Les Plaideurs* de Racine sont évoqués en exemple d'idée fixe (8. Stück, 25 May 1745). Schlegel mentionne également Voltaire, Fénelon et Boileau, comme des autorités dont il se réclame dans son argumentation sur la langue de la comédie et de la tragédie, et traduit un extrait de *Bajazet* de Racine à l'appui de sa réflexion dans la préface de ses *Œuvres théâtrales* (« Vorrede zu den *Theatralischen Werken* », in : J. E. Schlegel, *Vergleichung Shakespears und Andreas Gryphs und andere dramentheoretische Schriften*, hrsg. v. Steven D. Martinson, Stuttgart, Reclam, UB 8242, 1984, p. 45-59).

<sup>3</sup> Sa réception de Holberg en est exemple supplémentaire. Son séjour à Copenhague l'a rendu sensible au comique du Danois, qui fait désormais partie de ses références : il le mentionne dans *L'Étranger* avec *Jean de France* (2. Stück), *Le Ferblantier politique* (1. et 27. Stück, qui en reproduit une lettre fictive à un barbier), évoque ailleurs *Le Barbier bavard* (*Über die Liebe des Vaterlandes*, in : J. E. Schlegel, *Werke*, Bd. 4, p. 122) et lui rend hommage dans les *Pensées* comme poète populaire, aux scènes particulièrement vivantes et fidèles à la réalité (*Gedanken*, p. 268 sq). Sur l'influence de Holberg dans le développement des théories dramatiques de Schlegel, on peut consulter l'article de Wilfried Hauke, « Ludvig Holberg und Johann Elias Schlegel », in : *Skandinavistik*, 15/2 (1985), p. 107-133 et R. Immerwahr, « J. E. Schlegel and Ludvig Holberg as creators and theorists of comedy », in : *The Germanic Review*, XIII, 1938, p. 175-189.

<sup>4</sup> « Das Theater [hat] nicht nöthig, eine andere Absicht vorzugeben, als die edle Absicht, den Verstand des Menschen auf eine vernünftige Art zu ergetzen. Wenn es lehrt, so thut es solches nicht wie ein Pedant, welcher es allemal voraus verkündigt, daß er etwas Kluges sagen will ; sondern wie ein Mensch, der durch seinen Umgang unterrichtet, und der sich hütet, jemals zu erkennen zu geben, daß dieses seine Absicht sey. » *Gedanken*, p. 271 sq.



et où l'on assène des principes, mais un espace de sociabilité où la vertu de l'exemple et la subtilité de la leçon atteignent leur objectif grâce au rire. Formé à l'école gottschédienne, Schlegel en conserve donc les principes fondamentaux sans s'y enfermer. Comme le souligne Roland Krebs, « tous ces affinements ne remettent [...] pas en cause les bases de la réforme gottschédienne, ils sont bâtis sur elle »<sup>1</sup>. Schlegel apparaît ainsi comme une figure de transition qui participe activement aux progrès de la scène allemande<sup>2</sup>, à la fois par ses réflexions théoriques et par son œuvre dramatique, qui contient plusieurs comédies achevées, *L'Oisif affairé* (*Der geschäftige Müßiggänger*, 1743), *Le Mystérieux* (*Der Geheimnißvolle*, 1746), *La Beauté muette* (*Die stumme Schönheit*, 1747) et *Le Triomphe des honnêtes femmes* (*Der Triumph der guten Frauen*, 1747), ainsi que de nombreux fragments.

### 2.3.3.3. *Johann Christian Krüger (1723-1750)*

Entré au service de la troupe de Schönemann en 1742 à l'âge de vingt ans, cet ancien étudiant en théologie désargenté devient vite le poète attitré de la compagnie. Il est à la fois traducteur et auteur de comédies. La troupe étant alors sous le patronage de Gottsched, il adopte dans un premier temps les positions du réformateur de Leipzig. Le prologue qu'il rédige en 1744, *L'Art dramatique frère des arts libéraux*, contient un vibrant hommage au professeur et à son action en faveur de la scène allemande. L'allégorie de l'art dramatique y déclare :

Pourtant, lorsqu'en Allemagne j'étais menacé de déchéance / Un Prussien me releva : il me fit venir de France / et m'éduqua à l'allemande.<sup>3</sup>

Un autre prologue de 1746, *Le Tribunal du goût*, reprend encore les idées de Gottsched sur le rôle de la comédie et sur le ridicule, en paraphrasant l'*Art poétique critique* :

C'est le vice, non celui qui en est affublé, qui est ridiculisé ; / L'homme intelligent le sent, il rit, se tait et s'amende.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> R. Krebs, *L'Idée de « Théâtre National »*, p. 161.

<sup>2</sup> Cf. Hermann Schonder, *J. E. Schlegel als Übergangsgestalt*, Stadion : Arbeiten aus dem germanistischen Seminar der Universität Berlin, Bd. VII, Würzburg-Aumühle, K. Triltsch, 1941, et E. M. Wilkinson, *Johann Elias Schlegel*, p. 97-141.

<sup>3</sup> « Doch, als in Deutschland ich Gefahr zu fallen lief, / Erhob ein Preuße mich, der mich aus Frankreich rief, / Und deutsch erzog. » *Die mit den freien Künsten verschwesterte Schauspielkunst*, in : Johann Christian Krüger, *Werke*, Kritische Gesamtausgabe, hrsg. von David G. John, Tübingen, 1986, p. 88.

Mais le jeune dramaturge ne tarde pas à entrer en conflit avec le théoricien. En effet, Johann Christian Krüger marque un tournant dans la réception de la comédie française par ses nombreuses traductions, et en premier lieu celles des pièces de Marivaux en 1747 et 1749, qui déclenchèrent une violente polémique avec Gottsched au sujet d'Arlequin<sup>2</sup>. Les deux recueils offrent un large échantillon des talents de Marivaux, des pièces morales et de critique sociale aux allégories en passant par les « surprises » du cœur : *Le Jeu de l'amour et du hasard*, *La Surprise de l'amour*, *La Seconde Surprise de l'amour*, *Arlequin poli par l'amour*, *L'Île des esclaves*, *L'Héritier de village*, *La Double Inconstance*, *La Fausse Suivante ou le Fourbe puni*, *Le Petit-mâitre corrigé*, *L'Île de la Raison*, *Le Dénouement imprévu*, et enfin *La Réunion des Amours*. Mais Krüger ne se contente pas de traduire : il rédige également une préface à caractère théorique, dans laquelle il prend fait et cause pour l'art de Marivaux. Il cite à ses côtés Delisle, Beauchamps et d'Allainval, les auteurs du Nouveau Théâtre Italien de Paris, qui utilisent un Arlequin policé. Krüger défend cette variante réformée du zanni de la *Commedia dell'arte*, car il y voit un moyen d'instruire le public et de l'élever à de nobles sentiments par le truchement d'un personnage qui lui est familier et sympathique : cet Arlequin raffiné se distingue du bouffon vulgaire qui déshonore la scène allemande, et ne saurait être condamné au même titre que Hanswurst<sup>3</sup>.

Le ton de la préface devient même ouvertement polémique lorsque Krüger prend à parti Gottsched – sans toutefois le nommer – qu'il qualifie « d'avare », le titre de « pédant » lui faisant encore trop d'honneur. Il lui reproche de ne juger d'une pièce que par des critères extérieurs comme les cinq actes (« règle inutile ») ou l'absence d'Arlequin, ce qui le conduit à préférer des œuvres allemandes aussi médiocres que *La Pleurnicheuse* (*Die Klägliche*) ou encore *Le Fâcheux* (*Der Unerträgliche*) aux comédies de Marivaux. La conclusion de cette préface résume assez clairement sa position :

---

<sup>1</sup> « Das Fehlerhafte, nicht, wer fehlt, wird lächerlich ; / Ein Kluger, der es fühlt, lacht, schweigt und bessert sich. » *Der Richterstuhl des Geschmacks*, in : J. C. Krüger, *Werke*, p. 137.

<sup>2</sup> Voir J. Lacant, *Marivaux*, p. 141-146, W. Hinck, *Das deutsche Lustspiel*, p. 181-184 et M. Grimberg, *La Réception de la comédie française*, p. 198-202, ainsi que *Korpus*, T. 21, p. 44-48 pour le texte de la préface.

<sup>3</sup> « Diese Bezauberung der Sinnen, welche, wenn sie zugleich lobenswürdige Triebe rege macht, der Hauptzweck eines Schauspiels ist, und welche niemals zu groß seyn kann, wenn sie eben so gut ist, munterte den Marivaux, de l'Isle, Brauchamp [sic !], Allainval und andre witzige Köpfe in Frankreich auf, sich die bezaubernde Masque des Arlequins zu Nutze zu machen, dem Ungeheuer Natur und gute Eigenschaften zu geben und das menschliche Herz gleichsam zu betrügen, daß sie es durch die innerliche Natur und Wahrheit beschämten und zu edlen Trieben anreizten. [...] Ihr Arlequin ist niemals ein ekelhafter Possenreißer », *Sammlung einiger Lustspiele aus dem Französischen des Herrn von Marivaux übersetzt*, Erster Theil, Hannover, 1747, in : M. Grimberg, *Korpus*, T. 21, p. 46.

Certes, je n'ôterai pas le moindre iota de ma considération à Destouches parce qu'il ne fait point parler d'Arlequin dans ses ravissantes comédies ; mais je ne pourrai pas d'avantage me résoudre à mettre Marivaux au-dessous de lui sous prétexte qu'il a agencé la plupart de ses comédies d'après le goût du Théâtre Italien de Paris.<sup>1</sup>

Krüger opère ainsi un élargissement du champ esthétique : Destouches ne perd rien de sa valeur, mais il n'est plus l'alpha et l'oméga de la bonne imitation. Avec la reconnaissance de l'Arlequin, mais surtout de la comédie italienne, les modèles se diversifient et de nouvelles formes obtiennent officiellement droit de cité. Krüger est un homme de théâtre qui refuse de se plier à un carcan formel qu'il juge étranger à la réalité de la scène. Parmi ses écrits théoriques, il faut également citer sa préface au second volume des traductions de Marivaux, accompagnée d'une adaptation du prologue de *L'Île de la Raison*, ainsi que trois préfaces aux recueils des pièces jouées par la troupe de Schönemann, dont il est très vraisemblablement l'auteur ou le co-auteur, avec le directeur de la troupe<sup>2</sup>.

Marivaux n'est pas le seul auteur auquel il accorde une attention particulière : il traduit également *Le Joueur* de Regnard, *Les Grâces* de Saint-Foix, *Zénéide* de Cahusac et *Le Philosophe marié* de l'incontournable Destouches (en collaboration avec Ekhof)<sup>3</sup>. Outre ces nombreux travaux, le contact direct avec le répertoire de Schönemann, fortement dominé par les auteurs français, a très certainement influencé sa réflexion et sa production<sup>4</sup>. Malgré son décès prématuré, Krüger laisse une œuvre comique assez riche. Elle se compose de cinq pièces qui reflètent son évolution esthétique, passant d'un style typiquement satirique à un esprit proche de celui du Théâtre Italien et des féeries de Marivaux : *Les Pasteurs de campagne* (*Die Geistlichen auf dem Lande*, 1743), *Les Candidats* (*Die Candidaten*, 1748), *Le Diable paresseux* (*Der Teufel ein Bärenhäuter*, 1748), *Le Duc Michel* (*Herzog Michel*, 1750) et *Le Mari aveugle* (*Der blinde Ehemann*, 1750).

---

<sup>1</sup> « Ich werde freylich den Destouches nicht das geringste weniger verehren, weil er in seinen entzückenden Lustspielen keinen Arlequin reden läßt ; ich werde mich aber auch nicht entschließen können, ihm den Marivaux darum nachzusetzen, weil er die äußerliche Form seiner meisten Lustspiele nach dem Geschmacke der Italiänischen Bühne in Paris eingerichtet hat. » *Ibid.*, p. 48.

<sup>2</sup> Cf. M. Grimberg, *Korpus*, T. 28 pour la préface des traductions et le prologue ; T. 22, 23 et 25 pour les préfaces aux *Schauspiele, welche auf der von Sr. Königl. Majestät in Preussen und von Ihro Hochfürstl. Durchl. Zu Braunschweig und Lüneburg privilegirten Schönemannischen Schaubühne aufgeführt werden*.

<sup>3</sup> D'autres traductions du français ne sont pas impossibles, mais elles ne sont pas attestées.

<sup>4</sup> Cf. graphiques, p. 936-938 et tableau des représentations, p. 943-1019.

#### 2.3.3.4. Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781)

Lessing n'a jamais été un disciple direct de Gottsched : pourtant, arrivé à l'université de Leipzig en 1746, il évolue sur son territoire et par conséquent sous son influence. La renommée du professeur est encore grande, et sa théorie est le passage obligé de tout étudiant peu ou prou sensible aux belles-lettres. Pour Lessing, ceci est d'autant plus valable qu'il fréquente assidûment les spectacles de la Neuberin et se trouve ainsi d'emblée au cœur du mouvement de réforme du théâtre. Il ne tarde d'ailleurs pas à apporter sa contribution à l'enrichissement du répertoire régulier par des traductions et de nombreuses œuvres originales : *Le Jeune Érudit* (*Der junge Gelehrte*, 1747), *Damon ou la Véritable Amitié* (*Damon oder die wahre Freundschaft*, 1747), *Le Misogyne* (*Der Misogyn*, 1748), *Les Juifs* (*Die Juden*, 1749), *La Vieille Fille* (*Die alte Jungfer*, 1749), *Le Libre-penseur* (*Der Freygeist*, 1749) et *Le Trésor* (*Der Schatz*, 1750). Chez Lessing, la pratique précède donc la théorie<sup>1</sup>, et avant qu'il ne développe ses propres conceptions, rien ne le distingue vraiment des autres jeunes collaborateurs du cercle de Gottsched : sans être directement soumis à son jugement comme Quistorp ou les autres auteurs du *Théâtre allemand*, il n'en répond pas moins à ses critères. Les premières comédies de Lessing sont tout autant le fruit de la théorie gottschédienne que les autres pièces de l'époque, ni plus, ni moins. Si elles sont dans l'ensemble plus réussies, c'est simplement que l'élève était plus doué. Bien que postérieures à cette production dramatique, les premières réflexions théoriques que l'on trouve dans les *Contributions à l'histoire et au progrès du théâtre* confirment l'influence gottschédienne : elles sont en parfait accord avec les principes et les objectifs du réformateur<sup>2</sup>. Ce n'est qu'au cours des années 1750 que les positions de Lessing se modifient progressivement, en particulier au sujet de la comédie touchante.

Malgré le peu de témoignages qu'il nous reste de cette période des premières œuvres, nous pouvons d'emblée souligner la grande estime de Lessing pour la comédie en général et son admiration pour la comédie française en particulier – aussi bien pour les classiques que pour les contemporains. En 1751, il déclare que

---

<sup>1</sup> Cf. J. G. Robertson, *Lessing's Dramatic Theory*, Cambridge, 1938, p. 333 sq.

<sup>2</sup> Cf. R. Krebs, *L'Idée de « Théâtre National »*, p. 167-178.

Corneille et Molière ont élevé le théâtre français à cette hauteur où Racine et Regnard l'ont maintenu, où il se maintient encore de nos jours avec les œuvres de Messieurs Crébillon, Voltaire, Destouches, La Chaussée et Boissy.<sup>1</sup>

Dans son épître en vers « À M. Marpurg au sujet des arts d'agrément, et en particulier de la poésie et de la musique » (1753), il adopte la position de Molière dans *La Critique de l'École des femmes* contre la manie de critiquer par de grands mots et sous couvert des règles, en oubliant d'éprouver du plaisir :

Cela me met hors de moi, lorsqu'une race de critiques qui ont laborieusement appris ce que c'est que les trois unités s'imaginent qu'elle a le droit de mépriser Plaute et Molière.<sup>2</sup>

L'allusion à Gottsched est évidente. Pour Lessing, la simple application des soi-disant règles (et *a fortiori* l'invention de nouvelles) ne suffit pas à faire un bon ouvrage. Dans le lied *À qui je désire plaire et à qui je ne désire pas plaire*, l'auteur affirme haut et fort qu'il se soucie peu de plaire « aux hommes qui enseignent la morale, et qui ne t'honorent pas, ô Molière, qui fiers de leurs systèmes, méprisent la scène joyeuse »<sup>3</sup>. Dans le même esprit, la fable *Les Ours* fait un clin d'œil révélateur au *Tartuffe*<sup>4</sup>. Si par la suite Lessing émettra des critiques sévères à l'encontre de la tragédie classique française, il épargnera toujours Molière<sup>5</sup>.

Comme tous les auteurs de l'époque, Lessing commence par traduire. En 1747, il entreprend en collaboration avec Weiße plusieurs traductions pour le compte de la Neuberin, en échange d'un accès permanent gratuit aux représentations : *Annibal* (Marivaux), *Marianne* (Voltaire), *Sophonisbe* (Thompson), ainsi que deux comédies de Regnard, *Le Joueur* (1696) et *Le Distrain* (1697). Ce dernier est aussitôt joué par la Neuberin à Leipzig, puis publié à Dresde en 1757. Mais dès les *Contributions*, il tente de diversifier les modèles en portant son attention aussi bien sur le théâtre français qu'anglais, italien, espagnol ou encore hollandais. Même si en pratique la place de la comédie

---

<sup>1</sup> « Corneille und Moliere haben es [das Französische Theater] zu derjenigen Größe erhoben, welche Racine und Regnard unterstützt haben, und welche noch itzo durch die Werke der Herren Crebillon, Voltaire, des Touches, la Chaussée und Boissy fortduert. » G. E. Lessing, *Das Neueste aus dem Reiche des Witzes*, Decembre 1751, LM 4, p. 475.

<sup>2</sup> « Bersten möchte ich oft, wenn tadelndes Geschmeiß, / Das kaum mit Müh und Not die drey Einheiten weiß, / Den Plaut und Molier zu übersehen glaubet » G. E. Lessing, *An den Herrn Marpurg über die Regeln der Wissenschaften zum Vergnügen ; besonders der Poesie und Tonkunst*, LM 1, p. 252.

<sup>3</sup> « Männern, die die Sitten lehren, / Und dich, Molier, nicht ehren, / Stolz auf ihr System stehn, / Und dich muntern Schaulplatz schmähn. » G. E. Lessing, *Wem ich zu gefallen suche, und nicht suche*, LM 1, p. 106.

<sup>4</sup> G. E. Lessing, *Die Bäre*, LM 1, p. 163.

<sup>5</sup> Cf. Amadou B. Sadjji, *Lessing und das französische Theater*, Stuttgart, Heinz, 1982, p. 174-187. En s'appuyant sur la *Dramaturgie de Hambourg* et sur d'autres textes, A. Sadjji offre en outre dans son ouvrage une mise au point précise sur la position de Lessing vis-à-vis de la comédie française du XVIIIe siècle (p. 188-307).

française reste largement dominante, du moins l'intention est-elle à l'ouverture vers d'autres traditions dramatiques. Il s'agit toujours d'étoffer le répertoire et de proposer des modèles aux auteurs allemands, mais l'horizon s'élargit considérablement. Ce qui ne l'empêche pas de critiquer lui aussi la rage d'imitation des Allemands et le mauvais usage qu'ils en font. Un modèle n'est pas un patron qu'il faudrait décalquer avec application. Son diagnostic est clair, la scène allemande souffre d'un cruel manque d'originalité :

Nous avons trop peu de pièces qui nous soient propres et la plupart de ces pièces ont un aspect étranger trop visible.<sup>1</sup>

Nous aurons l'occasion de revenir sur ce fameux « aspect étranger », vis-à-vis duquel Lessing se fait de plus en plus critique au fil du temps. Pour l'heure, il ne part pas encore en guerre contre l'influence française, loin de là : on le voit même se féliciter du bon goût qui règne alors à Berlin sous les auspices de Frédéric II<sup>2</sup>.

### 2.3.3.5. *Johann Friedrich Löwen (1727-1771)*

Johann Friedrich Löwen est à la fois un homme de lettres et un homme de théâtre, bien que toujours resté derrière la scène – ce qui lui a valu un certain mépris de la part des critiques<sup>3</sup>. Ardent défenseur de la réforme théâtrale, son activité et ses écrits sont indubitablement imprégnés de l'esprit et des objectifs de Gottsched, malgré la distance qu'il prendra, comme les autres, vis-à-vis du professeur. En effet, lors de ses études de philosophie, c'est à l'école gottschédienne qu'il est formé : il est ainsi admis à la « Société Allemande » de Helmstedt en 1747, puis à celle de Göttingen en 1748, où il présente un discours de réception dans la droite ligne du réformateur. Il y défend le rôle de la scène comme institution morale et son utilité pour l'État<sup>4</sup>. Cette conviction ne l'abandonnera jamais et le conduit à réclamer avec insistance un mécénat actif des autorités politiques.

---

<sup>1</sup> « Wie haben zu wenig eigne Stücke ; und den meisten dieser Stücke merkt man das Ausländische zu sehr an. » *Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters*, 1. Stück, Vorrede, 1749.

<sup>2</sup> Cf. *Ibid.*, 1. Stück, p. 123.

<sup>3</sup> Les études à son sujet sont d'ailleurs très rares : Ossip D. Potkoff, *Johann Friedrich Löwen. Der erste Direktor eines deutschen Nationaltheaters. Sein Leben, seine literarische und dramatische Tätigkeit*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsbuchhandlung, 1904 ; Hans Joachim Finze, « Johann Friedrich Löwen, 1727-1771 : Journalist und Mitstreiter Lessings », in : *Nemet Filologiai Tanulmányok / Arbeiten zur deutschen Philologie*, Debrecen, 13 (1979), p. 341-347.

<sup>4</sup> « Der Flor solcher gereinigten Schaubühne muß notwendig in einer wohleingerichteten Republick erhalten werden. Denn sie bekommt dadaurch gesittete Bürger. Sie ist gleichsam eine Schule, worinnen das Volk in den nützlichsten Wahrheiten auf eine leichte und sinnliche Art unterwiesen wird. » J. F. Löwen, *In einer wohl eingerichteten Republick muß der Flor der Schaubühne nothwendig erhalten werden*, in : R. Krebs, *L'Idée de « Théâtre National »*, p. 608 sq.

Selon lui, seule une scène permanente entretenue par des fonds publics permettrait d'affiner durablement le goût du public et assurerait ainsi le développement d'un théâtre national digne de ce nom<sup>1</sup>. Après avoir interrompu ses études pour des raisons financières, il s'établit à Hambourg en 1751, où il essaie de vivre de sa plume comme auteur lyrique et satirique<sup>2</sup>, critique de théâtre et éditeur des *Contributions hambourgeoises aux ouvrages de l'esprit et de la morale* (*Hamburgische Beyträge zu den Werken des Witzes und der Sittenlehre*, 1753-55). À partir de 1757, devenu secrétaire du Prince de Mecklembourg-Schwerin, il traduit des pièces pour Schönemann (entre autres *L'École des mères* de La Chaussée et *Sémiramis* de Voltaire, publiées en 1757), dont il épouse la fille en 1757. Il est l'auteur d'un traité d'art dramatique sur *L'Éloquence du corps* (*Kurzgefaßte Grundsätze von der Beredsamkeit des Leibes*, 1755), de la première *Histoire du théâtre allemand* (*Geschichte des deutschen Theaters*, 1766), ainsi que de quatre comédies : *Le Méfiant par délicatesse* (*Das Mistrauen aus Zärtlichkeit*, 1765), *L'Amant par hasard* (*Der Liebhaber von Ohngefähr*, 1765), *J'en ai décidé ainsi* (*Ich habe es beschlossen*, 1766) et *Le Mystère* (vers 1766). Enfin, son nom est indissociable de l'expérience du Théâtre National de Hambourg, dont il fut l'un des co-fondateurs, et le directeur artistique.

Löwen est un grand connaisseur du théâtre, qui développe à l'égard de la comédie française une position nuancée, mais à l'origine fort inspirée de Gottsched. Il déplore tout d'abord que les Allemands ne sachent imiter à bon escient, et s'empressent d'adopter toutes les modes françaises, sauf celles qui pourraient leur être utiles. Or en matière de spectacles, il serait bienvenu de prendre exemple sur la France<sup>3</sup>. Löwen reconnaît amplement les mérites de la comédie française, et tient ses plus grands auteurs pour des modèles à suivre : dans la préface de *L'Amant par hasard*, il rend ainsi hommage à Molière, maître dans l'art de dépeindre les ridicules et de les chercher au plus profond du cœur humain. Le Français a su aussi tirer profit de l'art du dialogue de Térence. Mais

---

<sup>1</sup> Voir R. Krebs, *Ibid.*, p. 322-329.

<sup>2</sup> *Charaktere nach einigen sehr bekannten Grundsätzen entworfen* (1760), *Geschichte eines Tugendhaften* (1760), etc.

<sup>3</sup> « Wir ahmen ja sonst in allen Stücken Frankreich nach, warum machen wir denn auch nicht in Absicht auf die Schauspiele, aus Deutschland, Frankreich ? Es ist was besonders, meine Herren, daß wir Deutschen im nachahmen so unglücklich sind. Die geringsten französischen Moden müssen sogar in Deutschland eingeführt werden. Nur, wenn es auf das Wohl der Völker ankommt, so ist man schläfrig. Könnte man nicht bei uns die Schauspiele dem Volcke eben sowohl ohne Kosten sehen lassen, als in Frankreich ? » J. F. Löwen, *In einer wohl eingerichteten Republik muß der Flor der Schaubühne nothwendig erhalten werden*, p. 616. Löwen milite ainsi pour une scène officiellement soutenue par l'État, mais semble vouloir ignorer que malgré quelques représentations gratuites données lors d'occasions exceptionnelles, la grande majorité des spectacles en France étaient bel et bien payants ! Idéalise-t-il le modèle français par ignorance ou par calcul stratégique ?

l'origine française n'est pas pour autant un gage d'excellence infaillible : Löwen n'apprécie guère par exemple la comédie larmoyante d'un *La Chaussée*, faite de déclamation plus que de vrai dialogue et de sentences édifiantes plus que d'action dramatique. Il lui reproche de « trop s'éloigner de la nature, de Molière et de Regnard »<sup>1</sup>. On voit que ses modèles ne sont pas tout à fait ceux de Gottsched. Dans son allocution aux membres du Théâtre National de Hambourg en 1767, il explique cette préférence par des raisons de caractère national : les Allemands ont beaucoup de tempérament et veulent de grands traits de caractère marquants, aussi bien chez l'auteur que chez le comédien.

C'est pourquoi Molière, malgré tous ses défauts, plaira plus sur notre théâtre que ceux qui prennent pour modèle un *La Chaussée* ou tout autre auteur français de comédie fine.<sup>2</sup>

Admirateur d'une certaine comédie française, donc, mais aussi patriote et hostile à une imitation servile, qui ne ferait que corroborer l'opinion méprisante des Français. Dès 1748, il souligne l'ambition patriotique qui accompagne la réforme théâtrale<sup>3</sup>. Son idéal est celui d'une adaptation raisonnée des modèles français, ce qu'il ne manque pas de mettre en pratique. Dans la préface du *Méfiant par délicatesse*, Löwen déclare en effet s'être directement inspiré d'une pièce de Collé, *Dupuis et Des Ronais* (1763). Il envisageait même au départ une traduction, mais comme la transcription mot à mot répugnait à son esprit, il s'est décidé pour une libre adaptation des situations et de quelques scènes. Il y voit une méthode qui aurait permis une meilleure réception de la comédie française sur le sol germanique :

---

<sup>1</sup> *Auszug aus einem Briefe eines Freundes*, in : Johann Friedrich Löwen, *Schriften*, 4 Bde., Hamburg, 1765-1766, Bd. 4, p. 75. Cf. *infra*, p. 196 sq.

<sup>2</sup> « Wir haben gewaltig viel Laune in unserm Character ; und hierbey verlangen wir große, treffende hervorsteckende Züge, so wohl von Seiten des Dichters als des Schauspielers. Moliere, wird daher mit allen seinen Fehlern unserm Theater besser gefallen, als alle diejenigen, die sich einen *Chaussée*, oder einen andern feinen französischen Comödienschreiber zum Muster wählen. » J. F. Löwen, *Anrede an die sämtlichen Mitglieder des Hamburgischen Theaters bey der Uebernehmung des Directorii* (1767), in : *Geschichte des deutschen Theaters*, p. 99. Jakob Mauvillon confirme le goût du public pour Molière, plus apprécié qu'une bonne tragédie ou une comédie sérieuse (cf. J. Mauvillon, *Freundschaftliche Erinnerungen an die Kochsche Schauspieler=Gesellschaft*, p. 27).

<sup>3</sup> « Das Sprichwort der Franzosen ist bekannt : Les Allemands sont toujours Allemands. Ich mag den Sinn dieser Worte nicht erklären. Sie sind allzu nachtheilig für uns. Viele von unsern Landsleuten haben dennoch bereits glücklich gezeigt, daß ein Deutscher eben so gut dichten, und witzig denken könne als ein flüchtiger Franzose. » J. F. Löwen, *In einer wohl eingerichteten Republik muß der Flor der Schaubühne nothwendig erhalten werden*, p. 622.



J'aurais souhaité que l'on en ait fait autant avec toutes les pièces françaises, et que l'on ait tenu à l'écart de notre scène les Marquis français et les financiers, dont nous, du moins, ne pouvons pas rire.<sup>1</sup>

Tout comme Schlegel, il estime que le tort des traducteurs a été de ne pas assez tenir compte des spécificités des mœurs et des conditions allemandes, et de vouloir plaquer de l'étranger sur du national. Une fois de plus, nous rencontrons dans le domaine de la comédie un patriote qui combat certes activement la francomanie des Allemands, mais qui n'en admire pas moins le théâtre français. Et pour Löwen aussi, la voie du progrès semble passer par l'imitation...

En matière de théâtre allemand original, ses préférences vont à Schlegel, Lessing, Krüger, Gellert, Cronegk et Weiße, tous ayant su dépasser la première phase de développement de la comédie saxonne<sup>2</sup>. Car si Löwen ne dénie certes pas tout mérite à Gottsched (comme le fera plus tard Lessing), il lui semble cependant évident que sa production théâtrale, ainsi que celle de ses épigones, n'ont que peu de valeur.

Les réformateurs qui prennent le relais de Gottsched élargissent donc le champ des références. Ils restent certes fidèles à Destouches, mais ils réhabilitent Molière, et lui rendent ses lauriers de plus grand auteur comique. Il est replacé au rang de modèle – ce que son succès sur scène n'a jamais démenti. Moins rigides que le maître de Leipzig, ces disciples infidèles se montrent en général sensibles à l'Arlequin policé de Marivaux et aux nouvelles formes de la comédie touchante. L'ensemble de la production française a chez eux droit de cité, ce qui entraîne un certain assouplissement des règles et une plus grande diversité dans la production, qui s'éloigne un peu du corset de la pure comédie satirique didactique « à la Gottsched ».

### **2.3.4. Le cercle de Gellert**

Gottsched est une figure incontournable durant toute la période qui nous intéresse, mais son autorité s'amenuise rapidement. La contestation grandit au milieu des années 1740, et s'organise autour du cercle des *Contributions de Brême* : Uz, Rabener, Gleim,

---

<sup>1</sup> « Ich wünschte, daß man es mit allen französischen Stücken so gemacht hätte, und die lächerlichen französischen Marquis und Finanzpächter, über die wir wenigstens nicht lachen können, von unserer deutschen Bühne ließ. » *Das Mistrauen aus Zärtlichkeit*, Vorrede, in : J. F. Löwen, *Schriften*, Bd. 4.

<sup>2</sup> J. F. Löwen, *Geschichte des deutschen Theaters*, p. 45.

Cramer, etc. Ces derniers sont peu enclins à la comédie, mais leur principal représentant, C. F. Gellert, a marqué à lui seul une étape décisive dans l'évolution du genre.

#### *2.3.4.1. Christian Fürchtegott Gellert (1715-1769) et la comédie touchante*

Ses fables et son roman *La Vie de la comtesse suédoise de G\*\*\*\** (*Leben der Schwedischen Gräfinn von G\*\*\*\**) furent les livres de chevet de toute une génération, sa sensibilité a marqué toute une époque, et pourtant cette figure emblématique de l'*Aufklärung* fut vite critiquée et tomba rapidement dans l'oubli. Sa place dans l'histoire de la littérature est aujourd'hui reconnue, mais Christian Fürchtegott Gellert reste encore relativement peu étudié<sup>1</sup>. Fils d'un pasteur de Hainichen (Saxe), d'une famille pauvre et nombreuse, Gellert entre à l'université de Leipzig en 1734. Au début des années 1740, il est proche de Gottsched, qui lui fournit quelques travaux de plume. Mais dès 1745, il se rallie aux collaborateurs des *Contributions de Brême*. Ses activités littéraires vont de la comédie à la fable en passant par la poésie, le genre épistolaire et le roman. La caractéristique qui unit tous ses écrits, et qui les distingue des ouvrages du courant rationaliste, c'est le primat de la vertu et des sentiments. Le titre de sa conférence inaugurale à l'université de Leipzig, où il obtient une chaire de philosophie en 1751, est révélateur de ses convictions : *De l'Influence des Beaux Arts sur le cœur et les mœurs* (*Von dem Einfluß der schönen Wissenschaften auf das Herz und die Sitten*). Ses cours sont suivis avec dévotion par des centaines d'auditeurs.

Dans le domaine de la comédie, il infléchit considérablement la tendance satirique vers le genre touchant. L'évolution est progressive mais très nette : en l'espace de trois pièces, Gellert est passé d'une production encore proche de la comédie saxonne avec *La Bigote* (*Die Betschwester*, 1745) à un genre mixte dans *Le Billet de loterie* (*Das Loos in der Loterie*, 1746) puis à un nouveau type d'œuvre dramatique, incarné par *Les Tendres Sœurs* (*Die zärtlichen Schwestern*, 1747). Il opère un déplacement du centre d'intérêt des personnages négatifs vers les personnages positifs et se concentre sur la peinture de la vertu et des nobles sentiments. Les spectateurs sont ainsi appelés à prendre part aux heurs

---

<sup>1</sup> Seules deux thèses de 1949 sont consacrées à ses comédies (Louis Capt, *Gellerts Lustspiele*, Diss. Zürich, et Stefanie Schweitzer, *Der Stil der Gellertschen Lustspiele*, Diss. Mainz). Sur les divers aspects de son activité, on peut consulter Carsten Schlingmann, *C. F. Gellert, eine literarhistorische Revision*, Frankfurter Beiträge zur Germanistik 3, Bad Homburg, 1967 et Bernd Witte (Hg.), « Ein Lehrer der ganzen Nation » : *Leben und Werk Ch. F. Gellerts*, München, Fink, 1990.

et malheurs de ces personnages qui leur ressemblent, et à développer ainsi leur sens de la compassion. Au rire sarcastique qui éloigne du vice succèdent les larmes de sympathie qui encouragent à la vertu. Le traité de Gellert sur la comédie touchante, *Pro comoedia commovente*, traduit et publié par Lessing en 1751 dans sa *Bibliothèque théâtrale*<sup>1</sup>, est un plaidoyer pour la reconnaissance de ce nouveau genre, introduit en France au début des années 1740 par Nivelles de la Chaussée. Gellert ne renie pas la comédie traditionnelle : il évoque fréquemment le nom de Molière, toujours avec éloges. Mais il défend cette spécificité de la comédie touchante qui est de provoquer des émotions plutôt que simplement le rire, et qui pose tant de problème à Gottsched pour l'intégrer à son système des genres. Gellert affirme au contraire que cette forme représente une opportunité de renouvellement des sujets, et qu'elle répond parfaitement aux objectifs de la poésie, qui sont de plaire et d'instruire. Les personnages des comédies satiriques « nous montrent uniquement ce qui est absurde, fou et honteux », les personnages vertueux en revanche « nous montrent ce qui est juste, beau et louable. Les uns nous détournent du vice ; les autres nous incitent à la vertu et encouragent les spectateurs à la suivre »<sup>2</sup>. Leur utilité est incontestable, de même que celle des émotions qu'ils provoquent :

Ceux [...] qui veulent écrire des comédies feraient bien de s'appliquer aussi entre autres à ce que leurs pièces suscitent un fort sentiment d'humanité, lequel s'accompagne même de larmes, témoins de l'émotion. [...] Les larmes que la comédie provoque sont semblables à la douce pluie qui non seulement soulage les germes, mais aussi les fertilise.<sup>3</sup>

À l'occasion de cette défense de la comédie touchante, Gellert prend pour exemple des pièces comme *Les Philosophes amoureux* de Destouches, *Mélanide* de la Chaussée, *La Pupille* de Fagan, *Nanine* de Voltaire ou encore *Sidney* de Gresset, pour illustrer son propos. Il évoque aussi Marivaux et Voltaire, qui ont ouvert la voie de ce nouveau genre avec succès. On peut également mentionner la traduction de *L'Oracle* de Saint-Foix, que

---

<sup>1</sup> « Des Hrn. Prof. Gellerts Abhandlung für das rührende Lustspiel », *Theatralische Bibliothek*, 1. Stück, LM 6, p. 32-49.

<sup>2</sup> « Die Abschilderungen tadelhafter Personen zeigen uns bloß das Ungereimte, das Verkehrte und Schändliche ; die Abschilderungen guter Personen aber zeigen uns das Gerechte, das Schöne und Löbliche. Jene schrecken von den Lastern ab ; diese feuern zu der Tugend an, und ermuntern die Zuschauer, ihr zu folgen. » *Ibid.*, p. 52.

<sup>3</sup> « Diejenigen [...], welche Komödien schreiben wollen, werden nicht übel tun, wenn sie sich unter andern auch darauf befließigen, daß ihre Stücke eine stärkere Empfindung der Menschlichkeit erregen, welche so gar mit Tränen, den Zeugen der Rührung, begleitet wird. [...] Die Tränen, welche die Komödie auspresset, sind dem sanften Regen gleich, welcher Saaten nicht allein erquickt, sondern auch fruchtbar macht. » *Ibid.*, p. 52 sq.

Gellert réalise en 1747 sous forme d'opérette<sup>1</sup>. L'évolution de la comédie allemande des Lumières, même lorsqu'elle s'éloigne des canons gottschédiens, est encore une fois tributaire du modèle français.

Pourtant, Gellert n'est pas plus un inconditionnel des Français que ne l'était Gottsched. Dans la fable *Le Canari et l'Alouette* (1742), le rossignol blâme l'alouette de vouloir « chanter un chant de canari avec une gorge allemande »<sup>2</sup> : en voulant ainsi imiter l'étranger, elle ne fait que le singer. Tandis que son style et sa langue originels conféraient beauté et justesse à son chant, l'imitation le dénature et l'enlaidit<sup>3</sup>. Gellert s'attaque ainsi aux auteurs qui cherchent en langue allemande à imiter la poésie française. Nous ne pouvons suivre ici Bernd Witte, qui s'étonne que le jeune Gellert, alors dépendant de la bienveillance du maître de Leipzig et de son soutien, ose contredire aussi ouvertement les principes poétologiques de son mécène<sup>4</sup>. Rappelons qu'à cette époque, Gottsched s'insurge déjà contre l'abus des traductions et le manque de discernement dans cette pratique. Publiée dans le cadre des *Amusements de la raison et de l'esprit*, la fable de Gellert n'est pas une rébellion : elle fait au contraire écho aux aspirations du réformateur à voir émerger une véritable littérature nationale<sup>5</sup>.

Gellert maîtrise fort convenablement la langue française, et connaît manifestement les auteurs dramatiques : outre ceux qu'il évoque dans le *Pro commoedia commovente*, sa correspondance fait apparaître les noms de Molière, de Racine et de Mme de Graffigny (dont il admire la *Cénie* et les lettres<sup>6</sup>). En 1756, il prodigue aux comtes Albert Christian Heinrich et Carl Adolf von Brühl quelques recommandations pour l'art d'écrire. Il cite alors les fameux vers de Boileau sur la clarté de la pensée et de l'expression – en remarquant qu'il a lu ce passage et d'autres tant de fois qu'il le cite de mémoire<sup>7</sup>. Il leur

---

<sup>1</sup> *Das Orakel*, in : C. F. Gellert, *Gesammelte Schriften*, Kritische, kommentierte Ausgabe, hrsg. von Bernd Witte et alii, Berlin-New York, Walter de Gruyter, Bd. 3, p. 295-322.

<sup>2</sup> « Ein canarisch Lied mit deutschem Hals zu singen. » C. F. Gellert, *Der Canarievogel und die Lerche*, in : *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, p. 14.

<sup>3</sup> « Wie sinnreich bist du nicht, dein eignes Ohr zu quälen ! / Ruft sie der Lerche zu. Erst sangst du frey, und recht. / Da du dich fremde zwingst : So singst du fremd, und schlecht. / Erst wart ihr beyde gleich ; du willst ihn erst erreichen, / Und äffst ihn singend nach, und muß ihm äffend weichen. / Behalte deinen Ton, die Mundart der Natur, / In dieser bringst du hoch, in jener fehlst du nur. » *Ibid.*

<sup>4</sup> Cf. Bernd Witte, « 'Die Wahrheit durch ein Bild, zu sagen.' Gellert als Fabeldichter », in : B. Witte (Hg.), « *Ein Lehrer der ganzen Nation* », p. 30-50, p. 36.

<sup>5</sup> *Die Belustigungen des Verstandes und des Witzes* (1741-1744) sont publiés par Johann Joachim Schwabe, un élève de Gottsched.

<sup>6</sup> Cf. Lettre à Hans Moritz von Brühl du 4 février 1756, in : *Gellerts Briefwechsel*, Bd. 2, p. 23.

<sup>7</sup> « Avant donc que d'écrire, apprenez à penser / Ce que l'on conçoit bien, s'énonce clairement, / Et les mots, pour le dire, arrivent aisément. / Selon que notre idée est plus ou moins obscure, / L'expression la suit, ou

donne ensuite un plan des travaux à effectuer pour ces cours d'écriture, lequel commence, cela va sans dire, par des exercices de traduction. Outre les Anciens, on retrouve les classiques français : Racine, La Bruyère, Mme de Sévigné, Du Bos, Boileau, Molière<sup>1</sup>. Et Gellert d'insister :

J'ai connu de nombreux jeunes gens qui ne voulaient pas être poètes, et qui connaissaient pourtant par cœur de remarquables passages de Boileau, de Molière, de Térence et d'autres. Ce genre de passages aide à former le goût.<sup>2</sup>

Ainsi, à l'instar de Gottsched, celui qui dénonce l'imitation des Français est aussi celui qui les érige en modèles. Ils ne sont certes pas seuls dans ce Parnasse des bons auteurs, et tous n'y trouvent pas leur place, mais la littérature française est décidément un élément indispensable à toute formation du goût.

#### *2.3.4.2. Johann Friedrich von Cronegk (1731-1758), le baron dramaturge*

Johann Friedrich von Cronegk est issu d'une famille noble, proche des milieux de cour. Il fait ses études dans les universités de Halle puis de Leipzig, fréquentant à la fois les cercles littéraires et aristocratiques. Après quelques séjours à la cour de Dresde, il est nommé conseiller à la cour d'Ansbach en 1752. Il effectue alors son Grand Tour, qui le mène en Italie et en France. Ce jeune homme de 22 ans incarne alors l'image idéale du gentilhomme allemand : il a pratiqué toutes les « sciences galantes » requises telles l'escrime, l'équitation et la musique, parle français, anglais, espagnol et italien et est arrivé au terme de son voyage d'initiation.

Mais son rang et ses responsabilités de cour ne le détournent pas pour autant des belles-lettres. À son arrivée à Leipzig en 1750, la rencontre avec le théâtre de Koch semble avoir été décisive pour son orientation littéraire<sup>3</sup>. Il assiste régulièrement aux spectacles et s'intéresse vivement à la comédie. Ses premiers essais dramaturgiques datent de cette période universitaire. Il entretient dès lors de nombreuses amitiés dans les milieux

---

moins nette ou plus pure. » Lettre à Albert Christian Heinrich et Carl Adolf von Brühl du 12 juin 1756, in : *Ibid.*, p. 48.

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 49 sq.

<sup>2</sup> « Ich habe doch viel junge Herren gekannt, die keine Poeten seyn wollten, und doch treffliche Stellen aus dem Boileau, Molière, Terenz, u. d. g. auswendig wußten. Solche Stellen helfen den Geschmack bilden » *Ibid.*, p. 50.

<sup>3</sup> Sur le répertoire de Koch à Leipzig en 1750-1752, voir Elisabeth Prick, *Heinrich Gottfried Koch und seine Schauspielergesellschaft bis zum Bruch mit Gottsched*, Diss. Frankfurt/M, 1925 et les graphiques en annexes, p. 939.

littéraires, en particulier avec Uz, Gellert, Gleim, Kästner et Weiße. Hormis quelques poèmes, son œuvre se compose uniquement de pièces de théâtre, notamment la comédie *Le Méfiant* (*Der Mißtrauische*, 1750) et la tragédie *Codrus* (1756), qui obtient le prix de la *Bibliothèque des Belles-lettres et des Arts libéraux* en 1757 – à titre posthume, puisque Cronegk décède le 1<sup>er</sup> janvier 1758, avant la publication des résultats. Cette mort prématurée d'un génie prometteur met ses amis au désespoir. Il entre, avec Schlegel et Krüger, au Panthéon des jeunes dramaturges emportés avant d'avoir pu donner toute la mesure de leur talent<sup>1</sup>.

Malgré son hostilité vis-à-vis de Gottsched (qui n'est que le reflet des courants d'opinion en ce début des années 1750), il semble peu éloigné de ses principes : les seuls écrits théoriques que l'on ait de Cronegk sont un *Essai sur le théâtre espagnol* (*Versuch über die spanische Bühne*) et un prologue à caractère programmatique, *La Comédie persécutée* (*Die verfolgte Comödie*). Cette dernière œuvre est tout à fait comparable à son homologue schlegelien, *L'Ennui* (*Die Langeweile*, 1748). L'ensemble des principes énoncés répond aux canons gottschédiens. La Comédie se présente comme l'ennemie du Vice, auquel elle déclare dès les premières répliques :

La Vérité s'impose par mon entremise, [...] Je veux te démasquer et te rendre méprisable :  
/ Je ne veux pas te punir, je ne veux que rire de toi.<sup>2</sup>

Le Vice s'écrie alors avec ironie : « Mais te voilà professeur de morale à ce qu'on dirait ! »<sup>3</sup>. Face à lui, la Comédie persiste et affirme avec force la fonction qui est la sienne :

Rire avec sagesse est la plus fine des morales. / Mes sarcasmes amers et mon rire doivent  
toujours s'efforcer / d'élever les cœurs et de les détourner de toi.<sup>4</sup>

Elle se démarque aussi nettement de la Farce, et déclare tout net que Hans Wurst est son « ennemi juré »<sup>5</sup>. Quant à l'injonction finale à la comédie allemande, « imite mais sois

---

<sup>1</sup> Sur la vie de Cronegk, on peut consulter les ouvrages de Walther Gensel, *Johann Friedrich von Cronegk, sein Leben und seine Werke*, Diss. Leipzig, 1894, de Harold Potter, *Johann Friedrich von Cronegk*, Diss. Hamburg, 1950 et de Sabine Roth, *Die Dramen Johann Friedrich von Cronegks (1731-1757)*, Diss. Berlin, 1965, p. 4-12.

<sup>2</sup> « Die Wahrheit siegt durch mich [...] Entdecken will ich dich und dich verächtlich machen : / Dich strafen will ich nicht ; ich will dich nur verlachen. » *Die verfolgte Comödie* (sc. 1).

<sup>3</sup> « Das Laster – Ich glaube gar, du wirst zur Sittenlehrerin ! » *Ibid.*

<sup>4</sup> « Die Comödie – Mit Weisheit lachen ist die feinste Sittenlehre. / Stets soll mein bitterer Spott, mein Lachen sich bemühen, / Die Herzen zu erhöh'n, und von dir abzuziehn. » *Ibid.*

<sup>5</sup> « Die Comödie – Der ist mein ärgster Feind » *Ibid.* (sc. 2).

nouvelle ! »<sup>1</sup>, elle n'aurait sûrement pas été reniée par Gottsched. Walther Gensel voit dans ces propos de la Comédie une traduction de la préface du *Glorieux* de Destouches. Malgré une certaine communauté de points de vue entre les deux auteurs, le rapprochement n'est pas toujours convaincant, car fondé sur des fragments à caractère trop général pour être vraiment significatifs<sup>2</sup>. Le ton et les principes invoqués proviennent plutôt en droite ligne de l'*Art poétique critique*. La péroration de la Vertu résume ainsi la position de Cronegk :

Moi, je veux te protéger ! Élève le cœur des Allemands / Éveille une douce joie, de nobles et tendres peines ; [...] / Divertis, mais instruis de même la jeunesse riieuse, / pour qu'il n'y ait de plaisir que dans les bras de la vertu. / Donne des leçons, mais que tes saillies adoucissent l'instruction. / Sois joyeuse, spirituelle, libre, n'épargne pas les sots. / Méprise la colère de ceux qui t'insultent par ignorance. / Imite, mais sois nouvelle ; montre aux connaisseurs allemands / que le vrai théâtre divertit autant qu'il est utile / lorsqu'il est orné d'une fine plaisanterie et que la vertu le protège.<sup>3</sup>

Certains indices témoignent des progrès de la sensibilité : l'évocation du cœur, des nobles et tendres peines, ainsi que le remplacement de la Raison (prologue de Schlegel) par la Vertu dans le rôle de protectrice de la comédie. La cohabitation entre principes gottschédiens et gellertiens n'est pas synonyme d'hésitation dans les conceptions dramaturgiques ; les idées qui ont présidé à la réforme et à toute la production comique des années 1740 gardent en partie leur validité, malgré le développement du genre touchant. Nous avons là un parfait exemple de l'évolution de la comédie des Lumières et de la difficulté à opérer des classifications nettes.

Cronegk fait preuve d'une grande culture, dont sa maîtrise des langues a sans doute facilité l'acquisition. Il lit aussi bien les Anciens (Sophocle, Euripide, Horace, Virgile, Juvénal) que les Italiens (le Tasse, Pétrarque, l'Arioste, Goldoni), les Espagnols, les Anglais et les Français. Parmi ces derniers, c'est à Corneille qu'il donne sa préférence en

---

<sup>1</sup> « Die Tugend – Ahm nach und sey doch neu ! » *Ibid.* (sc. 7).

<sup>2</sup> « Im Scherz zu unterrichten, deswegen bin ich da », qui correspondrait au « instruire en divertissant » et « Belehr' die frohe Jugend, / Dass kein Vergnügen sey als nur im Arm der Tugend » qui traduirait « mettre la vertu dans un si beau jour qu'elle s'attire l'estime et la vénération publique ». Quant à « Dich (das Laster) strafen will ich nicht, ich will Dich nur verlachen », il s'agirait d'une atténuation du « décrier le vice » de Destouches. Enfin, lorsque la Comédie affirme : « Mein Ruhm, mein Endzweck ist, zu nützen, zu vergnügen », on peut bien sûr y voir une référence à Horace, mais pas seulement (cf. W. Gensel, *Johann Friedrich von Cronegk*, p. 59 sq).

<sup>3</sup> « Die Tugend – Ich will dich schützen, ich ! Erheb der Teutschen Herzen / Erwecke sanfte Lust und zärtlich edle Schmerzen ; / [...] Vergnüge, doch darbey belehr die frohe Jugend, / Daß kein Vergnügen sey, als nur im Arm der Tugend. / Gieb Lehren, doch dein Scherz versüß den Unterricht. / Sey munter, scherzhaft, frey, verschon die Thoren nicht. / Verachte deren Zorn, die dich aus Dummheit schmähen. / Ahm nach, und sey doch neu ; laß Teutschlands Kenner sehen, / Daß wahre Schauspielkunst sowohl ergötzt, als nützt, / Wenn feiner Witz sie ziert, und Tugend sie beschützt. » *Die verfolgte Comödie* (sc. 7).

matière d'art dramatique, suivi de Racine, Molière et Voltaire<sup>1</sup>. Son séjour parisien lui offre sans aucun doute l'occasion d'assister aux spectacles de la capitale. Il entreprend d'ailleurs une comédie en français, *Les Défauts copiés*, qu'il abandonne rapidement par manque de connaissances approfondies des mœurs françaises. Il semble au demeurant que l'air parisien soit fort propice à ce genre d'entreprise, puisque le comte Hans Moritz von Brühl travaille lui aussi à des projets de comédie lors de son séjour dans la capitale<sup>2</sup>.

### **2.3.5. Les artisans de la scène**

On distingue enfin un dernier groupe d'auteurs, plus ou moins indépendants des écoles littéraires, dont la production n'est manifestement pas dictée par des convictions esthétiques mais plutôt par une pratique du théâtre qui prend en compte avant tout des critères d'efficacité dramaturgique.

#### *2.3.5.1. Adam Gottfried Uhlich (1720-1753)*

Après des études de droit à Dresde puis à Wittenberg, Adam Gottfried Uhlich rejoint la troupe de la Neuberin en 1737, où il devient son secrétaire. Il mène dès lors une vie d'acteur itinérant, au service de divers principaux (Neuberin, Schönemann, Schröder, Schuch)<sup>3</sup>. Il traduit de nombreuses pièces du français, du hollandais et du danois, et compose des comédies, des pastorales et des prologues. La diversité de sa production correspond tout à fait à son statut de praticien du théâtre : Uhlich écrit pour la scène, plus ou moins dans l'urgence et en fonction des besoins spécifiques de la troupe dans laquelle il officie. Au service de la Neuberin, puis de Schönemann, il n'ignore rien du débat théorique et des engagements réformateurs de ces troupes. Lui-même est dans un premier temps assez proche de Gottsched, avec lequel il correspond dans les années 1742-45. Ses diverses préfaces font souvent référence à des questions théoriques et ses prologues, odes et autres petites pièces, révèlent un inlassable défenseur de la scène<sup>4</sup>. Mais son souci premier n'est

---

<sup>1</sup> Cf. W. Gensel, *Johann Friedrich von Cronegk*, p. 33.

<sup>2</sup> Cf. Lettre de H. M. von Brühl à Gellert du 18 décembre 1755, in : *Gellerts Briefwechsel*, Bd. 1, p. 261.

<sup>3</sup> Cf. Ferdinand Heitmüller, *Adam Gottfried Uhlich*, Hamburg-Leipzig, Voß, 1894 ; Kraus Reprint, *Theatergeschichtliche Forschungen* 8, Nendeln-Liechtenstein, 1978.

<sup>4</sup> Cf. *Das von der Weisheit vereinigte Trauer- und Lustspiel* (prologue, 1742), *Der Sieg der Schauspielkunst* (idem, 1747), *Das Schauspiel* (ode, 1750), *Verteidigung der Schaubühne* (1751).



manifestement pas celui de la poétique. Uhlich recherche certes l'amélioration de la scène et l'enrichissement du répertoire, mais aussi l'efficacité et le succès théâtral. Il traduit à la demande et compose de même, sans dogmatisme. C'est ce que révèle sa préface à *La Mort et le Testament du célèbre Bockesbeutel (Der Schlendrian, oder des berühmten Bockesbeutels Tod und Testament, 1746)* :

Pourquoi je l'ai finalement divisée en trois actes et non en cinq, je ne peux en fournir aujourd'hui d'explication. Il est vrai qu'une intrigue se laisse mieux découper en cinq actes qu'en trois : le spectateur a ainsi le loisir de réfléchir davantage à l'action accomplie, à l'occasion des pauses lorsqu'un acte se termine et qu'un nouveau va s'ouvrir. Cependant, comme j'ai trouvé, aussi bien chez les Anciens que parmi les meilleurs auteurs comiques français, des comédies en trois actes, je n'ai pas eu de scrupules à conserver cet agencement tel que je l'avais composé il y a quelques années de cela, alors que je ne connaissais pas encore très bien les règles théâtrales. Pour autant, un débutant qui souhaite travailler pour la scène ne doit pas me suivre en cette matière, car à l'avenir pour ma part je ne ferai plus de comédie en trois actes.<sup>1</sup>

Faut-il y voir une certaine nonchalance et cette indifférence du praticien pour une théorie étrangère aux besoins de la scène, ou un aveu sincère de ses imperfections ? Compte tenu de ses autres prises de positions, il s'agit manifestement ici d'une forme de relativisme des normes, basée sur l'observation des grands auteurs et de leur efficacité scénique. Uhlich se garde bien de déclarer ouvertement la guerre à Gottsched, mais il refuse tout de même de remanier sa pièce, c'est-à-dire de faire allégeance aux principes de *l'Art poétique critique* – ce qu'il avait pourtant fait quelques temps auparavant pour *L'Indifférent (Der Unempfindliche)*, publié en 1745 dans le dernier volume du *Théâtre allemand*<sup>2</sup>. On observe donc un éloignement progressif par rapport au réformateur et l'affirmation d'une certaine indépendance.

Ses traductions de comédies françaises témoignent également de l'ouverture d'esprit de cet homme de théâtre, qui fait feu de tout bois : Molière, Marivaux, Voltaire, La Font...

---

<sup>1</sup> « Warum ich sie endlich in drey und nicht in fünf Aufzügen eingetheilt, davon kan ich gegenwärtig keine Rechenschaft geben. Es ist wahr, eine Handlung läßt sich besser in fünf als in drey Abschnitten vertheilen ; der Zuschauer hat auch alsdann mehr Zeit, in den Zwischenräumen, wenn nemlich ein Aufzug zu Ende ist, und ein neuer wieder angehen soll, der geschehenen Handlung nachzudenken. Allein, da ich so wohl in alten, als den besten Französischen Lustspiel Dichtern Comödien von drey Aufzügen gefunden, so habe ich mir kein Gewissen daraus gemacht, diese Einrichtung so zu lassen, wie ich sie vor ein paar Jahren, da ich der theatralischen Regeln noch eben nicht sehr kundig war, aufgeschrieben gehabt. Es braucht mir deßwegen kein Anfänger, der für die Bühne arbeiten will, darinnen nachzufolgen, weil ich hinführo selbst kein Lustspiel von drey Handlungen mehr machen werde. » *Der Schlendrian, oder des berühmten Bockesbeutels Tod und Testament*, in : *Erste Sammlung neuer Lustspiele, welche theils übersetzt, theils selbst verfertigt hat, A. G. U., Danzig und Leipzig, 1746*, préface. Nous citons par la suite la pièce sous son titre abrégé, *La Mort de Bockesbeutel*.

<sup>2</sup> Cette comédie en vers se nommait à l'origine *Der Geduldige* et comportait trois actes. Elle a été jouée sous cette forme à Hambourg à plusieurs reprises en 1742 et 1743 (cf. F. Heitmüller, *Adam Gottfried Uhlich*, p. 54).

tous trouvent leur place sur scène, car ils ont tous leurs qualités propres. C'est ce que Uhlich précise dans la préface au premier volume de son recueil dramatique<sup>1</sup>. Il justifie le recours à la traduction par deux arguments assez classiques : d'une part la pénurie régnante (malgré l'existence de pièces allemandes régulières, sous-entendu celle du *Théâtre allemand*) et d'autre part la grande valeur de certaines comédies étrangères dignes d'être connues du public et des auteurs allemands. Ces derniers pourront y trouver des exemples instructifs aussi bien de style noble que de style satirique ou encore de style délicat et naïf. Tout comme Schlegel et Krüger, Uhlich se montre ouvert à des genres divers, mais pour sa part dans une perspective moins théorique. Son critère de sélection semble être avant tout l'exploitation « professionnelle » des œuvres. Il explique ainsi que s'il publie dans son recueil autant de grandes comédies que de petites, c'est parce que « nous avons toujours manqué jusqu'à présent de ces dernières, et qu'elles nous sont pourtant nécessaires, car il est d'usage chez nous que le spectateur voit pour son argent un prologue et un *Nachspiel* »<sup>2</sup>. L'argument est tout sauf esthétique.

Au sujet de sa traduction de *L'Avare*, Uhlich rappelle que Molière est déjà bien connu de tous les Allemands qui s'intéressent au théâtre et fait son éloge de façon assez conventionnelle, en observant qu'il a su « mêler avec finesse le ridicule à l'agréable et à l'utile »<sup>3</sup>. S'il mentionne la critique gottschédienne sur l'exagération du caractère d'Harpagon, il ajoute qu'il n'est certes pas homme à défendre Molière, mais encore moins à le condamner, car même les plus grands auteurs ont leurs défauts. Il est intéressant de noter que Uhlich justifie le maintien des noms français d'origine (contrairement à la pratique générale de la germanisation) du fait de la célébrité déjà acquise auprès du public allemand par ces personnages<sup>4</sup> – ce qui confirme bien leur statut de référence culturelle.

Il traduit également *L'Enfant prodigue* de Voltaire (1737), *La Mère confidente* de Marivaux (1735) et *Le Naufrage ou la Pompe funèbre de Crispin* de La Font (1710), publiées en 1747 dans le second volume de son recueil. L'influence gottschédienne est ici

---

<sup>1</sup> « So hat fast ein jeder etwas besonders, das gut ist ; der ist ein Meister in der hohen, der in der zärtlichen und unschuldigen, und dieser in der scherzhaften Schreibart. » *Erste Sammlung neuer Lustspiele*, préface, in : M. Grimberg, *Korpus*, T. 18, p. 37. Le recueil est composé de trois pièces originales, deux traductions de Holberg et une traduction d'un auteur anonyme.

<sup>2</sup> « An den letztern haben wir bishero noch immer einen Mangel gehabt, und sie sind uns doch nöthig, da es einmal bey uns eingeführet ist, daß der Zuschauer für sein Geld eine Vor- und Nach=Comödie sehen muß. » *Ibid.*, p. 36.

<sup>3</sup> « Er hat die Kunst verstanden, das Lächerliche auf eine recht feine Art mit dem Angenehmen und Nützlichen zu vermischen. » *Ibid.*, p. 37.

<sup>4</sup> Cf. *Ibid.*, p. 38.

nettement moins sensible. Uhlich se fait l'écho dans sa préface de la dispute entre d'Ablaincourt et Voltaire au sujet de la comédie attendrissante de *L'Enfant prodigue*. Il vante par ailleurs les mérites de la composition alerte et des trouvailles du *Naufrage*<sup>1</sup>. Il s'agit là d'une petite pièce en un acte, où l'exotisme sert de cadre à une intrigue divertissante. Enfin, dans sa préface au *Maure*, Uhlich déclare s'être inspiré de *L'Oracle* de Saint-Foix (1740), pièce connue de tous les amateurs de théâtre français et « fort admirée aussi bien en France qu'en Allemagne ». C'est à l'occasion d'une représentation qu'il a « l'idée d'une comédie similaire, où l'innocent serait allié au tendre, et le tendre au spirituel » – il compose donc *Le Maure*<sup>2</sup>. Auteur mineur mais assez fréquemment joué sur les scènes allemandes, Saint-Foix plaide pour l'introduction, à côté des comédies de caractère et d'intrigue, d'un troisième type de comédie, « dont les sujets moins étendus, plus unis et toujours dans le gracieux, ne représenteraient uniquement que la simple nature et le sentiment »<sup>3</sup>. On est bien loin des principes de la comédie satirique d'inspiration gottschédienne.

Il semble donc difficile de trouver dans l'œuvre de Uhlich une ligne esthétique directrice, sinon celle de la pratique de la scène.

### 2.3.5.2. *Christian Felix Weiße (1726-1804), un conformiste ?*

Christian Felix Weiße est un auteur prolifique et touche-à-tout : son œuvre se compose de nombreuses comédies, mais aussi de tragédies, d'opérettes, de traductions, de chansons de styles divers, d'écrits pédagogiques et de contributions journalistiques. Il s'essaye à tous les genres dramatiques, avec un succès indéniable, et ses pièces font les beaux jours des troupes allemandes pendant près de trente ans, de 1751 à la fin des années 1770. Mais il n'a jamais jouit de la reconnaissance des critiques, ni par la suite de l'intérêt de la recherche<sup>4</sup>, ce qui n'est sans doute pas sans rapport avec son succès populaire : Weiße

---

<sup>1</sup> Cf. M. Grimberg, *Korpus*, T. 19-20, p. 38-44.

<sup>2</sup> « Wer nur etwas um das französische Theater weiß, der wird das Orakel kennen ; ein Stück, welches in Frankreich und auch in Deutschland sehr bewundert worden. [...] dieses veranlassete mich, auf ein gleiches Lustspiel zu denken, worinnen das Unschuldige mit dem Zärtlichen, und das Zärtliche mit dem Schertzhafte so wohl verknüpft wäre ; kurz : ich machte den Mohr. » Cité par F. Heitmüller, *Adam Gottfried Uhlich*, p. 70.

<sup>3</sup> Germain-François Poullain de Saint-Foix, préface des *Grâces* (1744), in : *Suite du répertoire du théâtre français*, Comédies en prose, t. 3, Paris, 1822, p. 288.

<sup>4</sup> La plupart des ouvrages qui lui sont consacrés commencent à dater : Jacob Minor, *Christian Felix Weiße und seine Beziehungen zur deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts*, Innsbruck, 1880 ; Walter Hütteman, *Christian Felix Weiße und seine Zeit, in ihrem Verhältnis zu Shakespeare*, Inaugural Diss., Duisburg, 1912 ;

n'est pas un précurseur, il ne développe pas de genre ou de style original, il ne fait qu'appliquer avec efficacité des recettes déjà éprouvées. Voilà en tout cas ce que l'on peut lire la plupart du temps à son sujet<sup>1</sup>. C'est oublier son rôle décisif dans l'implantation en Allemagne de l'opérette (sur un modèle français)<sup>2</sup>, et ne voir en lui qu'un technicien de la scène, un artisan habile mais sans convictions.

Weißer commence sa carrière littéraire comme beaucoup d'autres à Leipzig, où il entre à l'université en 1745 pour étudier la philologie et la théologie. Passionné par la littérature depuis son plus jeune âge, il devient membre de la *Société des orateurs* (*Rednergengesellschaft*) de Gottsched et se lie d'amitié en 1747 avec Lessing. Leur amour du théâtre les mène tous deux chez la Neuberin, pour laquelle ils élaborent des traductions de Marivaux (*Annibal*), de Voltaire (*Marianne*) ainsi que de Regnard (*Le Joueur* et *Le Distrain*)<sup>3</sup>. Ses premières œuvres originales, *Le Crédule* (*Der Leichtgläubige*), aujourd'hui perdu, et *La Matrone d'Éphèse* (*Die Matrone von Ephesus*), dont on ne connaît que la version de 1767, datent également de cette époque. Le voilà entré dans le cercle des réformateurs de la scène, offrant sa contribution à l'enrichissement du répertoire d'après les modèles français. Après le départ de Lessing (1749-50), il se rapproche à nouveau de Gottsched, puis il fréquente le cercle des *Contributions de Brême* (*Bremer Beiträge*) dans les années 1750. Se gardant de théoriser, il conserve ainsi sa liberté et ne prend pas vraiment position dans les querelles littéraires de l'époque. Sa comédie *Les Poètes à la mode* (*Die Poeten nach der Mode*, 1751) renvoie d'ailleurs dos à dos les écoles de Leipzig et de Zurich<sup>4</sup>. Quant à son adaptation d'une opérette de Coffey (*The Devil to pay*), jouée par Koch à Leipzig en 1752 sous le titre *Le Diable s'en mêle* (*Der Teufel ist los*), elle déclenche une violente polémique avec Gottsched<sup>5</sup>. L'œuvre comique de Weißer ne compte pas moins de onze comédies. Outre *Les Poètes à la mode*, nous avons intégré à notre

---

Claus Günther Zander, *C. F. Weißer und die Bühne*, Diss. Mainz, 1949. Hormis quelques articles, la seule étude récente est celle d'Olivier Ihle, « *Im Reich der Möglichkeit* », *Bedingungen dargestellter Welten in der populären Dramatik der Hochaufklärung am Beispiel ausgewählter Dramen C. F. Weißers*, Diss. Freiburg (Breisgau) Universität, 1999.

<sup>1</sup> En particulier chez G. Wicke (*Die Struktur des deutschen Lustspiels*, p. 95 sq et 129), mais aussi chez K. Holl (*Geschichte*, p. 168 sq), Etta S. Schreiber (*The German Woman in the Age of Enlightenment. A Study in the Drama from Gottsched to Lessing*, New York, 1948, p. 168) ou encore H. Steinmetz (*Die Komödie der Aufklärung*, p. 58 sq).

<sup>2</sup> Cf. Marion Marquardt, « Zur Bedeutung der Singspiele von Weißer und Hiller für den französisch-sächsischen Kulturtransfer im 18. Jahrhundert », in : *Cahiers d'Études Germaniques*, 28 (1995), Aix-en-Provence, p. 95-107.

<sup>3</sup> Ces travaux sont effectués en commun avec Lessing, il est aujourd'hui impossible de déterminer la part de chacun.

<sup>4</sup> Cf. *infra*, p. 624-628.

<sup>5</sup> Tous les documents sur cette querelle sont publiés par J. Minor, *C. F. Weißer*, p. 375-397.

corpus *La Gouvernante* (*Die Haushälterin*, 1760), *Le Méfiant envers soi-même* (*Der Mißtrauische gegen sich selbst*, 1761), *Amalia* (1765) et *L'Homme à grands projets* (*Der Projektmacher*, 1766).

Les modèles déclarés de Weiße sont aussi bien les Anciens que les Français et les Anglais. Tout en mettant en garde lui aussi contre une trop stricte imitation, il suggère, tout comme Schlegel et Löwen, que les auteurs allemands apprennent à la fois de la France et de l'Angleterre, afin de trouver le juste milieu et leur propre voie. En sachant distinguer les défauts et les qualités de chaque nation, ils pourraient apprendre des Anglais les grandes situations tragiques, la peinture des caractères et la noble expression des passions ; des Français la bienséance, la régularité et la politesse de la langue ; quant aux Anciens, ils sont l'exemple d'une grande connaissance de la nature humaine<sup>1</sup>. Mais il faut se garder d'adopter les excès de ces modèles ; les Français pèchent parfois par la superficialité et l'inanité de leurs pièces, tombent dans le ridicule, le galant et le coquet à outrance. Il y a bien une fois de plus un « bon usage de l'imitation », mais il est moins théorisé que chez Gottsched. Weiße se soucie peu d'art poétique : il n'hésite pas à déclarer que la connaissance des règles ne suffit pas à faire un bon auteur dramatique et qu'il préfère sacrifier les trois unités au profit d'une belle situation<sup>2</sup>. Il observe la scène, il étudie les auteurs à succès, il se montre ouvert à toutes les nouvelles formes dramatiques et les fait siennes. Dans les années 1751-55, il compose pour Koch plusieurs comédies touchantes, dans le style en vogue à l'époque<sup>3</sup> et après son séjour à Paris (de novembre 1759 à mai

---

<sup>1</sup> « An vortrefflichen Beyspielen fehlet es uns nicht. Ohne die großen Muster der Alten zu erwähnen, haben wir die Exempel unserer Nachbarn der Engländer und Franzosen vor uns, die uns in der dramatischen Dichtkunst schon weit hinter sich zurück gelassen haben. Bloße Nachahmer sollten wir freylich nicht seyn : ein Fehler, der uns nur allzusehr eigen ist ! Würden wir nicht wohl thun, wenn wir zwischen ihnen die Mittelstrasse nähmen, von beyden lernten, und einen eignen Weg beträten ? [...] Von Franzosen [könnten wir] die Wohlanständigkeit der Sitten, das richtige Verhältnis der einzelnen Theile zum Ganzen, die gezüchtigte und feine Sprache des Hofes, der Gefälligkeit und der Liebe, und endlich die Regelmäßigkeit und Ordnung lernen : durch eine solche Vereinigung würden wir den Schwulst und das Uebertriebene der einen, und das Leere und Geistlose der andern ; das Zügellose, Unregelmäßige und oft in eine Wildheit ausartende der Engländer, und das lächerliche, galante, coquettenmäßige und seichte der Franzosen vermeiden. Noch besser aber thäten wir, wenn wir die Natur des menschlichen Herzens und der Leidenschaften kennen lernten, und auf dem Pfade der Alten giegen. » C. F. Weiße, *Beytrag zum deutschen Theater*, Bd. 1, p. 2 sq.

<sup>2</sup> Cf. *Ibid.*, préfaces aux tomes 1 et 2.

<sup>3</sup> Ces pièces n'ont malheureusement jamais été publiées. Il s'agit de *Juliane, oder der Triumph der Unschuld*, *Der Unempfindliche* et *Der bekehrte Ehemann*. L'autobiographie de Weiße nous permet de se faire une vague idée de la première d'entre elles. Une lettre de Ekhof du 26 février 1756 affirme que *Juliane* est écrite dans le goût de ce que l'on joue à cette époque à Schwerin : « Die Ruhmredigen, die Melaniden und die zärtlichen Schwestern gefallen, weil sie Thränen erpressen ; sollte der Triumph der Unschuld nicht gefallen ? » (C. F. Weiße, *Selbstbiographie*, hrsg. von Christian Ernst Weiße und Samuel Gottlob Frisch, Leipzig, Georg Voß, 1806, p. 30 sq). Il y est question d'une entremetteuse, Cleonte, prétendue tante de Juliane, qui cherche à tirer profit de la mort des parents de la jeune fille. Ekhof encourage Weiße à publier la

1760), où il découvre Favart, il se tourne résolument vers l'opérette. Sa production reste pourtant multiple, alternant satires dans l'esprit de la comédie saxonne, comédies touchantes à la Gellert ou dans le goût anglais, opérettes et tragédies.

En 1783, à l'occasion de la nouvelle édition de ses *Comédies (Lustspiele)*, revue et corrigée presque trente ans après la première parution, il rédige une préface dans laquelle il justifie les modifications opérées. Il rappelle tout d'abord le but de la comédie, « *ridendo dicere verum* », et évoque les qualités requises pour faire un bon auteur comique. Il remarque ensuite que plus qu'aucun autre, le genre de la comédie est soumis aux changements de mœurs et de modes. Le succès et la pérennité d'une pièce en dépendent. Rares sont les caractères universels et atemporels qui une fois bien dépeints, sont assurés de toujours divertir le public. Weiße cite à ce titre une série de grandes comédies de caractère françaises : *L'Avare*, *Le Distrait*, *L'Irrésolu*, *Le Misanthrope*, *Le Joueur* et *Le Tartuffe*. Ces chefs-d'œuvre là sont à l'abri des modes. Mais ils sont une minorité. La plupart des comédies – et c'est bien leur office – représentent « les folies particulières d'un certain lieu, d'une certaine époque, d'un certain peuple, d'un certain état »<sup>1</sup>. Une modification du contexte historique, géographique ou social les rend impropres à la représentation. C'est le cas de *Turcaret* de Lesage, des *Précieuses ridicules* de Molière, de *La Métromanie* de Piron, du *Jeune Érudit* de Lessing et même de *Minna von Barnhelm*, sans oublier *Les Poètes à la mode* de Weiße lui-même. Il faut ajouter à cela l'évolution des goûts esthétiques : Molière, Destouches, Marivaux, Saint-Foix, Gresset, Diderot... tous ont eu leur heure de gloire avant que le public ne les remplace par un nouvel auteur à succès. Les modèles changent eux aussi :

Il y a un peu plus de vingt ans, alors que l'on ne connaissait encore que les Anciens et les poètes français, que l'on en tirait les règles et qu'on les choisissait pour modèles, on avait d'autres notions de la perfection d'une comédie que maintenant, où l'on est habitué à de multiples actions entremêlées, à la plus grande complexité de l'intrigue et au dialogue plus concis des pièces anglaises.<sup>2</sup>

---

pièce, qu'il a lui-même jouée avec succès en 1756 à Hambourg avec la troupe de Schönemann : « Wenn überhaupt Süjet und Ausarbeitung Ihrer übrigen Lustspiele, sie mögen nun im Molierischen, Destouchischen oder la Chausséeschen Geschmack geschrieben seyn, diesem die Wage hält, so sehe ich nicht, warum Sie in Zweifel stehen, sie drucken zu lassen. » (*Ibid.*, p. 36) Mais *Juliane* ne connaîtra jamais la presse, ce que Weiße ne prend pas la peine de justifier. Sa grande modestie et son esprit critique l'empêchent sans doute de considérer cette œuvre « à la mode » comme digne d'être présentée au lecteur.

<sup>1</sup> « Die größte Anzahl aber der Lustspiele [...] schildert immer die besondern Thorheiten eines gewissen Orts, Eines Zeitalters, Eines Volkes, Eines Standes », C. F. Weiße, *Lustspiele*, Leipzig, 1783, préface, p. 5.

<sup>2</sup> « Vor etlich und zwanzig Jahren, da man nur noch die Alten und die französischen Dichter kannte, sich aus ihnen die Regeln abzog, und sie zu seinen Mustern wählte, hatte man andere Begriffe von der

Et Weiße ne manque pas de souligner un élément propre à l'Allemagne, celui des changements intervenus au niveau de la langue elle-même et de la conversation. Tout ceci explique donc que l'auteur ait souhaité réviser ses textes pour les perfectionner et les moderniser. Ce qui est ici frappant, c'est le pragmatisme de l'analyse. Pas de jugements de valeur, de dogme ni de règles : de simples constatations de dramaturge. Bien que rédigée longtemps après ses premières comédies, cette préface nous renseigne sur la pratique de Weiße et les fondements de sa culture dramatique. La comédie française y tient un rôle prépondérant, omniprésente dans les références et modèle avéré de toute la production allemande de l'époque. En laissant à d'autres le soin des considérations esthétiques, Weiße opte pour une dramaturgie de l'efficacité, ce qui a l'immense mérite de produire des œuvres jouables et appréciées du public.

## ***2.4. Le « Molière allemand », incarnation d'un transfert idéal***

Nous nous arrêtons ici un instant sur une expression révélatrice de la problématique des transferts culturels et qui mérite un petit éclaircissement : il s'agit du titre de « Molière allemand ». Ce dernier se rencontre fréquemment dès qu'il est question d'évaluer un auteur comique, et semble être le titre ambitionné par tout dramaturge allemand de l'époque. Conséquence de son statut privilégié évoqué précédemment, le Français représente la référence absolue, n'en déplaise à Gottsched. Et Gottsched lui-même semble d'ailleurs avoir dans un premier temps accepté et utilisé cette figure emblématique, notamment au sujet de Johann Ulrich König. Après avoir assisté à une représentation du *Monde renversé*, il déclare ainsi dans son hebdomadaire moral *Les Frondeuses raisonnables* :

D'autres hommes habiles, entre autres ce Molière allemand à la cour de Dresde, travaillent à la même œuvre que celle que vous avez entreprise jusqu'à aujourd'hui dans vos feuilles hebdomadaires.<sup>1</sup>

---

Vollkommenheit eines Lustspiels als itzt, da man sich an vielfache und in einander laufende Handlungen, an die größere Verwicklung, und den gedrängtern Dialog der englischen Stücke gewöhnt hat. » *Ibid.*, p. 5 sq.

<sup>1</sup> « Andre geschickte Männer, unter andern auch dieser teutsche *Molière* am Dreßdenische Hofe, [arbeiten] an eben dem Werke, welches ihr in euren wöchentlichen Blättern bisher getrieben habt. » *Die vernünftigen Tadlerinnen*, 44. Stück, 31. Oct. 1725, Bd. 1, p. 350.

Au vu des réserves émises plus tard par l'auteur de l'*Art poétique critique*, on pourrait certes y voir une critique sous-jacente. Mais Gottsched était à cette époque sincèrement favorable au poète officiel de la cour de Dresde : il s'agit bien d'un titre honorifique, et non d'un reproche déguisé.

Ossenfelder, un ami de jeunesse de Lessing, exprime dans une lettre de 1748 l'admiration générale des étudiants de Leipzig pour le comique français : l'ambition des jeunes littérateurs est bien de « marcher sur les traces du grand Molière »<sup>1</sup>. Puis, s'adressant à son camarade, il s'écrie :

Tu seras peut-être un Molière. Ah ! si je pouvais seulement espérer être un jour ton Baron !<sup>2</sup>

Et Lessing semble lui faire écho dans une lettre à son père, le 28 avril 1749 :

Si l'on pouvait à bon droit me décerner le titre de Molière allemand, je pourrais être assuré d'une gloire éternelle. À dire vrai, j'ai grande envie de mériter ce titre ; mais il est si imposant, et je suis si peu de chose, qu'il y a là de quoi étouffer la plus grande des ambitions.<sup>3</sup>

Mais cela ne l'empêche pas de persévérer, et de vouloir continuer à s'essayer dans un genre où les Allemands ne se sont pas beaucoup aventurés, jusqu'à produire des chefs-d'œuvre. L'expression resurgit dans sa préface aux œuvres de son cousin Mylius, avec des accents de regret :

J'aurais voulu vous tendre un piège et vous faire dire que mon ami était le Molière allemand. Un Molière allemand ! et ce serait mon ami ! Oh, si seulement c'était vrai ! si seulement c'était vrai !<sup>4</sup>

Löwen, lorsqu'il présente les œuvres de Krüger, estime que sans une mort prématurée, ce dernier serait sans doute devenu « un Molière allemand » (expression qu'il

---

<sup>1</sup> « Doch diese schreckt uns nicht, den großen Molieren / Zu folgen, und zugleich den göttlichen Voltären / Im Trauerspiele treu und willig nachzugehen, / Und beyder Meisterstück zu lesen und zu sehn. » In : *Gotthold Ephraim Lessing Werke und Briefe, Briefe von und an Lessing 1743-1770*, hrsg. v. H. Kiesel et alii, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt/M, 1987, p. 13.

<sup>2</sup> « Wirst du ein Molier, / Wenn ich nur hoffen dürft und einst Dein Baron wär ! » *Ibid.*, p. 14.

<sup>3</sup> « Wenn man mir mit Recht den Tittel eines deutschen Molière beylegen könnte, so könnte ich gewiß eines ewigen Namens versichert seyn. Die Wahrheit zu gestehen, so habe ich zwar sehr große Lust ihn zu verdienen, aber sein Umfang und meine Ohnmacht sind zwey Stücke die auch die größte Lust erstücken können. » Lettre de G. E. Lessing à Johann Gottfried Lessing du 28 avril 1749, LM 17, p. 16.

<sup>4</sup> « Ich hätte Ihnen ein so vortreffliches Quidproquo machen wollen, daß sie meinen Freund den deutschen Moliere nennen sollten. Ein deutscher Moliere ! und dieser mein Freund ! O wenn es doch wahr wäre ! Wenn es doch wahr wäre ! » G. E. Lessing, *Vermischte Schriften des Herrn Christlob Mylius*, Vorrede, LM 6, p. 402.



reprend d'ailleurs dans son *Histoire du théâtre allemand*)<sup>1</sup>. Sous la plume du préfacier, c'est un hommage posthume à l'auteur que Krüger aurait pu être... Plus qu'une juste appréciation de ses talents, il faut surtout y voir un regret. Löwen déplore non seulement la disparition de Krüger et sa carrière interrompue en si bon chemin, mais surtout la disparition d'un espoir qui s'incarnerait dans ce Molière allemand que l'on attend toujours. Dans cette même préface, le critique évoque le pendant tragique de Krüger que pourrait représenter Christian Felix Weiße : pour peu qu'il décide d'appliquer son talent à la tragédie, il pourrait bien devenir pour sa part le « Voltaire allemand ». Löwen semble d'ailleurs affectionner tout particulièrement ces tournures, puisque l'on trouve aussi sous sa plume l'expression de « Louis XIV allemand »<sup>2</sup>. Preuve supplémentaire s'il en est du prestige du modèle dramatique et institutionnel français. Car même lorsque les modèles changent, l'idéal reste celui de la France : pour Christian Heinrich Schmid, Weiße n'est ni un Molière, ni un Voltaire, mais « un Destouches et un La Chaussée allemand »<sup>3</sup>.

Auguste Ehrhard avait déjà souligné l'existence de ce titre de « Molière allemand » ; il y voyait « l'attente d'un Messie » qui pourrait enfin donner à l'Allemagne un théâtre national<sup>4</sup>. Dans cette expression récurrente, on trouve en fait résumée toute la tension caractéristique de l'époque entre le modèle étranger et la volonté nationale. Il ne s'agit pas de traduire, mais de produire de l'allemand dans le style de Molière, à l'égal de Molière. König, Krüger, Lessing, Mylius sont autant de jeunes auteurs dévoués à la comédie et à la littérature nationale qui s'efforcent d'allier imitation et originalité, la France et l'Allemagne. Cette attente de la naissance d'un grand auteur dramatique digne de succéder aux plus grands noms du Panthéon des Lettres ne s'arrête d'ailleurs pas à cette époque. Les Allemands rêvent encore au XIXe siècle de cette figure nationale idéale, qui prend alors – signe des temps – les traits d'un « Shakespeare allemand »<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Johann Christian Krügers *Poetische und Theatralische Schriften*, Préface, Leipzig, 1763 : « Sein blinder Ehemann, seine Candidaten, und alle seine übrigen Lustspiele enthalten so viele Originalzüge, und sind mit so vieler Munterkeit und Feinheit geschildert, daß man das zu frühe Ende eines Dichters bedauern muß, der vielleicht bey reifern Jahren ein deutscher Molière geworden wäre ». *Geschichte des deutschen Theaters*, p. 49 : « Er hatte alle Anlagen, ein deutscher Moliere zu werden ; aber er starb zu frühe, und sein Verlust war für die deutsche Bühne groß ».

<sup>2</sup> Cf. J. F. Löwen, *Geschichte des deutschen Theaters*, p. 69.

<sup>3</sup> « Ein deutscher Destouches und La Chaussée », C. H. Schmid, *Theorie der Poesie nach den neuesten Grundsätzen und Nachricht von den besten Dichtern nach den angenommenen Urtheilen*, Leipzig, 1767, Nachdruck Frankfurt/M, 1972, p. 495 sq ; cité par O. Ihle, *Im Reich der Möglichkeit*, p. 57.

<sup>4</sup> A. Ehrhard, *Les Comédies de Molière en Allemagne*, p. 167.

<sup>5</sup> Cf. Christine Roger, *La Réception de Shakespeare en Allemagne de 1815 à 1850, propagation et assimilation de la référence étrangère*, thèse de doctorat, études germaniques, 2 vol., Metz, 2003, p. 174-208.

## CONCLUSION

Gottsched et la comédie française sont bien les deux autorités qui président au développement de la comédie de l'*Aufklärung*. Si l'action de Gottsched est aujourd'hui reconnue à sa juste valeur, on a encore trop souvent tendance à vouloir limiter son influence à une période extrêmement restreinte, entre 1730 et 1750. Or, le fait qu'il soit vivement contesté après cette date et expressément repoussé par la plupart des auteurs de la nouvelle génération, ne signifie pas que ses principes aient tous été jetés par-dessus bord. Il ne faut pas négliger la continuité qui s'établit en arrière-plan dans les théories dramatiques au XVIII<sup>e</sup> siècle, comme le remarque Roland Krebs :

L'héritage gottschédien se transmet ainsi, sans que l'on s'en soit toujours rendu compte, d'une manière souterraine, honteuse presque. La plus grande partie de l'*Aufklärung* admettra jusqu'à la fin du siècle ses principes essentiels.<sup>1</sup>

Certains, tels Gellert, donnent certes la priorité à l'émotion et à la vertu sur le rire et la satire des vices, mais tous s'accordent au fond sur la mission morale de la comédie, le rejet de l'improvisation et de la farce, le choix d'une langue naturelle et décente – c'est-à-dire sur tout un ensemble de critères qui sont censés élever le genre comique à la dignité qu'il mérite. Ces objectifs gottschédiens ne seront jamais remis en cause<sup>2</sup>. D'autre part, la méthode elle-même de l'imitation des Français, censée perfectionner la littérature dramatique allemande et l'amener progressivement à prendre sa place au niveau européen, est systématiquement préconisée par les auteurs de notre corpus. Même si, en l'occurrence, le ou les modèles de comédie française sont variables selon les choix esthétiques de chacun, le principe, lui, est bien reconnu par tous.

---

<sup>1</sup> R. Krebs, *L'Idée de « Théâtre National »*, p. 210. Voir aussi p. 228 sq.

<sup>2</sup> W. Hinck remarque que Gellert ne fait à vrai dire que tirer les conséquences du principe fondamental de l'*Art poétique critique* : choisir d'abord un principe moral puis une intrigue propre à le rendre manifeste (*Das deutsche Lustspiel und die italienische Komödie*, p. 194).

## *Conclusion*

La forte présence de la comédie française est un second élément de continuité tout au long du siècle. Nous avons vu à quel point la production française était omniprésente à partir des années 1730, à la fois dans la théorie et dans la pratique, et quel rôle primordial était assigné à ce modèle. Il s'agit maintenant d'analyser comment cette présence et ce rôle se transcrivent – ou non – dans la production originale.

## **Deuxième Partie**

**La comédie allemande des Lumières  
est-elle un « théâtre à la française » ?**

**Analyse d'une dramaturgie**



## INTRODUCTION

Lorsque l'on aborde la question de la réception d'une œuvre ou d'un ensemble d'œuvres, le premier danger et le plus persistant, est celui de vouloir à toute force trouver des influences, des réminiscences, des références – au risque de prendre la moindre similitude pour une reprise délibérée et de transformer le texte étudié en une suite d'éléments empruntés à diverses sources. Le second écueil, lié au premier, est de tomber dans l'énumération des points de convergences et de se perdre dans une longue liste de « plagiats » plus ou moins avérés. Apporter une série d'exemples est certes nécessaire à la rigueur de la démonstration, mais l'accumulation de détails fait perdre de vue l'essentiel, c'est-à-dire le *comment* et le *pourquoi* de cette réception. Nous avons donc décidé de donner la priorité à l'analyse des mécanismes de transferts, à l'aide d'exemples significatifs cités dans le corps du texte. Les autres occurrences témoignant du même phénomène sont mentionnées en note, sous forme de citation ou de simple renvoi au texte.

Le caractère « européen » de l'histoire de la comédie constitue une autre difficulté méthodologique. L'étude des transferts culturels dans ce domaine ouvre de vastes perspectives : Espagne, Italie, France, Angleterre... le recensement des traditions, des emprunts, des migrations de troupes et des traductions semble interminable. Comment gérer cette multitude de références et d'interférences ? Affirmer que telle technique ou tel motif relève d'une influence française peut paraître hasardeux lorsque l'on considère que cette technique ou ce motif a lui-même été importé d'autres pays. Par conséquent, il n'est bien évidemment pas question pour nous de considérer tous les éléments dramaturgiques étudiés ici comme des attributs propres à la comédie française. Cependant, sans être spécifiquement français, au sens strict du terme, il semble manifeste qu'ils ont été introduits en Allemagne par le biais de la comédie française, qui a ainsi joué le rôle de transmetteur. Comme nous l'avons vu précédemment, sa présence massive, qui surpasse de

loin celle de toutes les autres (italienne, hollandaise, anglaise et danoise), nous permet d'affirmer que c'est bien à partir de cette forme française que ces éléments ont été traduits, représentés, lus, puis adaptés ou réinterprétés. Dans ce contexte, ils sont désormais perçus comme français par leur récepteur, et la distinction entre leurs différentes origines n'intéresse pas directement notre propos.

## Chapitre 3

### Qu'est-ce qu'un original allemand ?

L'un des reproches les plus fréquemment adressés à la comédie de l'*Aufklärung* est de manquer de caractère original allemand – encore reste-il à définir ce qui à l'époque était considéré comme « original ». Il nous faut éviter d'appliquer des critères trop modernes à des œuvres conçues dans un contexte où traduction, imitation et originalité avaient un sens différent. Nous aborderons ensuite ces œuvres issues de la théorie de l'imitation à travers trois exemples de comédies officiellement inspirées d'une source française : *Le Procès du bouc* de Quistorp, puis *L'Amant par hasard* et *Le Méfiant par délicatesse* de Löwen. Elles nous permettront d'observer comment le principe d'imitation est réellement mis en pratique par les auteurs et comment se manifeste l'originalité allemande.



### **3.1. Traductions et œuvres originales au XVIIIe siècle**

#### **3.1.1. La théorie gottschédienne de la traduction**

Il n'y a pas de théorie globale de la traduction chez Gottsched, mais seulement des remarques éparées sur des problèmes particuliers. La raison de cette absence de théorisation, c'est que la traduction n'est pas encore considérée comme une activité spécifique aux règles bien précises ; elle n'est qu'une forme particulière d'imitation<sup>1</sup>. Il n'en demeure pas moins que cette pratique de la traduction pose quelques problèmes techniques et linguistiques : quelle est la marge de manœuvre dont dispose le traducteur par rapport au texte original ? L'idéal est certes la fidélité maximale, mais elle ne doit pas être obtenue au prix du naturel et de la correction. Pour Gottsched, mieux vaut s'éloigner du texte original que de tomber dans une imitation trop servile qui dénature la langue cible et rend la traduction obscure et incompréhensible. Puisque la traduction doit pouvoir passer pour un original, il faut qu'elle obéisse aux lois de la justesse de la langue, et notamment être exempte de tout dialecte. Ce qui va avec le rejet des éléments caractéristiques de la langue étrangère, qui ne doivent pas non plus venir polluer et mettre en danger l'intégrité de l'allemand<sup>2</sup>.

Dans un essai publié en 1734 dans les *Contributions à l'histoire critique de la langue, de la poésie et de l'éloquence allemandes*, Georg Venzky dresse le « Portrait d'un habile traducteur » selon les principes gottschédiens. Selon lui, les traductions ont pour but

---

<sup>1</sup> Cf. Thomas Huber, *Studien zur Theorie des Übersetzens im Zeitalter der deutschen Aufklärung 1730-1770*, Deutsche Studien 7, Meisenheim am Glan, A. Hain, 1968, p. 6. Sur la théorie de la traduction au XVIIIe siècle, on peut aussi consulter les ouvrages de Walter Fränzel, *Geschichte des Übersetzens im 18. Jahrhundert*, Beiträge zur Kultur- und Universalgeschichte 25, Leipzig, 1914 ; Gerhard Fuchs, *Studien zur Übersetzungstheorie und -praxis des Gottsched-Kreises. Versuch einer Wesensbestimmung des nachbarocken Klassizismus*, Diss. Freiburg (Schweiz), 1936 et Anneliese Senger, *Deutsche Übersetzungstheorie im 18. Jahrhundert (1734-1744)*, Bonn, Bouvier, 1971. En revanche, les études précises sur les traductions elles-mêmes sont peu nombreuses. Il s'agit la plupart du temps d'un recensement commenté des publications (H. Fromm, *Bibliographie deutscher Übersetzungen aus dem Französischen* ; Wilhelm Graebler und Geneviève Roche, *Englische Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts in französischen Übersetzungen und deutschen Weiterübersetzungen. Eine kommentierte Bibliographie*, Tübingen, Niemeyer, 1988). Il existe cependant quelques ouvrages sur les traductions allemandes de Holberg (Fritz Paul, *Das Spiel mit der fremden Sprache : Zur Übersetzung von Sprachkomik in den Komödien Holbergs*, Tübingen, Niemeyer, 1993), de Goldoni (Arnold Maurer, *Carlo Goldoni. Seine Komödien und ihre Verbreitung im deutschen Sprachraum des 18. Jahrhunderts*, Bonn, 1982), ainsi qu'une étude de Gerd Nover sur l'évolution des traductions de comédies anglaises en Allemagne au XVIIIe siècle (*Die deutschen Übersetzungen und Bearbeitungen englischer Komödien im 18. Jahrhundert*, Frankfurt/M, Peter Lang, 1982).

<sup>2</sup> Cf. G. Fuchs, *Studien zur Übersetzungstheorie und -praxis des Gottsched-Kreises*, p. 20 sq.

de permettre à des personnes qui ne maîtrisent pas la langue d'origine de l'ouvrage de lire des choses utiles et agréables dans une langue qui leur est plus familière<sup>1</sup>. L'œuvre originale n'a pas de valeur propre outre son caractère édifiant et instructif. La traduction est ainsi considérée comme un moyen de diffuser des livres utiles, dont la quantité en langue allemande est jugée insuffisante. Il s'agit de transmettre un contenu : la forme doit par conséquent se mettre au service du sens. Selon Venzky, une traduction est aussi bonne que l'original à partir du moment où elle a réussi à « exprimer clairement et intégralement le sens de l'œuvre d'origine »<sup>2</sup>. Le sens doit être clair, quitte à être plus explicite que l'original et à sacrifier l'élégance aux besoins de la bonne compréhension. C'est ce qui explique certaines lourdeurs et le grossissement des traits et du ton des plaisanteries que l'on reproche si souvent aux traductions de l'époque en matière de comédie<sup>3</sup>. Dans la *Dramaturgie de Hambourg*, Lessing condamne par exemple avec sévérité la traduction de *Cénie* par la Gottschedin, en relevant des maladresses et des lourdeurs « insupportables »<sup>4</sup>.

Pour le cercle de Gottsched, le travail du traducteur est d'élucider la pensée de l'auteur, de la rendre accessible à un public étranger, dans une langue étrangère. En théorie, il est donc « parfaitement compatible avec la fidélité que l'on corrige et complète si possible l'original, que l'on y ajoute des remarques, que l'on éclaire des obscurités, que l'on traduise les vers de préférence en prose »<sup>5</sup>. Gottsched cependant fixe des limites à cette élucidation : ne pas ajouter ou retrancher d'idées.

---

<sup>1</sup> « Uebersetzungen sind demnach Schriften, welche eine Sache oder gelehrte Arbeit in einer andern und gewissermassen bekanntern Sprache als in welcher sie anfänglich von ihrem Verfasser geschrieben worden, zu dem Ende erzählen, daß so wohl Unwissende, als auch in der Grundsprache einer Schrift ungeübte eben die Sachen in einer ihnen bekannteren Sprache *mit grösserem Nutzen und Vergnügen* lesen können. » G. Venzky, « Bild eines geschickten Übersetzers », in : *Beyträge zur Critischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit*, Bd. III, 1734, p. 63 sq.

<sup>2</sup> « [Wenn die Übersetzung] den Verstand einer ursprünglichen Schrift deutlich und vollständig ausgedrückt, so ist sie so gut wie das Original. » *Ibid.*

<sup>3</sup> On trouve une analyse de ce phénomène chez J. Lacant, à propos des traductions de Marivaux. Il souligne également la volonté délibérée de certains traducteurs d'offrir au public des scènes bouffonnes et des réparties divertissantes, qui trahissent le ton de l'original (*Marivaux en Allemagne*, p. 328-331).

<sup>4</sup> La réplique : « J'ai jouirai, je vous rendrai tous heureux » devient ainsi : « Alsdenn werde ich meiner Güter erst recht genießen, wenn ich euch beide dadurch werde glücklich gemacht haben ». Lessing s'indigne : « Unerträglich ! Der Sinn ist vollkommen übertragen, aber der Geist ist verflogen ; ein Schwall von Worten hat ihn erstickt. » *HD*, 20. Stück, LM 9, p. 265.

<sup>5</sup> « [Es] ist mit der Treue durchaus vereinbar, daß man das Original womöglich korrigiert und ergänzt, jedenfalls Anmerkungen beifügt, Dunkelheiten aufhellt und gebundene Sprache lieber in Prosa umsetzt ». Wolfgang Schadewaldt, « Das Problem des Übersetzens », in : Hans Joachim Störig, *Das Problem des Übersetzens*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1963, p. 252. Mais le courant rationaliste et empirique que représente Gottsched n'est pas majoritaire à l'époque. La notion de fidélité va vite prendre le dessus et s'imposer, en opposition d'ailleurs à la pratique française des « belles infidèles » qui enjolivent, poétisent et francisent sans remords (cf. Antoine Berman, *L'Épreuve de l'étranger. Culture et Traduction dans l'Allemagne romantique : Herder, Goethe, Schlegel*, Paris, Gallimard, Collection Tel, 1995).

À notre avis, aucun traducteur n'a la liberté d'amputer son original, ou de remplacer selon sa fantaisie quelque chose qui lui déplaît par quelque chose qui lui paraîtrait meilleur. Car on veut savoir ce que l'auteur a dit et pensé, pas ce que le traducteur estime être bon ou aurait voulu dire à un endroit s'il avait composé l'ouvrage. Ce n'est pas la même chose de faire une traduction libre ou une imitation d'une œuvre. Là il est permis d'apporter ses pensées et ses traits d'esprit et de remplacer selon son bon vouloir l'étranger par quelque chose de personnel.<sup>1</sup>

Tant que le traducteur reste fidèle à la pensée de l'auteur, il remplit son rôle au sens strict. S'il commence à « broder » sur l'original, son travail entre alors dans une autre catégorie, qui est celle de « la traduction libre », ou encore de l'« imitation ».

### **3.1.2. La pratique du cercle de Gottsched et les techniques de germanisation**

Les traductions de comédies françaises du cercle de Gottsched, malgré certaines modifications, ne rentrent pas dans cette catégorie de la « traduction libre ». Certes, les traducteurs avaient carte blanche pour « améliorer », ou du moins perfectionner leur original en le rendant plus conforme aux normes poétiques du réformateur. L'exemple le plus marquant en est la fameuse opération de redécoupage en cinq actes que subissent un certain nombre de comédies françaises qui avaient le malheur de n'en compter que trois<sup>2</sup>. Par ailleurs, au nom de la vraisemblance, Gottsched préfère les traductions en prose, qui rapprochent les dialogues de comédie de la langue parlée. Son épouse applique ce principe pour sa traduction du *Misanthrope*<sup>3</sup>.

D'autre part, comme il s'agit de créer un répertoire pour les troupes allemandes, Gottsched préconise une forme de « nationalisation », en transposant les éléments trop français dans un contexte germanique adapté. Lorsqu'il commente la traduction du

---

<sup>1</sup> « Allein unserem Bedünken nach steht es keinem Übersetzer frei, sein Original zu verstümmeln, oder wenn ihm etwas nicht gefällt, nach seiner Phantasie, etwas anderes dafür zu setzen, daß ihm besser vorkommen möchte. Denn man will wissen, was der Verfasser gesagt und gedacht hat, nicht aber was der Übersetzer für gut hält, oder an einem Orte sagen wollen, wenn er das Werk verfertigt hätte. Ein anders ist es, wenn man eine freie Übersetzung oder Nachahmung von einem Stücke macht. Da ist es erlaubt, seine Gedanken und Einfälle mit anzubringen, und nach seinem eigenen Gutdünken etwas eigenes an die Stelle des fremden zu setzen. » J. C. Gottsched, *Beyträge zur Critischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit*, Bd. IV, 1737, 16. Stück, p. 529 sq.

<sup>2</sup> C'est le cas notamment de *La Fausse Agnès* de Destouches, traduite par la Gottschedin, mais aussi de *La Double Inconstance* de Marivaux, traduite par Weiskern et jouée à Vienne en 1752. Les adaptations libres suivent le même principe, comme on le verra par exemple pour *Le Procès du bouc* et *La Mésalliance*.

<sup>3</sup> « Die geschickte Uebersetzerinn, wird verhoffentlich auch damit Dank verdienen, daß sie des Moliere Verse nur in ungebundener Rede übersetzt, und also das Stücke selbst dem täglichen Umgange desto ähnlicher gemacht hat. » *DS 1*, Vorrede, p. 16.

*Dissipateur* de Destouches, Gottsched explique ainsi la raison des transpositions effectuées : les noms, les discours et les mœurs ont été germanisés, afin que l'on n'ait pas besoin de se transporter en pensée dans un pays étranger, car cela rebute la plupart du temps le spectateur<sup>1</sup>. Il justifie de même le déplacement de l'action opéré dans la traduction de *La Joueuse* de Dufresny, en arguant que les jeux représentés n'ont pas encore cours en Allemagne. Ils sont en revanche déjà pratiqués par la noblesse de Prague, et cette localisation, alliée à l'adaptation des autres éléments, donne un cachet allemand à l'ensemble<sup>2</sup>. Dans le cas du *Misanthrope*, Gottsched estime que le contenu s'applique si parfaitement aux mœurs germaniques qu'il n'est besoin que d'attribuer aux personnages des noms allemands pour adapter la pièce<sup>3</sup>. Affirmation étonnante s'il en est, qui laisse entendre que les dames des cours allemandes seraient des Célimène.

On observe des degrés dans la pratique de la germanisation. Ainsi A. G. Uhlich, dans sa préface à la traduction de *L'Avare*, déclare n'avoir modifié les noms français que lorsque ceux-ci étaient inconnus en Allemagne, comme des noms de vêtements ou des termes techniques. Les noms des personnages sont eux conservés, eu égard, entre autres, à la célébrité de la pièce en Allemagne. Dans sa traduction de *L'Enfant prodigue* de Voltaire, en revanche, il respecte le nom parlant de Fierenfat, qui devient Steifenthor. Krüger lui aussi s'efforce de rester fidèle au texte de Marivaux, mais sait aussi le cas échéant prendre des initiatives, comme celle de transposer dans un contexte allemand le prologue de *L'Île de la Raison*, ou encore de traduire *L'Héritier de Village* en *Plattdeutsch*, dialecte bas-allemand (ce qui rappelle l'insertion du personnage de Mme Ehrlichin dans *Le Piétisme en*

---

<sup>1</sup> « Die Namen, Reden und Sitten der Personen in diesem Stücke sind, wie in dem ersten Theil gemeldet worden, alle auf deutsche Art eingerichtet : damit der Zuschauer nicht nöthig habe, sich in Gedanken in ein fremdes Land zu versetzen ; als welches bei den meisten Lustspielen eine Schwierigkeit, ja wohl gar einen Widerwillen erwecket. » *DS 2*, Vorrede.

<sup>2</sup> « Freylich spielt sie nicht etwa nur das gewöhnlichen Lomber oder Quadrillenspiel ; sondern Bassette und Pharaon, als die großen Spiele, die unter dem bürgerlichen Frauenzimmer in Deutschland noch nicht eingerissen sind. Eben darum hat der Herr Uebersetzer die Scene nach Prag gesetzt, wo es unter dem Adel auch dergleichen Spielerinnen schon geben kann. Alle übrige Umstände sind nach dieser Bedingung eingerichtet, um dadurch dem ganzen Stücke ein deutsches und einheimisches Ansehen zu geben. » *DS 1*, Vorrede, p. 11 sq.

<sup>3</sup> « Ich darf es nicht sagen, daß dieser Menschenfeind, mit allem seinem Zorne auf die Sitten der Zeit, sich auch auf unser Vaterland vortrefflich schicket. Wenn Moliere mitten unter uns gelebt hätte, so hätte er nicht besser schreiben können, als er geschrieben hat. Das Frauenzimmer selbst ist darinnen unsern deutschen Hofdamen so ähnlich, als ein Ey dem andern : folglich schickt es sich um so viel besser, daß auch hier, wie in allen übrigen Lustspielen, lauter deutsche Namen, an die Stelle der französischen gekommen sind. » *DS 1*, Vorrede, p. 15 sq.

*robe à Paniers*)<sup>1</sup>. On est là encore dans le cadre de la germanisation préconisée par Gottsched. En 1765, Gottlieb Konrad Pfeffel étend les prérogatives du traducteur en justifiant toutes sortes de modifications propres à adapter les œuvres au public, c'est-à-dire à faire en sorte qu'elles produisent « les mêmes effets » sur une scène allemande que sur une scène française<sup>2</sup>.

Les traducteurs restent donc dans la mesure du possible fidèles à l'original et s'ils dénaturent parfois le sens, ce n'est que par erreur. Leurs textes sont donc bien des traductions, mais qui peuvent constituer, grâce à la germanisation, le premier pas vers l'imitation – laquelle montre aux jeunes dramaturges la voie à suivre.

### **3.1.3. La copie originale ou le règne de l'incertitude**

Plus il est facile de songer qu'il s'agit d'un original allemand, plus la traduction est réussie – voilà la règle.<sup>3</sup>

L'objectif du bon traducteur est donc en quelque sorte de « faire illusion » et de dissimuler la vraie nature de son travail. Ce principe de base, allié à d'autres facteurs, favorise la confusion entre traduction et original. Le fait que la traduction ne soit pas encore reconnue comme une discipline à part entière entraîne un certain flou terminologique, dont *Le Piétisme en robe à paniers* est un exemple révélateur<sup>4</sup>. Il faut ajouter à cela la pratique de la germanisation que nous venons d'évoquer, qui gomme les aspects trop étrangers de la pièce et tente de lui donner une couleur locale convaincante. Si l'on songe encore à la similitude des titres et des thèmes propre à la comédie, on se représentera l'incertitude qui règne alors en la matière. Les ouvrages sont ainsi nombreux qui « usurpent » le titre d'œuvre originale, car ils ne font figurer que le nom du traducteur, sans évoquer la source étrangère. Michel Grimberg note ainsi que « plus de la moitié des traductions de comédies françaises ne sont pas mentionnées en tant que telles et passent

---

<sup>1</sup> Au sujet de ces adaptations de Krüger, voir les analyses de J. Lacant, *Marivaux en Allemagne*, p. 259-267 et de M. Grimberg, *La Réception de la comédie française*, p. 164-169, ainsi que l'édition comparée des deux prologues, in : M. Grimberg, *Korpus*, T. 28, p. 73-77.

<sup>2</sup> Cf. G. K. Pfeffel, préfaces aux *Theatralische Belustigungen. Nach französischen Mustern*, in : M. Grimberg, *Korpus*, T. 49-54 et 59-67, p. 120-131 et p. 144-174.

<sup>3</sup> « Es gilt die Regel, eine Übersetzung ist um so besser, je leichter man denken könnte, es wäre ein deutsches Original. » G. Venzky, « Bild eines geschickten Übersetzers », cité par W. Fränzel, *Geschichte des Übersetzens im 18. Jahrhundert*, p. 42.

<sup>4</sup> Cf. *supra*, p. 52-55.

pour être des originaux allemands »<sup>1</sup>. Le phénomène est d'ailleurs attesté – pour être dénoncé – dans les *Lettres sur la littérature contemporaine* :

L'Allemagne est la patrie des imitateurs ! C'est universellement connu. Incapables d'être originale elle-même, la nation toute entière imitait encore il n'y a pas si longtemps un peuple étranger, ce qui suffisait cependant pour être à nouveau copiée par quelques petits États. Les copies de copies se sont multipliées et se sont prises à leur tour pour des originaux.<sup>2</sup>

Friedrich Nicolai ajoute que la plupart des auteurs allemands ne sont d'ailleurs toujours que de mauvais imitateurs. Mais les auteurs comiques se sont toujours nourris des œuvres de leurs prédécesseurs, dans un mouvement d'imitation créatrice qui fut en France, à l'âge classique, le fondement même de la création littéraire. Scarron et Thomas Corneille ont largement puisé dans le fonds espagnol. Molière a souvent été accusé de plagiat, lui qui adapte tout aussi bien Plaute que Térence ou les canevas de la *Commedia dell'arte*, et qui n'hésite pas à citer clairement certaines œuvres contemporaines<sup>3</sup>.

Mais en Allemagne, ce phénomène fait naître un vrai dilemme, car l'originalité et le caractère national deviennent un enjeu majeur de la réforme littéraire. Or comment peut-on être original lorsque l'on se propose de marcher dans les pas d'une tradition étrangère ? C'est bien là toute l'ambiguïté et la difficulté du projet gottschédien. Roland Krebs résume ainsi la problématique de l'originalité telle qu'elle est comprise au milieu du siècle :

Il suffit d'adapter à la réalité allemande le fonds comique européen : est « originale » toute pièce dans laquelle cette adaptation a eu lieu, et le mérite des auteurs se mesure à leur habileté à opérer une sorte de translation.<sup>4</sup>

La réceptivité aux influences et aux modèles étrangers est d'autant plus grande que l'objet même de la comédie, l'imitation de la nature, se veut au fond universel – comme la nature ! On trouvera donc partout des caractères et des situations similaires, qui rendent les emprunts inévitables<sup>5</sup>. Cette théorie de la *mimesis*, alliée à celle de l'imitation des Français, favorise les transferts. Dans ces conditions, on comprend que la frontière entre œuvre originale, traduction et imitation soit des plus vagues, et que la comédie de l'*Aufklärung* ait

---

<sup>1</sup> M. Grimberg, *La Réception de la comédie française*, p. 31.

<sup>2</sup> « Die Nachahmer sind in Deutschland zu Hause ! dis ist weltbekannt. Unfähig selbst ein Original zu seyn, ahmte vor nicht gar langer Zeit, noch die ganze Nation ein fremdes Volk nach, Originals genug, wenn sie wieder von einigen kleinen Staaten copiret wurde. Copien von Copien vervielfältigten sich und dünkten sich wieder Originale. » *Briefe die neueste Literatur betreffend*, IV. Theil, 58. Brief, Bd. 1, p. 207.

<sup>3</sup> Cf. Georges Forestier, *Molière en toutes lettres*, Paris, Bordas, 1990, p. 70 sq, et Claude Bourqui, *Les Sources de Molière. Répertoire critique des sources littéraires et dramatiques*, Paris, Sedes, 1999, p. 22-33.

<sup>4</sup> R. Krebs, *L'Idée de « Théâtre National »*, p. 106.

<sup>5</sup> Cf. Hans-Ulrich Lappert, *G. E. Lessings Jugendlustspiele und die Komödientheorie der frühen Aufklärung*, Zürich, 1968, p. 71.

été accusée de n'être qu'un théâtre maladroitement importé, un « théâtre gallicisant » étranger au caractère allemand.

## **3.2. « *Französiertes Theater* » et caractère allemand**

### **3.2.1. Le procès de l'imitation**

Éléazar Mauvillon prétend dans ses fameuses *Lettres françaises et germaniques* que l'Allemagne est une nation de pâles imitateurs et de mauvais traducteurs :

Pour vos Poètes, il n'est pas facile de les traduire : ils ne sont presque que Traducteurs eux-mêmes. Nommez-moi un Esprit créateur sur votre Parnasse, nommez-moi un Poète allemand, qui ait tiré de son propre fond un Ouvrage de quelque réputation ; je vous en défie. [...] Mais comment se peut-il que votre Nation ne puisse tirer de son propre fond une seule Pièce de Théâtre tant soit peu passable ? Où la prendrait-elle ?<sup>1</sup>

Les Français ne sont pas les seuls à insulter l'esprit allemand. Aussi bien Mauvillon que Bielfeld citent les *Pensées détachées, morales et divertissantes* de Swift, l'un pour appuyer ses dires, l'autre pour les récuser. Car Swift affirme dans le « Conte du Tonneau » que « l'usage de la Boussole, de la poudre à canon, de l'imprimerie, etc. a été tiré des ténèbres de l'ignorance par la Nation la plus stupide, les Allemands »<sup>2</sup>. Il y avait là de quoi révolter l'âme des patriotes, et l'on sait combien Gottsched s'est efforcé de combattre ce préjugé. Pourtant, sa méthode d'imitation des Français (qui, nous l'avons vu, est celle de presque tous les auteurs de l'époque) prête bien évidemment le flanc à l'accusation de manque d'originalité. Et c'est des Allemands eux-mêmes que viendra cette accusation, dès la fin des années 1740.

#### **3.2.1.1. Le théâtre « à la française »**

Tous les auteurs de comédie de l'époque définissent très clairement un bon et un mauvais usage de l'imitation. Cette distinction marque d'emblée une certaine prudence

---

<sup>1</sup> Éléazar Mauvillon, *Lettres françaises et germaniques, ou Réflexions militaires, littéraires et critiques sur les Français et les Allemands*, Londres, F. Allemand, 1740, p. 362 et 365.

<sup>2</sup> Cf. E. Mauvillon, *Lettres*, p. 346 et Baron de Bielfeld, *Progrès des Allemands dans les Sciences, les Belles-Lettres et les Arts*, 3<sup>ème</sup> édition, Leide, 1767, t. 1, p. 65.

dans le rapport au modèle, qui reste toujours soumis à une critique attentive et sans complaisance. On relève les défauts des Français et l'on tâche de s'en garder ; on sélectionne les auteurs exemplaires et les autres, qu'il faut rejeter ; on souligne souvent la nécessité de l'adaptation à l'Allemagne. Mais cela ne suffit manifestement pas pour échapper à la critique.

L'attaque la plus virulente contre la méthode de Gottsched est bien évidemment celle de Lessing dans sa 17<sup>ème</sup> lettre sur la littérature contemporaine ; il y dénie au professeur toute action bénéfique sur le théâtre allemand et l'accuse de n'avoir engendré qu'un « théâtre gallicisant ». Pour Lessing, il n'était pas besoin d'être un génie pour s'apercevoir de la situation déplorable de la scène allemande au début du siècle. Gottsched décida de s'y attaquer :

Et comment s'y prit-il ? Il comprenait un peu de français et se mit à traduire ; il encouragea à en faire autant tous ceux qui savaient rimer et qui comprenaient ce que signifie *Oui, Monsieur*. [...] Il prononça l'anathème contre l'improvisation, il fit chasser solennellement Arlequin du théâtre, ce qui fut la plus grande arlequinade que l'on eût jamais jouée ; en un mot, il ne voulut pas tant améliorer notre ancien théâtre qu'en faire un nouveau. Et quel nouveau théâtre ? Un théâtre à la française, sans se demander si ce théâtre à la française était approprié ou non au genre d'esprit des Allemands.<sup>1</sup>

Mais si l'on compare cette lettre avec la conclusion des *Pensées pour servir au progrès du théâtre danois*, on verra que Lessing exprime ici sous une forme polémique et satirique un reproche qui n'est pas nouveau dans le cercle des hommes de théâtre. Schlegel l'avait lui aussi formulé, en des termes plus mesurés :

Les Allemands ont commis l'erreur d'avoir traduit du français toutes sortes de comédies sans distinction, sans se demander au préalable si les caractères que l'on y rencontre correspondaient bien à leurs mœurs. Ils n'ont donc fait que transformer leur théâtre en un théâtre français en langue allemande.<sup>2</sup>

En effet, Schlegel estime que, pour qu'une pièce plaise à une nation, il faut qu'elle lui présente des caractères « dont les originaux puissent facilement se trouver chez elle, ou

---

<sup>1</sup> « Und wie ging er damit zu Werke ? Er verstand ein wenig Französisch und fing an zu übersetzen ; er ermunterte alles, was reimen und *Oui Monsieur* verstehen konnte, gleichfalls zu übersetzen ; [...] er legte seinen Fluch auf das extemporieren ; er ließ den Harlekin feyerlich vom Theater vertreiben, welches selbst die größte Harlekinade war, die jemals gespielt worden ; kurz, er wollte nicht sowohl unser altes Theater verbessern, als der Schöpfer eines ganz neuen seyn. Und was für eines neuen ? Eines französirenden ; ohne zu untersuchen, ob dieses französirende Theater der deutschen Denkungsart angemessen sey, oder nicht. » G. E. Lessing, *Briefe die neueste Literatur betreffend*, 17. Brief, LM 8, p. 42.

<sup>2</sup> Cf. *supra*, p. 121.



qu'ils puissent du moins facilement s'appliquer à ses mœurs »<sup>1</sup>. Un financier français, un *Dottore* italien ou encore un *gentleman farmer* anglais feraient peu d'effet sur la scène danoise. Cette idée fait son chemin, et on la retrouve assez fréquemment dans la seconde moitié du siècle<sup>2</sup>. Les pièces allemandes produites sur le modèle français n'en sont pas pour autant totalement dépourvues d'agrément ; mais elles font rire de ce qui est universel, et ne peuvent provoquer cet enthousiasme et cet intérêt propres à la peinture des mœurs locales, dans laquelle tout spectateur se retrouve et retrouve son voisin. La preuve en est le succès de maintes pièces allemandes, « dans lesquelles il n'y a ni grande vivacité ni rien de bien passionnant, mais qui montrent des mœurs allemandes »<sup>3</sup>.

Dans son *Histoire du théâtre allemand*, J. F. Löwen confirme que l'Allemagne n'a pas de théâtre qui lui soit propre, malgré les efforts de Gottsched en la matière. Il ne suffit pas, pour prouver le contraire, d'établir une longue liste de pièces dont la qualité est souvent plus que douteuse, et encore moins de multiplier les traductions et les imitations. La scène de l'époque n'a pour l'instant à offrir au public que ces « éternelles traductions à partir des langues étrangères », et des quantités de « comédies allemandes singeant les françaises ». Tant qu'il n'y aura pas « une foule de pièces originales adaptées uniquement à la nation allemande » et des comédies qui auront « le cachet distinctif du caractère allemand », il n'y aura pas de théâtre national<sup>4</sup>.

Herder va plus loin en 1766, avec son essai sur le théâtre allemand intitulé « Avons-nous une scène française ? ». La question, lancée sans ambages, appelle une réponse tout aussi directe :

Notre théâtre gallicise trop [...]. Les traductions françaises qui sont sur notre scène et les modèles français qui sont dans les mains de nos jeunes talents forment le plan et la pensée, sont les Solon des mœurs et du pathos, tracent les caractères, inspirent les sentiments,

---

<sup>1</sup> « Um einer Nation zu gefallen, muß man ihr solche Charaktere vorstellen, deren Originale leichtlich bey ihr angetroffen werden, oder die sich doch sehr leicht auf ihre Sitten anwenden lassen. » J. E. Schlegel, *Gedanken*, p. 286.

<sup>2</sup> À l'occasion de la représentation à Leipzig en 1770 de *La Fausse Agnès* de Destouches, un critique remarque ainsi que les Allemands sont plus sensibles à l'intrigue qu'au caractère : « Ein poetischer Dorfjunker ist bey uns eine grosse Seltenheit ; unsre Junker sinken wohl bis zum Stallknecht, Kornjuden u. s. w. aber nie bis zu ihrem Informator herunter. » Seuls les Français peuvent être sensibles à ce qu'est un bel esprit campagnard (*Über die Leipziger Bühne, an Herrn J. F. Löwen zu Rostock, Dreßden, 1770*, p. 75 sq).

<sup>3</sup> « Es wäre mir leicht, dieses mit dem Beyfalle zu beweisen, den etliche deutsche Stücke erhalten haben, in denen wenig Feuer und gar nichts einnehmendes ist, die aber deutsche Sitten zeigen. » J. E. Schlegel, *Gedanken*, p. 297.

<sup>4</sup> « So bald wir erst, statt der ewigen Uebersetzungen aus fremden Sprachen, eine Menge Originalschauspiele aufstellen können, die keiner andern als der deutschen Nation anpassend sind ; so bald unsere Lustspiele das unterscheidende Gepräge des deutschen Charakters führen, und nicht mehr französisierend-deutsche Lustspiele sind [...] ; so bald, aber gewiß ehe nicht, werden wir ein eigenes Theater haben. » J. F. Löwen, *Geschichte des deutschen Theaters*, p. 3 sq.

modulent la versification, déterminent même la déclamation de nos œuvres dramatiques : l'air gaulois est l'élément que notre théâtre respire.<sup>1</sup>

La condamnation est claire : cette hégémonie du modèle français, qui imprègne la scène allemande de toutes ses caractéristiques propres, opère une forme de « dénationalisation » hautement préjudiciable. Elle ne dénature pas seulement le théâtre, mais encore les mœurs allemandes elles-mêmes, mettant ainsi en péril l'identité nationale.

### *3.2.1.2. L'influence de la comédie française sur les mœurs allemandes*

Dans ses *Amicales admonestations adressées à la compagnie théâtrale de Koch* (*Freundschaftliche Erinnerungen an die Kochsche Schauspieler-Gesellschaft*) Jakob Mauvillon<sup>2</sup> dresse un constat sans appel sur l'état des mœurs allemandes, qu'il juge perverses, non pas tant par l'influence française en général, que par l'influence spécifique de la comédie et des comédiens français.

Il y a plus d'un avantage à avoir son propre théâtre. On conserve ses mœurs nationales, et l'on n'ajoute pas à ses propres folies celles d'autres peuples, que les comédiens étrangers propagent dans le pays où ils arrivent à la fois par l'intermédiaire de leurs mœurs privées et de celles qu'ils représentent sur scène. En France, nombre de comédies ont chassé la folie qui y était déjà ; en Allemagne, elles ont justement souvent introduit cette folie. Car je ne crois pas que par l'introduction de mœurs étrangères nous puissions gagner autre chose que de brillantes folies. Les nôtres en revanche (car quel peuple n'a pas ses folies ?) seraient peu à peu amendées par un théâtre national fait pour les Allemands. Et quand bien même le théâtre ne nous aurait-il pas beaucoup améliorés, comme cela arrive évidemment souvent, du moins nous aurions certes conservé des défauts nationaux, mais aussi des vertus nationales et surtout une façon de penser nationale, et c'est déjà beaucoup. [...] On ne peut concevoir quelle influence les comédiens peuvent avoir sur les mœurs d'une nation, et ce qu'un théâtre étranger peut par conséquent provoquer. Leur art, qui a quelque chose de brillant, incite à les imiter en tout. [...] Il serait facile de montrer que les trois quarts de tous nos défauts sont nés de notre commerce avec les Français, pour lequel les comédiens ont préparé le terrain.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> « Unser Theater französisert zu sehr [...]. Die französischen Übersetzungen, die auf unsrer Bühne, und die französischen Muster, die in den Händen unsrer jungen Genies sind, bilden Plan und Denkart, sind die Solons über die Sitten und das Pathos, zeichnen Charaktere, inspirieren die Sentiments, modulieren die Versifikation, ja bestimmen auch die Deklamation unsrer dramatischen Stücke : Gallische Luft ist das Element, in welchem unsere Bühne atmet. » J. G. Herder, « Haben wir eine französische Bühne ? », in : *Schriften zur Literatur, Über die neuere deutsche Literatur*, Fragmente, Berlin, Aufbau Verlag, 1985, p. 544.

<sup>2</sup> Jakob Mauvillon (1743-1794), né en Allemagne, est le fils d'Éléazar Mauvillon.

<sup>3</sup> « Mehr als ein Nutzen entspringt daher, seine eigene Bühne zu haben. Man behält seine National Sitten, und bekommt nicht zu seinen eignen anderer Völker Thorheiten, die sich durch die Privat=Sitten der fremden Schauspieler sowol in dem Lande, wohin sie kommen, fortpflanzen, als durch die, welche sie auf der Bühne vorstellen. In Frankreich verscheuchte manches Lustspiel die Torheit, die schon da war ; in Deutschland führte öfters eben diese Thorheit ein. Denn ich glaube nicht, daß wir bey der Einführung fremder Sitten etwas anders haben gewinnen können, als glänzende Thorheiten. Unsere eigene aber, (denn welches Volk hat wol

Cette réflexion théorique trouve même un écho des plus explicites dans une comédie de Weiße, *Le Méfiant envers soi-même*. Le petit-maître Cleanth y blâme la bêtise de sa patrie, et remarque que seuls les Allemands des cours sont un tant soit peu civilisés, c'est-à-dire formés d'après le modèle français :

Mais d'où cela vient-il ? Si les comédiens français et les chanteurs d'opéra italiens ne les avaient pas un peu éduqués, ils seraient tout aussi balourds que nos aïeules.<sup>1</sup>

La présence des spectacles français et italiens est donc reconnue comme un facteur de modification des mœurs allemandes : de perversion pour les uns, de raffinement pour les autres.

Pour Mauvillon, il est plus important de conserver son caractère propre, avec ses qualités et ses défauts, que de vouloir à toute force se régler sur les prétendues qualités de l'étranger. Toute originalité vaut mieux que n'importe quelle imitation, car « qui ne concèdera donc pas qu'il est meilleur pour un peuple d'être original dans ses mœurs plutôt que de singer les autres peuples ? »<sup>2</sup>. Voilà l'axiome de base de sa pensée sur le théâtre, qui pose comme référence absolue l'identité nationale et relègue au second rang la question du degré de développement artistique et culturel, ce qui reflète assez bien l'évolution des idées à l'époque.

Dans son essai de 1766, Herder dénonce les illusions des réformateurs, qui ont transformé le théâtre en une institution éducative. Il dénie à la scène son fameux statut d'« école des bonnes mœurs », aux deux sens du terme :

Si la scène doit être une école des bonnes mœurs, du point de vue de la moralité, alors qu'on y prêche. Si elle doit être une école de la civilité, alors qu'on n'y cesse jamais de

---

nicht seine Thorheiten) wären durch eine einheimische für deutsche gemachte Bühne nach und nach gebessert worden. Und wenn uns die Bühne auch gleich nicht sehr gebessert hätte, wie freylich öfters geschieht, so hätten wir doch dabey zwar National=Fehler, aber denn doch auch National=Tugenden, und überhaupt eine Original=Denkungsart behalten ; und dies ist schon viel. [...] Man kann nicht glauben, was Schauspieler für einen Einfluß in den Sitten einer Nation haben, und was daher eine fremde Bühne darinnen wirken kann. Ihre Kunst, die etwas glänzendes bey sich führt, reizt, sie in allem nachzuahmen. [...] es würde leicht seyn, zu zeigen, daß drey Viertheile aller unserer Fehler aus unserm Umgange mit Franzosen, zu denen die Schauspieler den Grund gelegt haben, entstanden sind. » J. Mauvillon, *Freundschaftliche Erinnerungen an die Kochsche Schauspieler-Gesellschaft bey Gelegenheit des Hausvaters des Herrn Diderots*, Frankfurt und Leipzig, 1766, p. 4-6.

<sup>1</sup> « Cleanth – Aber woher kömmts ? wenn sie nicht noch die französischen Comödianten und italienischen Operisten in die Zucht nähmen, so würden sie eben so plump, als unsre Großmütter seyn. » *Méf. env.* (II, 6).

<sup>2</sup> « Wer wird wol nicht einräumen, daß es besser für ein Volck sey Original in seinen Sitten zu seyn, als den andern Völkern nachzuäffen ? » J. Mauvillon, *Freundschaftliche Erinnerungen*, p. 4.

faire des compliments. Le premier préjugé a été levé, Dieu soit loué ! Le second est d'autant plus fermement ancré, c'est pourquoi on gallicise si volontiers.<sup>1</sup>

Il est vrai que « la fine comédie française a affiné les mœurs de l'Allemagne ». Mais cet apport reste étranger, et cette éducation ne s'appuie sur aucune base nationale solide, contrairement à l'évolution de la comédie latine : Ménandre et Térence ne sont pas sortis du néant. Ils ont succédé à des auteurs qui leur ont ouvert la voie, « et la comédie s'est élevée avec les mœurs »<sup>2</sup>. En Allemagne, on a transplanté un théâtre raffiné, dont le degré d'évolution ne correspondait pas à celui du pays d'accueil, loin s'en faut. La scène et les mœurs doivent aller de pair, et s'affiner mutuellement, dans un rapport harmonieux. Le mouvement naturel veut que la comédie s'élève *avec* les mœurs, non qu'elle les précède.

### **3.2.2. Comique et mœurs allemandes : la délicate question du caractère national**

Nous ne ferons pas une fois de plus l'inventaire des conditions qui font obstacle au développement d'un théâtre national allemand : elles sont bien connues et largement commentées<sup>3</sup>. Nous nous attacherons uniquement à l'un de ces obstacles, celui de l'unité et de la spécificité des mœurs allemandes, car il est doublement intéressant pour notre perspective : d'une part, du fait même de son objet, il ne peut y avoir de comédie nationale sans mœurs nationales, d'autre part, cette question nous mène directement au problème de l'influence française, aussi bien littéraire que sociale.

#### *3.2.2.1. Les Allemands ont-ils leurs propres mœurs ?*

Si pour être originale, la comédie doit s'attacher à dépeindre les mœurs allemandes, encore faut-il que ces dernières soient identifiables. J. F. Löwen ne manque pas de soulever

---

<sup>1</sup> « Soll die Bühne eine Schule der Sitten sein, im Gesichtspunkte der Moralität : so predige man auf derselben. Soll sie eine Schule des Umganges sein : so komplimentiere man auf ihr immer weg. Das erste Vorurteil hat man gottlob ! aufgedeckt ; das zweite sitzt desto tiefer, daher französisiert man so gerne. Wirklich, die französische feine Komödie hat Deutschlands Sitten mit verfeinigt. » J. G. Herder, « Haben wir eine französische Bühne ? », p. 552

<sup>2</sup> « Die Menanders und die Terenze folgten auf Vorgänger, die ihnen die Bahn brachen, und die Komödie stieg mit den Sitten. » *Ibid.*, p. 552 sq.

<sup>3</sup> Cf. R. Krebs, *L'Idée de « Théâtre National »*, p. 231-260.

la question avec lucidité. Il signale en effet que ce « caractère allemand » qu'il souhaite voir représenté sur scène est lui-même problématique :

Car il reste toujours ces deux questions : quel est le véritable caractère de l'Allemand ? et : n'est-ce pas plutôt, et l'on sait pourquoi, un caractère composite ?<sup>1</sup>

Pour Löwen, les Allemands ne connaissent pas encore leur caractère national – ou plutôt, ils n'en ont pas vraiment. Ils oscillent entre celui des Anglais et celui des Français, et leurs mœurs elles-mêmes sont un mélange d'éléments étrangers. Malheur à l'auteur comique qui s'efforce de peindre ses caractères d'après nature : on l'accuse alors de copier. Löwen répond ici à la 312<sup>ème</sup> lettre de Mendelssohn, qui reproche à Schlegel d'avoir donné à ses personnages un caractère trop français, ou anglais. « Mais sommes-nous au fond autrement ? », se demande Löwen. « Ce mélange de nos caractères, qu'il soit naturel ou affecté », est manifeste pour celui qui fréquente un tant soit peu le grand monde et la haute bourgeoisie, c'est-à-dire les milieux censés fournir les modèles de la haute comédie<sup>2</sup>. Ce n'est donc pas de l'auteur que vient le mal, mais de ses compatriotes. Par conséquent, le manque d'auteurs dramatiques ne dépend pas tant du manque de génie que de « la difficulté d'écrire pour une nation qui a peu de caractères saillants et qui a un mélange de mœurs étrangères »<sup>3</sup>. C'est là le principal obstacle, qui se ressent également dans le jeu des acteurs : comment reproduire sur scène les attitudes, les gestes de ses compatriotes, si les caractéristiques de ce comportement sont à ce point mêlées d'éléments étrangers<sup>4</sup> ? Jakob Mauvillon ne dit pas autre chose :

Le malheur est que nos mœurs correspondent par trop à celles des Français. Toutes les pièces françaises, hormis les noms, nous conviennent parfaitement, nous n'avons plus de mœurs originales.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> « Denn es bleiben noch immer die beyden Fragen : Welches ist der wahre Nationalcharakter der Deutschen ? Und : Ist er nicht vielmehr ein aus bekannten Ursachen vermischter Charakter ? » J. F. Löwen, *Geschichte des deutschen Theaters*, p. 4.

<sup>2</sup> « Aber sind wir denn im Grunde anders ? Wer nur einigermaßen Umgang in der großen Welt, und unter den Vornehmen bürgerlichen Standes hat, wovon man doch allein das hohe Comische copiren muß, der wird diese Vermischung unserer Characteres, sie mögen nun affectirt oder natürlich seyn, zur Genüge wahrnehmen. » *Ibid.*, p. 46 sq.

<sup>3</sup> « Die Schwierigkeit, für eine Nation zu schreiben, die wenig hervorstechende Charaktere, und eine Vermischung fremder Sitten hat ». *Ibid.*, p. 64.

<sup>4</sup> « Die Vermischung fremder Sitten, die sich in unsre Manier zu handeln, oft auch in unsre Art zu denken eingeschlichen hat, macht es unendlich schwer das Unterscheidende unsers Characters zu bestimmen. » *Ibid.*, p. 96.

<sup>5</sup> « Das Unglück ist, daß unsere Sitten gar zu sehr mit den Französischen übereinkommen. Alle Französische Stücken passen bis auf die Namen nach, genau auf uns, wir haben keine Original=Sitten mehr. » J. Mauvillon, *Freundschaftliche Erinnerungen*, p. 22.

Le caractère de l'Allemand, c'est de ne pas en avoir de propre, mais d'être perméable à toutes les influences. Lessing présente dans un premier temps cette caractéristique sous son angle flatteur, qui est la capacité à voir ce qui est bon partout et à l'assimiler<sup>1</sup>. Mais dans sa célèbre conclusion de la *Dramaturgie de Hambourg*, le ton change radicalement :

La plaisante idée de vouloir donner aux Allemands un théâtre national alors que nous autres Allemands ne sommes pas encore une nation ! Je ne parle pas de la constitution politique, mais uniquement du caractère moral. On serait presque tenté de dire qu'il serait de ne pas vouloir en avoir de propre. Nous sommes encore les imitateurs jurés de tout ce qui vient de l'étranger et restons en particulier les humbles admirateurs de ces Français que l'on n'admire jamais assez.<sup>2</sup>

Pour Friedrich Nicolai, c'est également un signe de faiblesse. Il fait ainsi écho aux préjugés français et déclare – pour s'en désoler – que l'Allemagne est une nation d'imitateurs, et qu'« un Allemand montre également sur la scène qu'il est un imitateur et un traducteur »<sup>3</sup>.

### 3.2.2.2. *Provincialisme et caractère national*

L'absence de caractère – et donc de théâtre – national est aussi due en grande partie au morcellement du Saint Empire, qui n'est pas seulement politique, mais aussi linguistique, social et confessionnel. Le Souabe considère le Württemberg, la Prusse ou toute autre région comme un pays étranger. Des termes comme « peuple » (*Volk*), « nation » (*Nation*) ou encore « patrie » (*Vaterland* ou *Heimat*), sont polysémiques et peuvent tout aussi bien s'utiliser au niveau local, régional ou même impérial. L'Allemagne, qui n'existe pas encore en tant que corps politique, n'a pas non plus de capitale reconnue par tous, capable de donner le ton à l'ensemble du pays en matière de langue, de mœurs, de mode et de goût.

Or les particularismes locaux ne sont pas sans conséquences sur les mœurs et le théâtre comique. Les partisans d'un théâtre national sont une fois de plus unanimes dans

---

<sup>1</sup> « Der sicherste Charakter also, den man daraus von dem Deutschen wird bestimmen können, ist, daß er überall das Gute, wo er es findet, billigt, und es sich zu Nutze mache. » G. E. Lessing, *Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters*, Vorrede, LM 4, p. 53.

<sup>2</sup> « Ueber den gutherzigen Einfall, den Deutschen ein Nationaltheater zu verschaffen, da wir Deutsche noch keine Nation sind ! Ich rede nicht von der politischen Verfassung, sondern bloß von dem sittlichen Charakter. Fast sollte man sagen, dieser sei : keinen eigenen haben zu wollen. Wir sind noch immer die geschwornen Nachahmer alles Ausländischen, besonders noch immer die untertänigen Bewunderer der nie genug bewunderten Franzosen », *HD*, 101.-104. Stück, LM 10, p. 213.

<sup>3</sup> « Ein Deutscher zeigt auch auf dem Theater, daß er ein Nachahmer und Uebersetzer ist. » *Briefe über den itzigen Zustand der schönen Wissenschaften in Deutschland*, 11. Brief, p. 113.

l'analyse de ce handicap. Löwen et Nicolai y voient une des causes de la difficulté à dépeindre des mœurs allemandes, puisqu'elles sont différentes selon les régions<sup>1</sup>. Dans sa *Dramaturgie de Hambourg*, Lessing évoque le risque de dérive provincialiste qui menace la comédie allemande. Au sujet de *L'Homme qui suit la montre* (*Der Mann nach der Uhr*) de Hippel, il remarque que la pièce est « assez nationale, ou plutôt provinciale » :

Et ceci pourrait facilement devenir l'autre extrême dans lequel nos poètes pourraient tomber s'ils voulaient dépeindre de vraies mœurs allemandes. Je crains que chacun considèrerait les malheureuses habitudes du coin où il est né comme les véritables mœurs de la patrie commune. Mais qui donc se soucie de savoir combien de fois par an on mange là-bas du chou vert ?<sup>2</sup>

Justus Möser analyse ce problème de façon très éclairante dans une lettre à Thomas Abbt (mai 1762) : l'absence de capitale fait qu'il manque une référence commune à la nation. Aucune expression, aucun type de personnage, aucun lieu, aucun juron même, ne sont reconnus et compris par tous. Dans ces conditions, la scène est condamnée à rester provinciale<sup>3</sup>.

Seul Herder analyse le provincialisme de façon plus positive. Cette absence de centre et d'unité de la nation est certes un obstacle : les fortes différences régionales dans les mœurs empêchent en effet une peinture valable pour toute l'Allemagne. C'est le cas par exemple de *La Bigote* de Gellert, bien adaptée à quelques pays protestants, mais pas aux catholiques<sup>4</sup>. Mais c'est aussi à ses yeux ce qui fait la spécificité de l'Allemagne. Par conséquent, il faut d'abord laisser se développer des poètes régionaux, à l'image d'un Holberg, même avec des traits grossiers comme Hanswurst, afin que l'Allemagne s'essaye à son propre génie et fasse naître « la spécificité de la scène allemande »<sup>5</sup>. Au lieu de vouloir reproduire le schéma centralisateur français de Paris et de l'Académie, il est plus souhaitable de respecter la diversité de l'Allemagne, dans laquelle le pays trouvera finalement son caractère propre :

---

<sup>1</sup> Cf. J. F. Löwen, *Geschichte des deutschen Theaters*, p. 66 et G. E. Lessing, M. Mendelssohn und F. Nicolai, *Briefe die neueste Literatur betreffend*, XII. Theil, lettres 200 à 203, Bd. 2, p. 299-326.

<sup>2</sup> « National ist es auch genug ; oder vielmehr provinzial. Und dieses könnte leicht das andere Extremum werden, in das unsere komischen Dichter verfielen, wenn sie wahre deutsche Sitten schildern wollten. Ich fürchte, daß jeder die armseligen Gewohnheiten des Winkels, in dem er geboren worden, für die eigentlichen Sitten des gemeinschaftlichen Vaterlandes halten dürfte. Wem aber liegt daran, zu erfahren, wievielmahl im Jahre man dort grünen Kohl ißt ? » *HD*, 22. Stück, LM 9, p. 274 sq.

<sup>3</sup> Cf. R. Krebs, *L'Idée de « Théâtre National »*, p. 253 sq.

<sup>4</sup> J. G. Herder, « Haben wir eine französische Bühne ? », p. 538 sq.

<sup>5</sup> « Das *Eigentümliche* der deutschen Bühne », *Ibid.*, p. 541 ; sur le « provincialisme » de Herder, voir l'analyse de R. Krebs (*L'Idée de « Théâtre National »*, p. 256-260).

Notre nation est composée de nombreuses provinces ; le goût national de notre théâtre doit aussi naître des ingrédients des différents caractères provinciaux.<sup>1</sup>

On retrouve ici les arguments de croissance et d'évolution naturelle déjà évoqués à propos de l'imitation française.

### 3.2.2.3. *Les mœurs allemandes provoquent l'ennui*

Si tant est que l'on puisse résoudre l'épineuse question de la nature des mœurs allemandes et lui proposer un début de réponse, le problème du comique n'en est pas réglé pour autant. En effet, il semblerait que ce qui est identifié comme « mœurs allemandes » ne soit pas franchement propice à la représentation comique – bien au contraire. C'est du moins ce que laisse entendre Moses Mendelssohn dans sa critique de *L'Oisif affairé* de Schlegel :

Les caractères m'ont semblé être parfaitement peints d'après nature [...]. C'est ainsi que pense, que vit, qu'agissent les personnes de condition moyenne en Allemagne. Le poète a fait son devoir, il nous a dépeints tels que nous sommes. Seulement voilà, j'ai baillé d'ennui. – Puis j'ai lu le 'Triomphe des honnêtes femmes'. Quelle différence ! Là je trouve de la vie dans les caractères, du feu dans leurs actions, un authentique esprit dans leurs conversations et le ton des manières raffinées dans toute leur société. [...] Avec quelque déplaisir, je finis par remarquer que ces caractères ne sont pas allemands.<sup>2</sup>

Lorsque Lessing reproduit ce passage dans sa *Dramaturgie de Hambourg*, il est bien obligé d'en convenir<sup>3</sup>. Ce qui signifie, en d'autres termes, si l'on reprend les louanges de Mendelssohn, que les caractères « français » du *Triomphe des honnêtes femmes* possèdent tout ce qui manque aux caractères allemands de *L'Oisif affairé* : par conséquent, les Allemands sont dépourvus de vivacité, d'esprit et de bonnes manières. On croirait presque entendre Bouhours ou Mauvillon. Malgré son patriotisme, Mendelssohn avoue à demi-mot qu'il se range à l'avis des Français. L'auteur comique se trouve donc à première vue

---

<sup>1</sup> « Unsere Nation besteht aus vielen Provinzen ; der Nationalgeschmack unsers Theaters muß auch aus den Ingredienzen eines verschiedenen Provinzialcharakters entspringen. » J. G. Herder, « Haben wir eine französische Bühne ? », p. 542.

<sup>2</sup> « Die Charaktere schienen mir vollkommen nach dem Leben [...]. So denkt, so lebt, so handelt der Mittelstand unter den Deutschen. Der Dichter hat seine Pflicht getan, er hat uns geschildert, wie wir sind. Allein, ich gähnte vor Langeweile. – Den Geheimnisvollen überschlug ich, und las den 'Triumph der guten Frauen'. Welcher Unterschied ! Hier finde ich Leben in den Charaktern, Feuer in ihrer Handlungen, ächten Witz in ihren Gesprächen und den Ton einer feinen Lebensart in ihrem ganzen Umgange. [...] Mit einigen Widerwillen merkte ich zuletzt, daß diese Charaktere nicht deutsch sind. » *Briefe die neueste Literatur betreffend*, XXI. Theil, 312. Brief, Bd. 4, p. 133.

<sup>3</sup> *HD*, 52. Stück, LM 9, p. 405.



enfermé dans un dilemme assez inextricable : s'il est allemand, il est plat et ennuyeux, s'il veut être divertissant et raffiné, il est étranger<sup>1</sup>.

Le problème de l'imitation du théâtre français pose donc avant tout celui de l'imitation des mœurs françaises. Même si l'on évoque parfois les questions formelles, les textes étudiés indiquent que c'est surtout le rapport du théâtre aux mœurs et au caractère du pays qui retient l'attention de la critique. Il apparaît très vite que la formation d'une littérature nationale est indissolublement liée à la connaissance et à la peinture des mœurs nationales. Or l'Allemagne est en pleine quête d'identité : morcellement du territoire et provincialismes, admiration et imitation de l'étranger, mépris et stéréotypes négatifs renvoyés par ses voisins, tout concourt à entraver l'émergence d'un sentiment national fort. L'ensemble des critiques semble d'ailleurs s'accorder sur l'absence de caractère allemand propre. Pourtant, nous verrons que le retour aux anciennes vertus germaniques va permettre, allié au contrepoint que représente le génie français, d'établir progressivement une nouvelle image de l'Allemand<sup>2</sup>. Ce processus est particulièrement sensible dans le domaine de la comédie, puisque c'est le genre national par excellence, celui qui est censé refléter au mieux les mœurs du pays.

Nous avons choisi de faire ici une place particulière à trois comédies : *Le Procès du bouc* de Quistorp, ainsi que *L'Amant par hasard* et *Le Méfiant par délicatesse* de Löwen. Ces pièces sont en effet idéales pour étudier la pratique de l'imitation à partir d'une source « officielle », puisque leurs auteurs revendiquent explicitement des modèles français.

### **3.3. Le Procès du bouc, *une imitation bien éloignée de son modèle***

*Le Procès du bouc* (*Der Bock im Prozesse*, 1744) est une comédie saxonne typique, composée sans doute à l'initiative de Gottsched et publiée dans le cinquième volume du *Théâtre allemand*. Quistorp la présente très clairement comme une imitation des *Plaideurs*

---

<sup>1</sup> Herder a souligné les paradoxes de cette critique (cf. « Haben wir eine französische Bühne ? », p. 550)

<sup>2</sup> Cf. *infra*, Chapitre 8.

de Racine<sup>1</sup>. Elle peut donc servir de « pièce témoin » pour évaluer la pratique d'imitation dans le cercle de Leipzig.

### 3.3.1. Le plan original et les modifications de Gottsched

Voici l'argument de la pièce, tel que l'auteur le soumet alors à son maître, chargé de juger du projet avant sa réalisation finale :

M. Zankmann, qui a l'air tout aussi farouche qu'un lion, et possède donc la mine que doit avoir un juge selon le vieux miroir saxon, a été considéré comme fou et relevé de ses fonctions de juge, parce qu'il voulait tout régler dans les procès selon les anciens usages germaniques. Il a une jolie fille et un fils joyeux, pour lesquels il entretient un vieux précepteur rébarbatif, M. Causemacher. Ce dernier, de même un avoué révoqué, est tombé amoureux de la fille, et bien que celle-ci soit déjà secrètement promise à un jeune et galant étudiant, fils d'un riche patricien, et qu'elle ait, qui plus est, conçu une haine mortelle à l'encontre du vieux précepteur, il songe pourtant à la contraindre au mariage par l'accord et l'ordre de son père. Il a en effet réussi à gagner à sa cause ce vieux fou de Zankmann en se conformant en tout à son délire et en lui suggérant d'organiser sa juridiction domestique conformément aux formes des procès, et de régler toutes les querelles de sa maison selon l'ordre du droit. Cette proposition a enthousiasmé à ce point le vieillard qu'il a fait détruire chez lui quatre pièces pour en faire un somptueux tribunal, et qu'il a presque rasé toute sa maison, l'a disposée à la façon d'un hôtel de ville, et l'a divisée en appartements spécifiques, pour le secrétariat, pour les archives, etc. Ainsi, le vieux Causemacher l'a tellement ravi qu'il ne l'a pas seulement nommé principal avoué de son tribunal domestique, mais qu'il veut aussi forcer sa fille à le prendre pour époux, et ce le jour même. Par bonheur, M. Witzig, le véritable amant de la jeune fille, et un ami intime de son frère, rentre de voyage. Il rapporte un singe japonais, qui lui sert de valet. Pendant que son maître M. Witzig se trouve dans la maison de Zankmann, le singe pénètre dans le cabinet du précepteur, qu'il trouve ouvert, et barbouille le Corpus Juris de l'avoué hérité de son arrière-grand-père ; il considère donc l'ouvrage *ob pretium affectionis* comme inestimable et juge le dommage causé irréparable. Il dépose par conséquent une plainte auprès du tribunal domestique de Zankmann, *ex tit : Si quadrupes*, etc. contre M. Witzig. Ce dernier présente toutes les défenses aussi bien de retardement que d'obstruction, par exemple *Fori non competentis, non competentis actionis*, car en effet son valet singe n'est pas un *quadrupes*, mais un *bipes*, etc. Mais le plaignant affirme le contraire : et prouve par le droit que même si le *forum delicti et deprehensionis* n'avait pas eu lieu, l'accusé devrait quand même se présenter devant ce tribunal domestique. M. Witzig se soumet enfin à cette contrainte juridique, se réserve *quaevis competentia* et réclame, en tant qu'étranger et voyageur, le droit d'hospitalité, afin que l'affaire puisse être réglée avant le coucher du soleil ; et comme le plaignant lui fait un procès *conveniando es tit. Si quadrupes*, lui-même le poursuit par une contre plainte *reconveniando* au sujet de sa fiancée, la fille de la maison. Sur ce, ils *recessiren* doublement l'un contre l'autre, et finalement le verdict tombe :

---

<sup>1</sup> Nous rappelons ici les propos de l'auteur dans sa lettre à Gottsched (12 janvier 1743), déjà évoquée : « Suite aux ordres de votre Magnificence, j'ai lu *Les Plaideurs* de Racine », écrit-il, « et je me suis proposé d'en faire une imitation. [...] Tout ce que je crains, c'est que la charge soit peu forte. Mais ce n'est qu'une imitation de Racine, et j'obéis en cela à votre Magnificence. » Cf. *supra*, p. 110.

l'accusé doit donner le singe au plaignant *noxae e.*, mais ce dernier doit lui céder la fiancée. Ainsi doit se conclure la pièce.<sup>1</sup>

Quistorp attend l'approbation et les conseils du professeur avant de se lancer dans la rédaction complète de la comédie. Il faut croire que Gottsched a trouvé quelques rectifications nécessaires, car la version finale de 1744 connaît des modifications notables<sup>2</sup> :

- ◆ Tout d'abord, l'animal fautif n'est plus un singe mais un bouc. La raison de ce changement reste assez obscure, la vraisemblance ne souffrant pas plus du singe que du bouc. On nous explique que cet animal, placé dans une étable, est censé par son odeur éloigner les rats des chevaux. Zierlich a observé cet usage à l'étranger et a décidé de l'adopter (I, 9). Or, entretenir un singe en guise de valet peut tout aussi bien passer pour une tocade importée (l'exotisme est à la mode dans le Grand Monde), et n'est pas particulièrement invraisemblable. Les saltimbanques du

---

<sup>1</sup> « Herr Zankmann, der ganz griebgrimmig, wie ein Löw aussiehet, und also recht das Gesicht hat, was ein Richter nach dem alten Sachsenspiegel haben soll ; ist weil er alles in dem Processe auf den alten deutschen Fuß setzen wollen, als aberwitzig, von seinem geführten Richteramte abgesetzt worden. Er hat eine feine Tochter, und einen lustigen Sohn, denen er einen alten verdrießlichen Hofmeister, der Hr. Causemacher, hält. Dieser, so gleichfalls ein abgesetzter Sachwalter ist, hat sich in die Tochter verliebet : und obgleich diese einem jungen und galanten Studenten, eines reichen Patrioten Sohn, sich bereits heimlich versprochen, und überdieß einen tödlichen Haß wieder ihren alten Hofmeister gefasset hat ; so gedenket er doch dieselbe durch ihres Vaters Einwilligung und Befehl zu zwingen, ihn zu nehmen. Er hat nämlich den alten Wahnwitzigen Hrn. Zankmann dadurch zu gewinnen, und auf seine Seite zu bringen gewußt, daß er sich in allen Stücken seinem Wahnwitz bequämet, und ihm den Vorschlag gethan hat, seine Hausgerichtsbarkeit förmlich proceßmässig einzurichten ; und alle Streitigkeiten seines Hauses nach Ordnung der Rechte abzuthun. Solcher Vorschlag hat den alten dergestalt eingenommen, daß er vier Stuben in seinem Hause durchbrechen, und daraus eine prächtige Gerichtsstube machen, ja sein ganzes Haus beinahe umreißen, und es nach Art des Rathhauses hat einrichten, und in besondere Gemächer, zur Schreiberei, zum Archiv, etc. eintheilen lassen. Ja der alte Causemacher hat ihn dadurch dermassen gewonnen, daß er ihn nicht allein zum ordentlichen Sachwalter bei diesem seinem Hausgerichte ernannt hat : sondern auch seine Tochter zwingen will ; denselben zum Manne zu nehmen, und noch denselben Tag mit ihm Hochzeit zu machen. Zu allem Glücke kömmt Hr. Witzig, der Jungfer wahrer Liebster, und ein vertrauter Freund von ihrem Bruder, von seinen Reisen zurücke ; und bringet einen japanischen Affen mit, den er statt eines Dieners brauchet. Indem sein Herr der Hr. Witzig, sich in dem Zankmannschen Hause aufhält, geräth der Affe in des Hofmeisters Stube, die er offen findet, und glossiret dem feinen Sachwalter sein Corpus juris, so er von seinem Urältervater ererbet hat ; und also *ob pretium affectionis* vor unschätzbar, und den daran erlittenen Schaden vor unersetzlich hält. Er klaget demnach vor dem Zankmannschen Hausgerichte *ex tit : Si quadrupes* etc. wieder den Herrn Witzig. Dieser bringt alle so wohl verzögerliche als zerstörlische Schutzreden vor : Z. E. *Fori non competentis, non competentis actionis*, weil nämlich sein Affendiener kein *quadrupes*, sondern ein *bipes* sey, etc., Kläger aber behauptet das Gegentheil : und erweist rechtlicher weise daß, wenn auch nicht das *forum delicti*, und *deprehensionis* statt hätte : dennoch beklagter sich vor diesem Hausgerichte einlassen müsse. Hr. Witzig unterwirft sich endlich diesem Gerichts=Zwange, behält sich *quaevis competentia* vor, bittet sich, als einem frömden und reisenden das Gastrecht aus, damit die Sache noch vor Sonnenuntergang geschlichtet werden möchte : und da ihn Kläger *conveniando es tit. Si quadrupes* belanget, belanget er ihn durch die Widerklage *reconveniando* wegen seiner Braut der Tochter im Hause. Darauf *recessiren* sie mit doppelten Sätzen gegen einander : und endlich fällt die Urteil dahin aus, das Beklagter ihm den Affen *noxae e.* geben, dieser aber jenem die Braut abtreten solle. Damit soll sich das Schauspiel beschließen. » Lettre de J. T. Quistorp à J. C. Gottsched, in : T. W. Danzel, *Gottsched und seine Zeit*, p. 140 sq

<sup>2</sup> On peut consulter dans les annexes (p. 926) le résumé de la comédie telle qu'elle a été publiée.

Théâtre de la Foire savaient parfaitement exploiter les dons de ces animaux, comme en témoigne le célèbre singe de Brioché<sup>1</sup>. Serait-ce alors justement pour éviter de tomber dans la farce ? C'est probable, même si le récit des frasques du bouc peut tout aussi bien prêter au comique.

- ◆ Certains noms sont modifiés : *Causemacher* devient *Scheinklug* et *Witzig* se transforme en *Zierlich*. Pour le premier, on peut y voir d'une part une germanisation plus conséquente, et d'autre part la volonté de désigner d'emblée le personnage comme un imposteur. Quant au jeune homme, il est vrai que le qualificatif de *zierlich* convient mieux à son caractère : plus que d'esprit, il témoigne d'un certain raffinement de mœurs, qui se veut calqué sur la dernière mode française. Ce n'est pas ici la connotation négative de *Witz* qui détermine le changement (*zierlich* n'est pas non plus très valorisant dans le système gottschédien, comme le prouve le jeune *von Zierfeld* de *La Mésalliance*), mais la plus grande adéquation avec le caractère du personnage. Il est difficile de déterminer le rôle de Gottsched dans ces modifications, mais peut-être a-t-il suggéré à Quistorp une plus grande transparence de ces noms évocateurs.
- ◆ En revanche, c'est sans doute sur les suggestions de Gottsched qu'intervient l'arrestation de *Scheinklug*, qui n'est pas envisagée dans le projet. Il en va de même pour le retour à la raison de *Zankmann*, non mentionné dans la lettre.
- ◆ Cette « nouvelle » conclusion expliquerait d'ailleurs l'apparition du personnage de Mme von *Eigensinn*, car c'est elle qui va indirectement donner l'occasion aux jeunes gens de se débarrasser de *Scheinklug*. Elle est totalement absente de la première version soumise à Gottsched, pourtant relativement détaillée. Il semble donc peu probable que Quistorp ait tout simplement omis de la mentionner.

Ces modifications sont cohérentes, bien que peut-être parfois malheureuses. Elles vont toutes dans le sens d'un plus grand didactisme, d'une plus grande clarté du message moral. La condamnation de *Scheinklug* devient plus explicite, son exclusion *manu militari* de la scène et de la maison rappelle celle de *Tartuffe*. Elle n'en a cependant pas la signification, car ce n'est pas là l'intervention d'une autorité sage et juste, mais le résultat d'une supercherie : les jeunes gens font endosser à *Scheinklug* la responsabilité de l'éviction musclée de Mme von *Eigensinn*, et c'est donc lui qui subit les conséquences de

---

<sup>1</sup> Cf. Maurice Lever, *Théâtre et Lumières. Les Spectacles de Paris au XVIIIe siècle*, Paris, Fayard, 2001, p. 225 sq.

sa rage procédurière. Quoi qu'il en soit, le méchant est éliminé, et le bonhomme Zankmann aveuglé par sa folie ouvre enfin les yeux et renonce dorénavant à toute forme de procès.

### **3.3.2. La comédie de Racine**

#### *3.3.2.1. Anatomie du modèle*

Voyons maintenant de plus près ce fameux modèle des *Plaideurs*, pièce elle-même inspirée d'une œuvre d'Aristophane (*Les Guêpes*). Il s'agit de l'unique comédie de Racine, composée en 1668 et publiée un an plus tard. Contrairement à ce que l'on pourrait attendre de l'éminente figure du classicisme français, la pièce est certes en vers, mais ne compte que trois actes. Elle montre également une forte tendance au comique de mouvement, qui donne un caractère farcesque à l'ensemble. Le ton rappelle ainsi celui des premières comédies de Molière. De quoi s'agit-il précisément ? Voici un rapide résumé de l'intrigue.

Acte I : Léandre, jeune homme sensé, qui craint pour la santé de son père le juge Dandin, tente de l'empêcher de sortir de sa maison. En effet, les procès l'ont rendu fou et il passe sa vie au tribunal, oubliant de dormir et de manger. Léandre est d'autre part amoureux d'Isabelle, fille d'un bourgeois procédurier répondant au digne nom de Chicanneau – lequel se ruine en procès. Sa rencontre avec une autre acharnée des tribunaux, la comtesse de Pimbesche, tourne d'ailleurs bien vite à la querelle.

Acte II : Le secrétaire l'Intimé, allié de Léandre, remet un billet à Isabelle en le faisant passer pour un exploit et profite du différend que Chicanneau vient d'avoir avec la comtesse pour le duper. Il fait ainsi semblant de l'assigner en justice, et rédige sous ses yeux un contrat de mariage entre Léandre (déguisé en commissaire) et Isabelle. Sur ces entrefaites, Dandin réussit à tromper la vigilance de ses gardiens et se mêle de toute l'affaire : Chicanneau, l'Intimé et la comtesse exposent leurs requêtes au juge, que l'on fait alors rentrer de force dans la maison. Mais Dandin se débrouille malgré tout pour donner audience à travers le soupirail, et Chicanneau, dans son zèle, finit par tomber dans la cave tandis que la comtesse se démène en vain pour entrer dans la maison. Afin de calmer son père et de l'empêcher d'aller au tribunal, Léandre lui propose de juger chez lui. Or on vient justement d'attraper un chien qui a mangé un chapon, et c'est là pour Dandin la première occasion d'exercer sa nouvelle juridiction domestique.

Acte III : Pour les besoins de la cause, l'Intimé et le portier Petit-Jean sont faits avocats sur-le-champ, et l'on ordonne le procès du chien, qui parodie les styles de plaidoiries grandiloquentes. Chicanneau, pour sa part, porte plainte contre l'Intimé qui l'a dupé, mais le mariage entre Léandre et Isabelle est reconnu légal par Dandin. Le chien, quant à lui, est acquitté.

### 3.3.2.2. *Que reste-t-il des Plaideurs ?*

Que reste-t-il des *Plaideurs* dans *Le Procès du bouc* ? Pas grand-chose, serait-on tenté de dire. Les références se limitent à quelques traits et situations comiques touchant essentiellement à deux personnages : Mme von Eigensinn, qui tient presque tout son caractère de la comtesse de Pimbésche, et le juge Zankmann, atteint du même mal que son homologue français.

La Comtesse – Monsieur, tous mes procès allaient être finis ; / Il ne m'en restait plus que quatre ou cinq petits : / L'un contre mon mari, l'autre contre mon père, / Et contre mes enfants. *Plaideurs* (I, 7)

Mme von Eigensinn – Ce que je dois faire juger maintenant, ce ne sont que bagatelles. Je n'ai affaire qu'à mes beaux-parents, mon époux et mes enfants. *Procès* (I, 3)<sup>1</sup>

Le fils du juge tente également de protéger son père des plaignants qui s'adressent à lui : on refuse donc l'entrée à Mme von Eigensinn (I, 2 et 4) tout comme à la comtesse. Leurs méthodes de corruption sont les mêmes : elles procurent toutes deux des biens en nature à leurs juges (*Plaideurs* I, 6 et *Procès* I, 3 et 4). L'introduction tardive de Mme von Eigensinn dans l'intrigue peut en partie expliquer cette proximité entre les deux pièces : peut-être Quistorp n'a-t-il pas eu assez de temps pour retravailler le personnage autant qu'il l'a fait pour les autres.

Quant à Zankmann, il a été révoqué pour les mêmes raisons que Dandin est séquestré par son fils : un excès de zèle qui finit par troubler la raison.

Petit-Jean – Il avait le cœur trop au métier ; / Tous les jours le premier aux plaids, et le dernier, [...] Il a si bien veillé / Et si bien fait, qu'on dit que son timbre est brouillé. *Plaideurs* (I, 1)

Zankmann Fils – Les nombreuses affaires juridiques embrouillées ont fini par l'embrouiller lui-même, et juger quotidiennement lui a fait perdre le jugement. *Procès* (I, 1)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> « Frau von Eigensinn – Was ich itzo zu rechten habe, das sind nur Kleinigkeiten. Ich habe nur mit meinen Schwiegerältern, meinem Gemahl, und Kindern zu thun. »

En conséquence de quoi, les deux malheureux juges abordent leur entourage exclusivement sur le mode juridique :

Petit-Jean – Il nous veut tous juger les uns après les autres. / Il marmotte toujours certaines patenôtres / Où je ne comprends rien. *Plaideurs* (I, 1)

Zankmann fils – Il veut en permanence entendre des parties, présider un tribunal et prononcer des sentences. *Procès* (I, 1)<sup>2</sup>

Toute la maisonnée se trouve soumise au délire des deux juges, dont les compétences s'étendent jusqu'à leur basse-cour. Chez Dandin, le coq a payé de sa tête un retard dans son chant matinal (I, 1), et le procès loufoque du dernier acte, par lequel Dandin inaugure son tribunal domestique, est celui du chien qui a mangé un chapon. Chez Zankmann, les occasions de jugements sont multiples : un coq a aussi été décapité, mais pour inceste sur la personne de sa petite-fille, un matou a quant à lui été noyé pour infanticide (I, 9), et un litige en cours oppose les oies et les canards au sujet d'un sac d'avoine (II, 3). Le dernier procès, qui occupe l'essentiel de la pièce, n'est pas tant celui « du bouc », comme le laisse penser le titre, que celui de son propriétaire. Il n'entre par conséquent pas vraiment dans cette logique comique de l'absurde.

Mais hormis ces quelques points de convergence et traits comiques, il est impossible de trouver plus ample trace du modèle racinien chez Quistorp. Qui plus est, l'action est étoffée par une intrigue « à la Tartuffe » greffée sur la structure des *Plaideurs*, qu'elle modifie considérablement<sup>3</sup>. L'auteur allemand se saisit donc d'un sujet, que l'on pourrait appeler « la folie du juge », et parsème son œuvre d'un ou deux emprunts à l'original français, mais il change radicalement la perspective et développe ses propres thèmes.

### **3.3.3. Le déplacement des objectifs**

Outre la mise aux normes formelles (le passage de trois à cinq actes et la substitution de la prose au vers), Quistorp déclare que la fable qu'il a imaginée donnera « tout loisir de représenter sur scène le ridicule des procès »<sup>4</sup>. Tout est là : tandis que Racine n'a pour ambition que de faire rire de ces quelques personnages grotesques agités par la manie

---

<sup>1</sup> « Die vielen verwirrten juristischen Händel haben ihn endlich selbst verwirrt, und das tägliche Richten hat ihn unrichtig im Kopfe gemacht. »

<sup>2</sup> « Zankmann – Er [will] beständig Parteyen vernehmen, Gericht halten und Urthel sprechen. »

<sup>3</sup> Sur l'utilisation de ce type d'intrigues dans la comédie de l'*Aufklärung*, voir *infra*, p. 246-250.

<sup>4</sup> Cf. *supra*, p. 110.

procédurière, l'Allemand se propose de dénoncer le ridicule « des procès », de l'institution en elle-même et de ses dysfonctionnements. D'où un changement de perspective fondamental. La satire de mœurs sans prétention fait place à la satire sociale ambitieuse. La lenteur de la justice (III, 1), la corruption (I, 3 et 4), le style abscons (II, 9) et l'enseignement à l'université (III, 5), thèmes tous parfaitement étrangers à la comédie de Racine – la question de la corruption y est à peine effleurée – font dès lors l'objet de longs développements et de tirades accusatrices. On trouve même un discours sur les devoirs et les limites de l'obéissance filiale (I, 7). Le procès du chien, qui donne lieu dans *Les Plaideurs* aux plaidoiries loufoques des deux avocats improvisés, ne requiert qu'une seule scène (III, 3). Il devient chez Quistorp un procès en bonne et due forme qui s'étend sur près de trois actes. C'est là justement l'occasion de « représenter sur scène » les tours et détours des procédures, les obstructions, le jargon, les usages obsolètes, les formes absurdes. Le déroulement du procès en lui-même constitue ainsi l'essentiel de la comédie.

Même lorsqu'il reprend des éléments des *Plaideurs*, le ton de Quistorp est toujours plus didactique. C'est ainsi que la maladie de Zankmann est explicitement présentée par son fils comme un exemple « des fâcheuses conséquences qu'entraîne un zèle excessif »<sup>1</sup>. D'autre part, tous les éléments burlesques ou trop immoraux de la pièce française sont éliminés : la séquestration et les tentatives d'évasion de Dandin, la chute de Chicanneau à travers le soupirail, la rédaction par ruse du contrat de mariage.

L'intrigue est par conséquent entièrement remaniée, à la fois dans la distribution des rôles et des forces en présence, et dans le déroulement de l'action. De la querelle hautement comique de Chicanneau et de la comtesse ne reste qu'une confrontation entre son équivalent, Mme von Eigensinn, et le valet Heinrich, qui lui refuse l'entrée (Heinrich remplissant ainsi en partie la fonction du portier Petit-Jean). Le juge Dandin est devenu Zankmann – traduction de Chicanneau, dont la fonction d'obstacle est, quant à elle, assurée par Scheinklug, personnage parfaitement « nouveau » d'imposteur parasite, par ailleurs sans grande consistance. Quistorp introduit également une soubrette, multiplie les domestiques et les auxiliaires (deux valets et deux huissiers) dédouble le personnage de Léandre, qui produit d'une part un fils raisonnable (le jeune Zankmann), et d'autre part un amant habile (Zierlich).

---

<sup>1</sup> « Zankmann – An meinem Vater hat man eben gesehen, was ein allzugroßer Fleiß für üble Folgen nach sich ziehe. » *Procès* (I, 1).



Le caractère de Zankmann est plus développé que celui de Dandin : l'obsédé zélé est devenu un personnage dont on tente de comprendre et d'expliquer les égarements. Il est présenté comme un homme habile et respecté de tous, « raisonnable, sociable, loquace et parfois même enjoué »<sup>1</sup>. Mais les procès perpétuels l'ont dérangé, et dès qu'il est question de droit – et uniquement dans ce domaine – il perd la tête. Une telle folie ne semble vraisemblable que si elle est entretenue par un agent extérieur : en l'occurrence Scheinklug, qui conforte Zankmann dans son délire. Tandis que chez Racine, Léandre, pour essayer de protéger son père, se conforme à sa folie et lui suggère l'idée du tribunal domestique, il convient pour les personnages vertueux de Quistorp de combattre à tout prix ce dérèglement et de détromper le juge. Ce ne peut donc être son fils qui l'encourage à de telles absurdités, mais un personnage vicieux, assimilable à une mauvaise fièvre qui échauffe le pauvre Zankmann : son éviction signifiera la guérison du malade.

### **3.3.4. Un parfait exemple d'« imitation » ?**

Dans sa préface au cinquième volume du *Théâtre allemand*, dans lequel paraît *Le Procès du bouc*, Gottsched présente bien la comédie comme inspirée des *Plaideurs*, mais souligne bien toute la distance qu'il y a du procédé de Quistorp à une servile imitation de Racine. L'auteur a adapté la satire aux conditions du pays d'accueil, c'est-à-dire aux pratiques juridiques allemandes, et s'est bien gardé d'emprunter quelque procédé que ce soit à son modèle :

Qui a lu la pièce française de M. Racine qui se nomme Les Plaideurs, verra bien que les deux auteurs devaient choisir deux voies différentes pour atteindre leur but. La forme des procès en France est si éloignée de la façon allemande de conduire des affaires de justice que de tous les procédés de Racine, l'auteur n'a pu en utiliser aucun. Et là où cela aurait été possible, il a pris soin de ne pas vouloir le faire ; afin d'être un complet créateur de sa pièce, et non l'imitateur timide d'un étranger. [...] Il n'a pas seulement fort bien observé le ridicule de la rage procédurière et d'autres abus juridiques, mais il a aussi épargné avec beaucoup de circonspection l'essentiel du droit. [...] Mais la lecture, et mieux encore une habile représentation, montreront bien assez que la pièce est véritablement divertissante.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> « Der junge Zankmann – Vernünftig, umgänglich, gesprächig, und bisweilen auch aufgeweckt », *Procès* (I, 1).

<sup>2</sup> « Wer im französischen des Herrn Racine, die sogenannten Plaideurs, oder Prozeßiersüchtigen gelesen hat, der wird wohl sehen, daß beyde Dichter zweyerley Wege erwählen müssen, ihren Zweck zu erhalten. Die Form der Prozesse in Frankreich ist von der deutschen Art, Rechtsachen zu führen, so sehr unterschieden, daß der Herr Verfasser von allen Kunstgriffen des Racine gar nichts hat brauchen können. Oder wo dieses ja noch angegangen wäre, da hat er es mit Fleiß nicht thun wollen ; um selbst ein völliger Urheber seines

Cette représentation que Gottsched appelle de ses vœux n'a, selon toute vraisemblance, jamais eu lieu. D'autre part, contrairement à ce qui est affirmé, ce n'est pas la différence entre les procès français et allemands qui empêche une reprise du comique racinien. Celui-ci n'est que fort peu fondé sur la forme des procès justement, mais plus sur le ridicule des caractères. Quistorp, pour sa part, se focalise sur l'aspect extérieur, les conditions, les manœuvres et le jargon juridique, et en oublie les personnages. Comme le titre l'indique, c'est bien « le procès » en lui-même qui est au centre de la comédie. Reprendre les formes de comique des *Plaideurs* n'aurait pas été en accord avec le nouvel objectif assigné à la comédie. En réalité, Quistorp n'a pas pu s'appuyer sur Racine, car son propos est différent, et il ne l'a pas voulu, pour éviter l'écueil de l'imitation servile.

Mais ce qui retient surtout l'attention, c'est la façon dont l'éditeur contredit ouvertement ce que l'auteur affirmait dans sa lettre, à savoir qu'il considérait sa pièce comme une simple « imitation » de Racine. De la part de Quistorp, il s'agissait vraisemblablement d'une clause rhétorique destinée à marquer son humilité, et l'autorité de Racine était censée lui permettre d'excuser certaines imperfections. Quant à Gottsched, il garde sans doute à l'esprit les critiques de Mauvillon et ne souhaite rien plus ardemment que les invalider. Dans sa préface, il lui faut donc prévenir les attaques et affirmer avec force l'originalité de l'Allemand. L'adaptation aux mœurs germaniques, et la distance par rapport aux procédés comiques du modèle, sont à ses yeux les deux critères de cette originalité. Et nous avons vu qu'effectivement, le lien avec la pièce française est plus que lâche, tant dans les moyens utilisés que dans l'effet obtenu. Pour une fois, Gottsched ne projette pas totalement ses désirs sur la réalité des œuvres présentées : oui, *Le Procès du bouc* est bien une comédie originale. Quant à savoir si elle est « véritablement divertissante », là, le doute est tout de même permis.

---

Stückes, nicht aber ein blöder Nachahmer eines Ausländers zu seyn. [...] Er [hat] nicht nur das Lächerliche der Proceßirsucht und anderer gerichtlichen Misbräuche sehr wohl eingesehen, sondern auch das wesentliche der Rechtsgelehrsamkeit aus behutsamste geschonet. [...] Daß aber das Stück selbst recht lustig gerathen sey, wird sich im Durchlesen schon zur Genüge, noch besser aber in einer geschickten Vorstellung zeigen. » *DS 5, Vorrede*, p. 16 sq. Les *Encouragements au progrès de la critique et du bon goût* (à tendance gottschédienne), se montrent bien évidemment favorables, et tiennent à répéter eux aussi qu'il ne s'agit pas là d'une simple imitation des *Plaideurs* de Racine, mais bien d'une satire des juristes allemands. Cette comédie tiendrait dignement son rang, et serait fort divertissante : « Dieses Lustspiel ist also beschaffen, daß weder der Verfasser sich seiner Arbeit noch auch Deutschland desselben schämen darf. [...] Das Komische herrschet fast durchgängig in demselben, wiewohl nicht zu leugnen ist, daß nicht alle Stellen in demselben einander gleich sind. » Faut-il y voir une discrète allusion aux longueurs de la pièce, dans les limites sans doute imposées à la critique ? (*Bemühungen zur Beförderung der Kritik und des guten Geschmacks*, Halle, 7. Stück, 1744, p. 559 sq.)

Composé sous la houlette du réformateur, *Le Procès du bouc* peut donc, semble-t-il, servir de parfait exemple de l'imitation préconisée. Pour Gottsched, la bonne méthode est la suivante : travailler à partir d'un prestigieux modèle français et le fondre dans un moule national qui conforme la comédie aux mœurs originales allemandes et aux objectifs didactiques affichés, à tel point que le modèle devienne parfaitement méconnaissable, et que l'œuvre ainsi produite puisse être considérée comme un véritable original. Au-delà du discours théorique, et sans doute plus révélateur que les textes normatifs, nous avons là un intéressant spécimen de la production dramatique de Leipzig dans les années 1740 : la « comédie originale imitative ». Cette forme dément de façon évidente toutes les accusations de « théâtre à la française » que l'on a pu porter contre le genre saxon. Aussi bien dans son esprit que dans sa réalisation, la comédie gottschédienne se veut avant tout allemande. On pourrait certes voir dans les affirmations réitérées d'indépendance par rapport au modèle une dérisoire tentative de défense d'une originalité plus que douteuse. Il n'en est rien. Dans le cas du *Procès du bouc*, malgré les protestations de Quistorp, on ne peut véritablement parler d'imitation : seul le thème est (vaguement) commun. Forme, intrigue, personnages, action et objets de la satire sont bien trop éloignés pour utiliser le terme d'imitation ou même d'adaptation.

### **3.4. *L'imitation selon Löwen : L'Amant par hasard et Le Méfiant par délicatesse***

Löwen a écrit trois comédies directement inspirées par des modèles français : *L'Amant par hasard ou le Retour de la vertu* (*Der Liebhaber von Ohngefähr, oder Die Rückkehr der Tugend*, 1765), *Le Méfiant par délicatesse* (*Das Mistrauen aus Zärtlichkeit*, 1765), ainsi qu'une petite comédie en un acte, *Le Mystère* (*Das Räthsel*, vers 1766), d'après un conte de Voltaire intitulé *Ce qui plaît aux dames*. *Le Mystère* n'apportant pas d'élément nouveau concernant les techniques d'imitation de Löwen, déjà largement illustrées par *L'Amant par hasard* et *Le Méfiant par délicatesse*, c'est sur ces deux comédies que nous avons choisi de concentrer notre analyse.

### 3.4.1. *L'Amant par hasard ou le Retour de la vertu*, version édifiante d'une nouvelle picaresque

Dans la préface au quatrième tome de ses *Œuvres*, Johann Friedrich Löwen présente ses œuvres dramatiques, dont *L'Amant par hasard ou le Retour de la vertu*. Le paragraphe qui lui est consacré, très bref, annonce simplement que cette comédie est fondée sur « une nouvelle amusante » contenue dans le roman *Histoire de Gil Blas de Santillane* de Lesage, au premier chapitre du cinquième livre<sup>1</sup>. Quelle est donc cette nouvelle, et quel rapport ce modèle déclaré entretient-il avec la comédie de Löwen ? Est-ce une vague similitude de sujet comme dans le cas des *Plaideurs* et du *Procès du bouc*, ou s'agit-il ici d'une véritable imitation ?

#### 3.4.1.1. *L'Amant par hasard et son modèle, « L'Histoire de Don Raphaël »*

La nouvelle de *Gil Blas* évoquée par Löwen, c'est « L'Histoire de Don Raphaël » : il s'agit d'un récit autobiographique, tel que Don Raphaël le raconte aux autres personnages du roman. Son histoire est longue, pleine d'aventures exotiques et de rebondissements romanesques. Löwen s'appuie sur un épisode précis d'une douzaine de pages<sup>2</sup>, qu'il reprend dans son intégralité et qu'il enrichit pour en faire une longue pièce en un acte (16 scènes, 53 pages). Il faut dire que le roman de Lesage se prête tout particulièrement à une transposition sur la scène, compte tenu de la grande théâtralité de l'écriture. Auteur de pièces pour la Comédie-Française et pour le Théâtre de la Foire, Lesage met en scène ses personnages romanesques avec le souci constant d'un dramaturge<sup>3</sup>. François Raviez remarque à propos de *Gil Blas* que « quelques scènes pourraient être des scènes de comédie : dialogues et didascalies, entrées fracassantes ou reconnaissances spectaculaires font de certains chapitres de cette *Histoire* des canevas potentiels d'intrigues. Tout y est en effet réuni pour que les personnages sortent du livre et montent sur les planches »<sup>4</sup>. Et

---

<sup>1</sup> « *Der Liebhaber von Ohngefähr* [...] hat sein Daseyn der drollichten Erzählung zu danken, die im fünften Buche des zweeten Theils der Geschichte des *Gil Blas* befindlich ist. » J. F. Löwen, *Schriften*, Hamburg, 1765-1766, Bd. 4, Vorrede, n. p.

<sup>2</sup> Alain-René Lesage, *Histoire de Gil Blas de Santillane*, Paris, Garnier, 1920, édition numérisée, BNF, 1995, p. 343-356.

<sup>3</sup> Cf. Alain Rodriguez, *Théâtralité et Romanesque dans l'œuvre d'Alain-René Lesage*, thèse de doctorat, littérature française, Paris IV, 1998.

<sup>4</sup> François Raviez et Eloïse Lièvre, *Gil Blas de Lesage, Livres I-VI*, Neuilly, Atlande, 2002, p. 61 sq.

Löwen ne s'y est pas trompé : comme exemple de cette théâtralité romanesque, F. Raviez évoque précisément le passage choisi pour *L'Amant par hasard*. Dans l'histoire de Don Raphaël, le déroulement est en effet clairement articulé par des entrées, des sorties, des changements de lieu et des indications de temps. Les dialogues sont rapportés au style direct, avec de nombreuses indications gestuelles que Löwen conserve scrupuleusement dans son texte<sup>1</sup>.

Le passage de *Gil Blas* retenu par Löwen est donc celui où Don Raphaël se fait passer pour le gendre qu'attend un riche marchand, afin de capter la dot de sa fille. Après avoir sauvé un vieil homme de trois agresseurs, Don Raphaël écoute son histoire : Jérôme de Moyadas a promis à son frère, décédé il y a peu, de donner sa fille Florentine au fils de son correspondant à Calatrava, le seigneur de la Membrilla. C'est pourquoi un amant éconduit et furieux vient de tenter de l'assassiner. Don Raphaël profite de l'occasion, et feint d'être justement celui que Moyadas attend. Secondé par son comparse Morales, qui se fait passer pour son valet, le jeune homme invente une histoire de vol qui justifie qu'il ne soit pas venu directement voir son futur beau-père, et qui lui permet de prétendre qu'on lui a dérobé le portrait de sa promise. Le crédule Moyadas ne forge pas le moindre soupçon. Il présente sa fille à Don Raphaël et offre de l'argent à Morales pour soutenir les frais de son maître jusqu'à ce qu'il reçoive ses lettres de change. Lorsque le véritable gendre paraît, Morales l'accuse d'être l'un des brigands qui les ont attaqués, et le père renvoie le malheureux indigné, dont toutes les preuves (lettres et portrait) passent alors pour des larcins. Mais Don Raphaël change à ce moment là de stratagème : il avoue son imposture, se déclare amoureux de Florentine pour justifier son procédé, et se prétend désormais fils d'un Prince italien. Une fois de plus Moyadas est dupe, et décide de rompre son engagement avec le fils de marchand pour profiter d'une alliance aussi illustre. Lorsque Pedro de la Membrilla revient avec des témoins de son identité, le père explique qu'il a changé d'avis. L'un des hommes cependant, exempt de justice, reconnaît Morales, dénonce la supercherie et veut arrêter les deux imposteurs. Moyadas, qui n'oublie pas qu'il leur doit la vie, apaise l'exempt et leur permet de repartir libres.

---

<sup>1</sup> « En attendant vos lettres de change, répliqua le vieillard en tirant de sa poche une bourse, voici cent pistoles dont vous pouvez disposer. » ; « Ehe inzwischen die Wechsel eintreffen, (er zieht eine Börse heraus) so sind hier fünf hundert Thaler Louisd'or, die darfst du deinem Herrn nur zustellen. » *Amant* (4). « En disant ces paroles, il voulut remettre la bourse dans sa poche ; mais mon compagnon lui retint le bras » ; « Hieronymus will die Börse wieder einstecken. Peter hält ihm den Arm. » *Amant* (4).

*L'Amant par hasard* s'ouvre sur un dialogue entre le vieux Hieronymus, Argant et son valet Peter, alors que ces deux derniers viennent de sauver le premier d'un agresseur. Cette scène correspond ainsi au paragraphe qui suit le sauvetage de Jérôme de Moyadas. L'intrigue par la suite est rigoureusement identique à celle que nous venons de résumer, hormis la dernière scène et quelques ajouts que nous analyserons plus loin. La scène est transposée d'Espagne en Allemagne, à Berlin. Les personnages correspondent assez précisément à ceux de Lesage : Jérôme de Moyadas est germanisé en Hieronymus, Don Raphaël se transforme en Argant et Morales en Peter. Florentine devient Caroline ; Pedro de la Membrilla, fils de Juan Velez de la Membrilla, devient Martin Richard, fils de Johann Valentin Richard.

Si l'on regarde maintenant le texte en détail, on s'aperçoit que Löwen ne se contente pas de s'inspirer de Lesage : en fait, il le traduit. Non seulement l'intrigue de la pièce suit scrupuleusement le développement du récit, mais près de 40 % du passage concerné de la nouvelle (soit la plupart des interventions au style direct) est intégré sous forme de traduction mot à mot dans le texte de Löwen. En tout, ce sont plus des deux tiers de cet épisode de « L'Histoire de Don Raphaël » que l'on retrouve directement transposés sur scène : les passages traduits représentent environ 15 % de la comédie, auxquels il faut ajouter les brèves indications de Lesage sur les caractères et les actions des personnages qui sont développées sous forme de dialogue, ainsi que la recombinaison de certains échanges<sup>1</sup>. Löwen « colle » à son modèle avec une fidélité impressionnante. À titre d'illustration de sa technique, voici quelques exemples des diverses formes de transposition qu'il utilise. Lorsque Moyadas/Hieronymus offre de l'argent à Morales/Peter, Löwen développe la scène en intercalant des ajouts et des répliques supplémentaires entre les arguments du valet tels qu'ils sont rapportés dans le roman, et qu'il traduit fidèlement :

Après tout, ce n'est que des étrangers qu'il n'aime point à emprunter ; il n'est pas si façonnier avec sa famille. Il demande même fort bien à son père tout l'argent dont il a besoin. Ce garçon, comme vous le voyez, sait distinguer les personnes, et il doit vous regarder, Monsieur, comme son père.<sup>2</sup>

Eigentlich mag mein Herr nur von Fremden kein Geld leihen, aber mit seiner Familie macht er so viel Umstände nicht. Wenn er zu Hause Geld benöthigt ist, so fordert er von seinem Vater ganz dreuste so viel, als er bedarf. Er weiß die Personen zu unterscheiden ; und Sie, mein Herr ! sieht er als seinen zweeten Vater an. (*Amant* 4)

---

<sup>1</sup> L'évaluation chiffrée a été établie à partir d'un relevé du nombre de lignes de Lesage traduites et adaptées par rapport au nombre total de lignes des textes français et allemand.

<sup>2</sup> Lesage, *Gil Blas*, p. 347.

En général, Löwen renforce la théâtralité de la nouvelle de Lesage en faisant intervenir plus fréquemment les interlocuteurs, qui interrompent des tirades dont la retranscription intégrale aurait été trop indigeste sur scène. Il aère ainsi le discours et le dynamise par des exclamations, des interrogations et des apartés. C'est le cas notamment de la tirade de Don Raphaël/Argant lorsqu'il avoue qu'il a usurpé le nom du vrai gendre et qu'il révèle son prétendu rang princier. Les éléments de ce discours sont repris de façon un peu plus libre, sans pour autant s'éloigner du sens de l'original :

Seigneur, il ne tiendrait qu'à moi de vous entretenir dans votre erreur et d'en profiter : mais je sens que je ne suis pas né pour soutenir un mensonge. Il faut vous faire un aveu sincère. Je ne suis point le fils de Juan Velez de la Membrilla. Qu'entends-je ? interrompit le vieillard avec autant de précipitation que de surprise. Eh ! quoi, vous n'êtes pas le jeune homme que mon frère... De grâce, seigneur, interrompis-je aussi, puisque j'ai commencé un récit fidèle et sincère, daignez m'écouter jusqu'au bout.<sup>1</sup>

Argant – Seigneur, il ne tiendrait à présent qu'à moi de vous laisser dans l'erreur et d'en profiter : mais je sens bien que je ne suis pas né pour soutenir un mensonge.

Hieronymus – Qu'entends-je ? Que dois-je comprendre ?

Argant – Je veux vous parler sans fard.

Hieronymus – Parlez ! (pour lui) Je suis stupéfait. (haut) Vous n'êtes pas...

Argant (qui tombe à ses genoux) – Non, seigneur ! Je ne suis pas le fils de votre correspondant.

Peter (qui s'agenouille de même devant lui) – Ah ! Miséricorde ! Seigneur Hieronymus !

Hieronymus – Que dites vous ? Comment ? Vous ne seriez point le jeune Richard, que feu mon frère...

Argant – Non, seigneur !

Hieronymus – Et vous auriez...

Argant – De grâce, seigneur, daignez m'entendre. Je suis trop sincère pour tromper plus longtemps votre crédulité.

Hieronymus – Levez vous, et continuez.<sup>2</sup>

Enfin, les paroles suggérées mais dont le contenu n'est pas rapporté explicitement dans le roman sont imaginées par Löwen. Il complète ainsi les dialogues, il met en scène le récit :

[Pedro de la Membrilla] adressa la parole au père de Florentine ; mais le bonhomme ne lui donna pas le temps de finir son discours, et se tournant vers mon compagnon, il lui demanda ce que cela signifiait.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Lesage, *Gil Blas*, p. 350 sq.

<sup>2</sup> « Argant – Mein Herr ! es stünde itzt lediglich bey mir, Sie in Ihrem Irrthum zu lassen, und denselben zu meinem Vortheile anzuwenden : aber ich merke wohl, daß ich nicht dazu gebohren bin, einen Betrug zu spielen. / Hieronymus – Was höre ich ? Wie soll ich das verstehen ? / Argant – Ich will mit Ihnen ohne alle Verstellung reden. / Hieronymus – Reden Sie ! (vor sich) Ich erstaune. (laut) Sind Sie nicht - / Argant (der vor ihm auf die Knie fällt) – Nein, mein Herr ! ich bin nicht der Sohn Ihres Correspondenten. / Peter (der ebenfalls vor ihm kniet) Ach ! Barmherzigkeit ! Herr Hieronymus ! / Hieronymus – Was sagen Sie ? Wie ? Sie wären nicht der junge Richard, den mein seliger Bruder - / Argant – Nein, mein Herr ! - / Hieronymus – Und Sie hätten - / Argant – Habne Sie die Gnade, mein Herr ! und würdigen mich, anzuhören. Ich bin zu aufrichtig, als daß ich Ihre Leichtgläubigkeit länger täuschen sollte. » *Amant* (13).

Richard – Monsieur, vous voyez ici celui qui vous devra le bonheur de toute sa vie, le fils de votre vieil ami et digne correspondant, et le fiancé promis à votre adorable Caroline.  
Hieronymus (se tourne sans lui répondre vers Argant) – Que signifie cela ?<sup>2</sup>

Ce ne sont là que quelques exemples, qui donnent une idée de la façon dont Löwen exploite l'ensemble du texte de Lesage. Il faut donc bien reconnaître que le contraste avec le cas du *Procès du bouc* est assez frappant, car les reprises ne se limitent pas à quelques rares traits d'esprit. Nous avons affaire à une technique d'imitation qui n'a rien à voir avec celle de Quistorp. Löwen ne se contente pas de se saisir d'un sujet, ni même d'un canevas. Compte tenu des observations précédentes, on peut affirmer avec quasi certitude que l'Allemand a commencé par traduire *in extenso* la nouvelle de Lesage, avant de la retravailler et d'y adjoindre ses propres apports.

### *3.4.1.2. Les apports de Löwen : la morale et le comique*

Une première analyse révèle donc que l'invention et l'intrigue reviennent indéniablement à Lesage. L'apport personnel de Löwen en revanche est manifeste dans deux domaines : le comique et le didactique. Toutes les modifications et les ajouts qu'il opère tendent au renforcement de ces deux aspects.

En ce qui concerne le comique tout d'abord, l'Allemand introduit un nouveau personnage. Il s'agit de Cathrine, la suivante de Caroline, qui n'influe en rien sur le déroulement de l'intrigue et n'est en fait qu'un prétexte à l'insertion d'une scène comique de quiproquo entre elle et Peter (sc. 5) : elle connaît Philipp, le valet du vrai Richard, et s'étonne quelque peu des changements de nom et d'apparence. Le malheureux Peter est fort embarrassé et tente de se sortir d'affaire par des raisonnements burlesques. La scène de la lettre qui annonce l'arrivée de Richard permet également à Löwen d'exploiter l'effet de surprise et l'embarras des imposteurs (sc. 8). L'auteur renforce ainsi le comique de situation potentiellement présent dans la nouvelle. La position de Morales et Don Raphaël donne lieu chez Lesage à des récits qui mettent en valeur la rouerie et la présence d'esprit des escrocs. Löwen y ajoute quelques étourderies et embûches qui pimentent le dialogue et obligent Argant et Peter à inventer des expédients habiles pour ne pas être découverts.

---

<sup>1</sup> Lesage, *Gil Blas*, p. 348.

<sup>2</sup> « Richard – Mein Herr ! Sie sehen hier denjenigen, der Ihnen das Glück seines ganzen Lebens wird zu verdanken haben, den Sohn von Ihrem alten würdigen Freund und Correspondenten, und den versprochenen Bräutigam Ihrer liebenswürdigen Caroline. » *Amant* (10).



Le personnage du valet sert de lien entre le comique et le didactique : le caractère de son modèle, Morales, s'en trouve considérablement modifié. Peter participe certes au comique de situation par ses bévues, son babillage, et ses apartés anxieux, mais il révèle aussi son bon cœur et ses scrupules (en particulier dans le monologue de la scène 6), qui serviront la démonstration didactique et annoncent le retour final à la vertu. Car si Morales, l'associé de Don Raphaël, est un coquin consommé qui ne marque à aucun moment de remords au sujet de sa conduite, Peter est lui effectivement au service d'Argant, embarqué bien malgré lui dans ce qu'il qualifie de « maudit mensonge »<sup>1</sup>. Il ne cesse d'en craindre les funestes conséquences et conseille à son maître de ne pas s'enfermer dans cette supercherie.

C'est en effet sur le plan de la morale que Löwen fait intervenir les transformations les plus importantes. La nouvelle de Lesage est totalement amoral : c'est un récit divertissant des aventures d'un héros picaresque qui ne s'embarrasse pas de principes. Le cadre d'ensemble de *Gil Blas* ne délivre d'ailleurs aucun message moral strict. Le héros de Lesage est bon vivant sans excès, opportuniste et pragmatique sans être un coquin (quoi qu'il pactise parfois avec eux, comme ici avec Don Raphaël). Il est à l'image de l'homme de la Régence et non de celui de *L'Encyclopédie*<sup>2</sup>. La comédie de Löwen, en revanche, pur produit de l'*Aufklärung*, est l'histoire d'un fracassant « retour de la vertu », comme son second titre l'annonce. On peut déjà noter à ce propos l'extension du rôle de Florentine/Caroline ; alors que dans la nouvelle, la fiancée ne dit mot, dans la pièce non seulement elle s'exprime, mais elle s'affirme qui plus est comme une jeune fille sûre d'elle et moderne. Elle incarne l'idéal féminin des Lumières, et expose ses idées dans une tirade sur l'éducation des filles, la galanterie et la conversation (sc. 3)<sup>3</sup>. L'introduction de ce discours sans rapport avec l'intrigue et sans aucune conséquence pour le déroulement de l'action nous offre ici un parfait exemple de la tendance au didactisme de la comédie des Lumières, qui se saisit de la moindre occasion pour faire passer son message moral et social.

Mais la modification la plus fondamentale est celle de l'épilogue. Alors que Don Raphaël et Morales, après avoir été confondus, quittent la ville sans s'être aucunement amendés, Argant et Peter, à l'issue de la pièce, confessent leurs erreurs, abjurent leur vie

---

<sup>1</sup> « Peter – Eine verhenkerte Lüge », *Amant* (1).

<sup>2</sup> Cf. F. Raviez et E. Lièvre, *Gil Blas*, p. 141-144.

<sup>3</sup> Cf. *infra*, p. 692.

passée et se convertissent à la vertu. Pour donner à cette comédie sa tonalité morale, Löwen introduit tout d'abord une scène nouvelle, qui lui permet de compléter son exposition en présentant succinctement l'histoire des deux compères Argant et Peter. Il suggère alors déjà que les deux hommes ne sont voleurs et menteurs que par une triste nécessité (sc. 2). On retrouve dans l'histoire d'Argant quelques éléments de celle de Don Raphaël, mais l'accent est mis sur la passivité du jeune homme, victime d'un malheureux enchaînement de circonstances<sup>1</sup>. La scène 6 approfondit quant à elle le cas de Peter, qui ne demanderait pas mieux que de redevenir un honnête homme. Mais c'est essentiellement la longue scène finale, entièrement due à l'invention de Löwen, qui donne à la pièce tout son sens et l'oriente vers une vision moralisatrice et optimiste. La leçon se concentre dans ces derniers moments qui portent le sceau de la comédie touchante : Argant est reconnu par son père, qui fait éclater tout son amour et lui pardonne ses erreurs. Peter se repent de même, et demande la grâce de rester au service d'Argant, car il sait que ce dernier a le cœur bon. Tous deux sont présentés comme de tristes exemples de « ce à quoi le désespoir peut porter les hommes », car « seule la nécessité [les] a transformé[s] en coquin[s] »<sup>2</sup>. Hieronymus, par son attitude clémente et compréhensive, a témoigné de sa magnanimité et peut ainsi délivrer le message final :

La plupart des malheureux ne resteraient pas dans le vice, s'ils trouvaient tous de semblables occasions de revenir à la vertu.<sup>3</sup>

Le mot de la fin invite à une lecture morale qui ne s'adresse pas qu'aux méchants. L'histoire plaisante de Don Raphaël devient l'histoire édifiante d'Argant et de Peter, le récit exemplaire d'un retour à la vertu tel que l'on pourrait en voir d'autres, pour peu que les honnêtes gens viennent en aide à ceux que les circonstances ont détournés du droit chemin. Löwen lance ici un appel à la générosité et témoigne d'une vision optimiste de l'homme, bon par nature, méchant par nécessité – bien loin de la vision du monde pragmatique et désabusée de Lesage.

---

<sup>1</sup> « Argant – Die schlechte Zucht, die in dem Hause meines Vaters herrschte, der damals schon Wittwer war, und die Verführung zur Verschwendung, und zu einem lüderlichen Leben, woran es an großen Oertern niemals fehlet ; alles dies war Schuld an meinem Unglück. » *Amant* (2).

<sup>2</sup> « Hieronymus – Wozu die Verzweiflung die Menschen nicht reizen kann. » ; « Richard – Bloß die Noth hat ihn zum Spitzbuben gemacht. » *Amant* (16).

<sup>3</sup> « Die meisten Unglücklichen würden nicht lasterhaft bleiben, wenn sie alle solche Gelegenheit fänden, wieder zur Tugend zurück zu kehren. » *Amant* (16).

### **3.4.2. *Le Méfiant par délicatesse, modèle(s) et adaptation***

Pour *Le Méfiant par délicatesse*, Löwen développe un peu plus ses remarques introductives qu'il ne le fait pour *L'Amant par hasard*. Ici encore il invoque une source française, *Dupuis et Des Ronais* (1763), une comédie de Collé. Mais il commente cette fois-ci son procédé :

J'avais au début l'intention de traduire cette pièce pour notre théâtre : mais comme j'ai toujours eu une aversion pour l'esprit de traduction [...] j'ai préféré utiliser quelques structures, situations et sentiments et les habiller selon mon imagination, plutôt que de les traduire mot à mot. J'aurais souhaité que l'on en eût fait autant avec toutes les pièces françaises, et que l'on eût tenu à l'écart de notre scène les marquis français et les financiers, dont nous, du moins, ne pouvons pas rire.<sup>1</sup>

Qu'en est-il donc de cette libre adaptation ?

#### **3.4.2.1. *Le modèle officiel : Dupuis et Des Ronais***

La pièce de Collé est une comédie touchante en trois actes et en vers, dont l'action se déroule dans un cadre extrêmement restreint. Le personnel est réduit à trois personnages principaux : Dupuis, un homme tendre et sensible mais qui se défie des autres, père aimant et bien intentionné, sa fille Mariane, et son amant Des Ronais, jeune homme honnête et fougueux. Hormis ce trio, quelques personnages font une brève apparition : Clénard, ami de Dupuis (une scène longue : I, 3), La Violette, valet de Des Ronais (une scène courte : I, 1), ainsi qu'un notaire et un laquais (I, 6 et II, 3), dont les répliques se limitent à un unique vers.

L'intrigue est très simple, à l'image de la distribution des rôles. Dupuis, manifeste une grande affection pour Des Ronais : il le traite en fils depuis trois ans, lui a promis sa fille et projette de lui transférer sa charge. Cependant, l'expérience de la duplicité des hommes lui a inspiré une défiance extrême envers tout le monde. Il souhaite repousser le mariage de Mariane et Des Ronais, car il soupçonne ce dernier d'être infidèle. Une lettre destinée au jeune homme, mais mal adressée, lui parvient alors et confirme ses craintes :

---

<sup>1</sup> « Ich war anfangs willens, dies Stück für unser Theater zu übersetzen: aber, da ich vor dem Uebersetzungsgeist immer einen Ekel gehabt, [...] so wollte ich lieber einige Grundrisse, einige Situationen, und Sentiments nützen, und es nach meiner Phantasie einkleiden, als es wörtlich übersetzen. Ich wünschte, daß man es mit allen französischen Stücken so gemacht hätte, und die lächerlichen französischen Marquis und Finanzenpächter, über die wir wenigstens nicht lachen können, von unserer deutschen Bühne ließ. » J. F. Löwen, *Schriften*, Bd. 4, Vorrede, n. p.

elle révèle qu'il a une aventure galante avec une comtesse. Dupuis apporte cette preuve à sa fille et à son amant confondu. Mais Des Ronais regrette depuis longtemps cet égarement passager, et n'a jamais cessé d'adorer Mariane : c'est ce dont il réussit à convaincre la jeune fille. Dupuis reste quant à lui inflexible, et finit par avouer la vraie raison de ses réticences : il ne veut pas que les jeunes gens se marient avant sa mort, car il craint d'être abandonné par eux et de finir ses jours dans une misérable solitude. Son affection pour eux et sa défiance sont donc la cause de cette décision. Mais les protestations de Mariane et de Des Ronais, et surtout la tendresse et l'amour filial qu'ils lui témoignent, finissent par toucher son cœur et le mariage tant retardé est enfin conclu.

La base de l'intrigue de Löwen est la même, mais les apports personnels de l'auteur sont beaucoup plus importants que dans le cas étudié précédemment. Il introduit de nouveaux personnages et ajoute deux intrigues supplémentaires au schéma de Collé, ce qui modifie considérablement les équilibres et la structure générale de la pièce. Il faut tout d'abord noter un changement de technique : Löwen travaille apparemment de façon un peu différente pour cette adaptation. Il intègre bien sûr à son dialogue des répliques et parfois des tirades entières traduites du français<sup>1</sup>. Mais il ne se livre pas à ces variations et interprétations que nous avons observées dans *L'Amant par hasard*. Cela tient sans doute à la nature de la source française : comme l'œuvre de Collé se présente déjà sous une forme dramatique, il n'est pas besoin *a priori* d'adaptation particulière à la scène, contrairement à *Gil Blas*. Par conséquent, soit Löwen traduit et opère une sorte de « copié-collé » dans son texte, soit il invente totalement. Et dans l'ensemble, contrairement à ce qui se passe dans *L'Amant par hasard*, il invente ici bien plus qu'il ne traduit.

En effet, Löwen ne suit assez précisément son modèle que dans la première partie du premier acte. Les scènes 1 à 4, 6, 7, 10 et 11 sont des transpositions fidèles. Mais la deuxième partie s'éloigne déjà nettement de la pièce française : les scènes 5, 8, 9 et 12 à 14 ne correspondent à aucun passage de *Dupuis et Des Ronais*. Quant aux deux autres actes, il n'y a en tout que trois scènes dans lesquelles on retrouve quelques éléments épars de la comédie de Collé : II, 6 et 13, et III, 9. Si l'Allemand avait déjà un peu étoffé l'intrigue de Lesage, le développement est ici encore bien plus net : le nombre d'actes est certes identique, mais le nombre de scènes, lui, augmente considérablement. De 21 chez Collé on

---

<sup>1</sup> La scène I, 3 reprend ainsi des échanges complets entre Des Ronais et Clénard (I, 3) ; de même pour les scènes I, 6 à 8, qui développent la scène I, 5 en s'appuyant sur de nombreuses tirades des amants ; en revanche la scène III, 9 n'utilise que quelques répliques de Dupuis, tirées des scènes III, 4 et 5. Il s'agit toujours de traductions très fidèles à l'original.

passé à 41 chez Löwen, soit près du double. Cet allongement correspond à un certain nombre d'ajouts qui modifient la pièce française sous trois aspects : le touchant, la morale et le comique<sup>1</sup>.

#### 3.4.2.2. *Le modèle officieux : La Chaussée et la comédie larmoyante*

À en croire ce qu'il affirme dans sa préface, Löwen n'est pas un grand admirateur de la « comédie larmoyante » et des dernières productions françaises. Il leur reproche non seulement de « manquer de verve comique », mais aussi de transformer leurs dialogues en discours rhétoriques : leurs personnages « déclament de belles périodes et des sentences édifiantes, mais toujours au moment où ils devraient agir ». Les constructions trop longues ne correspondent pas à l'expression naturelle des sentiments et ces dialogues ne sont pas vraisemblables du point de vue de la psychologie. Qui plus est, ces leçons de morale ont certes leur place dans un poème didactique, mais pas dans une œuvre dramatique<sup>2</sup>. Ainsi, lorsque Löwen invoque un modèle français, c'est celui de Molière, et non des représentants de la comédie touchante. Pourtant, la pièce de Collé qu'il choisit d'adapter fait sans conteste partie de ce genre. Et il va encore plus loin : il introduit des personnages et des éléments nouveaux issus en droite ligne des intrigues de *La Chaussée*.

Si l'on se penche sur l'art du dialogue de Löwen, il faut bien reconnaître que ses personnages ne sont pas toujours exempts des reproches qu'il adresse lui-même aux auteurs français. Pour ce qui est des « sentences édifiantes », *Le Méfiant par délicatesse* n'en manque pas<sup>3</sup>. Quant aux « belles périodes » improbables, les monologues des personnages en comptent leur lot :

Henriette – (*seule*) Ah, malheureuse ! (*elle se jette dans un fauteuil*) Qui dois-je croire des deux ? Mon père, qui ne fait confiance à personne au monde et qui m'assure avec les expressions les plus tendres que c'est pour mon bien que tout ceci arrive ? ou Valer, qui

---

<sup>1</sup> Pour le résumé de l'intrigue, voir le synopsis en annexe, p. 923.

<sup>2</sup> « Die meisten neuern lassen ihre Personen declamiren, nicht dialogiren. Diejenigen Verfasser, die uns mit der so genannten weinerlichen Comödie, und dem bürgerlichen Trauerspiel bekant gemacht haben, verfallen, (den einzigen Leßing ausgenommen) sehr oft in den Fehler, daß sie uns Personen zeigen, die schöne Perioden, und lehrreiche Sentenzen hersagen : aber immer gerade zu einer Zeit, da sie handeln sollten, und da der Affect, wenn er ja dann und wann Funken des Witzes und der Moral äußert, sich doch gewiß nicht in langen Sentenzen verliert. Alle solche Stellen gehören ins Lehrgedicht, aber nicht ins Lustspiel oder in die Tragödie. Dort machen sie mit das Wesen des Gedichts aus, hier aber sind sie ein elendes Skelet. » J. F. Löwen, *Schriften*, Bd. 4, Vorrede, n. p.

<sup>3</sup> *Méf. déli.* (I, 13 ; II, 12, etc.). Sur l'utilisation des sentences dans notre corpus, voir *infra*, p. 390-393.

m'a confessé il y a à peine quelques instants de la façon la plus obligeante et avec un cœur plein de sentiment, que j'étais la seule qu'il aimât et qu'il aimerait éternellement.<sup>1</sup>

Le trouble de la jeune fille ne l'empêche manifestement pas d'enchaîner les propositions relatives et subordonnées, de multiplier les superlatifs et de construire sa réflexion par opposition. De même, après avoir fait le (long) récit de ses malheurs, la comtesse von Meran explique pourquoi elle a laissé son fils dans l'ignorance de son état, et glisse de façon bien incongrue une réflexion générale sur les principes d'éducation de la jeunesse. La comtesse vient de révéler que Valer est son fils, elle devrait s'empresse de le rejoindre et de dénouer le nœud de l'intrigue. Mais elle prend tout de même le temps de déclarer :

La Comtesse – Je ne voulais surtout pas qu'il apprenne combien il était riche, afin qu'il passe d'abord ses années d'épreuve. Il vaut toujours mieux qu'un jeune homme qui ne connaît pas bien le monde ne dispose pas d'emblée de tout en abondance. La santé et la conscience de beaucoup de nos jeunes seigneurs se porteraient mieux s'ils n'avaient pas su dans leur jeunesse qu'ils étaient nés de parents de condition. Considérez seulement l'éducation de la plupart de ces personnes, et dites-moi si je n'ai pas raison ?

Geront – On pourrait en écrire des volumes entiers. Mais, madame, quel est votre intention maintenant ?<sup>2</sup>

Il est effectivement grand temps d'agir, et l'action n'a été que trop suspendue par cette scène de récit de sept pages. Ces deux exemples montrent ici toute la distance qu'il peut y avoir entre la théorie et la pratique. Ce qui n'est pas sans rappeler les positions contradictoires de Voltaire à l'égard de la comédie larmoyante, qu'il dénonce vivement et qualifie de « genre ennuyeux », tout en s'essayant lui-même à ce genre – qu'il nomme alors avec plus de bienveillance, la « comédie attendrissante »<sup>3</sup>.

Mais revenons à Löwen et à son adaptation : dans *Dupuis et Des Ronais*, la comtesse reste un personnage hors scène, une coquette qui a réussi un instant à séduire Des Ronais, mais qui ne saurait l'attacher. Dans *Le Méfiant par délicatesse* en revanche, la comtesse

---

<sup>1</sup> « Henriette – (allein) Ich Unglückliche ! (Sie wirft sich in einen Lehnstuhl.) Wem soll ich glauben ? Meinem Vater, der keinem Menschen in der Welt traut, und der mich mit den zärtlichsten Ausdrücken versichert, daßes zu meinem Besten geschiehet ? oder Valeren, der mir mit der verbindlichsten Art und mit einem Herzen voll Empfindung, noch erst vor wenig Augenblicken gestanden, daß ich es allein sey, die er liebe und die er ewig lieben werde. » *Méf. déli.* (I, 12).

<sup>2</sup> « Die Gräfinn – Ich wollte ihn durchaus nicht wissen lassen, wie begütert er sey, um erst seine Prüfungsjahre auszuhalten. Es ist immer besser, wenn ein junger Mensch, der die Welt noch nicht recht kennt, nicht gleich alles in Ueberfluß hat. Mit mancher unserer jungen Herren ihrer Gesundheit und ihrem Gewissen würde es besser stehen, wenn sie nicht gewußt hätten, daß sie von vornehmen Aeltern geboren wären. Betrachten Sie nur die Erziehung der meisten dieser Leute, und sagen mir, ob ich nicht Recht habe ? Geront – Davon ließen sich Folianten schreiben. Aber gnädige Frau, was ist nun Ihr Vorsatz ? » *Méf. déli.* (III, 5)

<sup>3</sup> Cf. Emile Deschanel, *Le Théâtre de Voltaire*, Paris, Calmann Lévy, 1886, p. 281-283.

von Meran est présentée par Valer comme une personne respectable et d'un « noble caractère » (I, 4). Et pour cause : elle entre en scène au troisième acte, et apparaît alors comme un personnage digne des héroïnes de *La Chaussée*. C'est son histoire et la révélation de son identité qui constituent l'essentiel du dernier acte. On peut constater une grande similitude entre la situation et les sentiments de la comtesse et ceux de *La Gouvernante* et de *Mélanide*. À la suite d'un mariage d'amour noble et honnête mais pourtant condamné par la famille, elle a quitté sa patrie avec son époux, avant que ce dernier ne soit la victime d'une cruelle vengeance familiale. Son malheur est digne de la plus grande pitié et ses sentiments sont ceux de la plus parfaite vertu : elle est généreuse, humble et magnanime<sup>1</sup>. Séparée de son enfant pour lui assurer un destin plus heureux que le sien, elle surveille cependant son éducation et se rapproche de lui sous une fausse identité. Elle finit par se révéler, le mariage de l'enfant est peut avoir lieu, et la famille est ainsi réunie dans la tendresse. Les données sont donc tout à fait comparables, et les mêmes causes produisant les mêmes effets, on retrouve chez Löwen des répliques et des expressions qui évoquent celles de *La Chaussée*. Ainsi lorsque la comtesse demande à Valer ce qu'on lui a dit de son origine, il répond :

L'on m'a dit que j'étais le fruit infortuné d'un père encore plus infortuné.<sup>2</sup>

Les enfants de *La Gouvernante* et de *Mélanide* sont eux aussi des « fruits infortunés », nés de parents que le destin a frappé durement :

D'Arviane – Vous m'avez assez dit / Que les infortunés à qui je dois la vie, / Contraints par des malheurs à quitter leur patrie, / Ayant bientôt après fini leurs tristes jours, / Ne m'avaient en mourant laissé d'autre secours / Que vos seules bontés, avec quelque naissance.<sup>3</sup>

Les manifestations verbales et physiques de la tendresse et de l'émotion sont rigoureusement identiques : soupirs, surprise, exclamations, protestations d'amour, les enfants tombent aux genoux de leur mère et les embrassent tendrement. De même, les réticences de la comtesse à révéler ses malheurs à Geront (III, 5) sont dans la même tonalité que celles de Mélanide face à Théodon (II, 3 et IV, 1) ; les deux hommes occupent d'ailleurs une fonction similaire de confident et d'allié, qui compatissent aux malheurs de leurs interlocutrices et s'emploient à les adoucir.

---

<sup>1</sup> On notera aussi la proximité avec certains éléments de l'intrigue du *Droit du Seigneur* de Voltaire (1760) en particulier dans le caractère de Laure et le récit de la scène IV, 8.

<sup>2</sup> « Valer – Daß ich die unglückliche Frucht eines noch weit unglücklicheren Vaters sey. » *Méf. déli.* (III, 7).

<sup>3</sup> *La Chaussée, Mélanide* (I, 4) ; voir aussi *La Gouvernante* (I, 1 ; III, 9 et 10).

La conclusion de l'action principale n'est pas non plus sans rappeler celle de *Mélanide*. On peut y voir un écho de ce tableau de famille dans lequel se manifeste une certaine utopie sentimentale :

Arist – Madame, vous devez rester avec nous ! Nous ne ferons désormais qu'une seule famille.<sup>1</sup>

Le Marquis – Ne faisons désormais qu'une même famille.<sup>2</sup>

Le motif de la mère-fausse amante peut également faire penser à l'intrigue de *Nanine* ; le Comte accuse de trahison la jeune et vertueuse orpheline dont il est épris, à cause d'un billet enflammé adressé à un certain Philippe Hombert. Or ce dernier se révèle être son père. Nanine est ainsi lavée de tout soupçon : ses ardeurs n'étaient pas celles d'une amante infidèle, mais les dignes manifestations de l'amour filial<sup>3</sup>. C'est un peu par le même procédé que Löwen disculpe Valer, même si ce dernier n'apprend qu'*a posteriori* l'identité de celle qui a réussi à le séduire. Son infidélité s'explique par les nobles sentiments de la comtesse, digne d'être aimée, et par la voix de la nature. Elle n'a donc rien de condamnable.

Le rapport de Löwen à la comédie larmoyante n'est donc pas aussi simple qu'il voudrait le faire croire : loin de rejeter cette forme dramatique, il l'exploite à sa guise pour créer dans ses œuvres un équilibre entre la satire et l'édification morale, entre la représentation du vice et celle de la vertu. Les éléments touchants nous présentent ici les malheurs de la vertu tels qu'on peut les observer dans la comédie larmoyante française contemporaine. Löwen n'est certes pas un plagiaire, mais il semblerait que sa traduction de *L'École des mères* et sa fréquentation des spectacles de Hambourg ne soient pas restés sans influence sur son écriture dramatique. En effet, *Cénie*, *Mélanide*, *La Gouvernante*, *Le Café* ou encore *Le Droit du seigneur* y sont fréquemment joués, par Schönemann, Koch, puis Ackermann<sup>4</sup>. L'Allemand a beau renier sa traduction<sup>5</sup> et critiquer la comédie larmoyante, il semble qu'il ne puisse se soustraire totalement à son influence. Il a ainsi recours aux mêmes motifs et aux mêmes techniques que La Chaussée ou Voltaire, et s'inscrit donc en

---

<sup>1</sup> « Arist – Madame ! Sie müssen bey uns bleiben ! Wir wollen künftig nur eine Familie ausmachen. » *Méf. déli.* (III, 11).

<sup>2</sup> La Chaussée, *Mélanide* (V, 3).

<sup>3</sup> Cf. Voltaire, *Nanine ou le Préjugé vaincu*, 1749 (III, 6 à 9).

<sup>4</sup> Cf. tableau des représentations en annexe, p. 943-1019.

<sup>5</sup> « Ich [habe] vor dem Uebersetzungsgeist immer einen Ekel gehabt, und auch nur ein einziges Stück in meinem Leben, und zwar sehr jung übersetzt, das nachher wider meinen Willen gedruckt ward » J. F. Löwen, *Schriften*, Bd. 4, Vorrede, n. p. Mais parle-t-il ici de *L'École des mères* ou de *Sémiramis* ? Cela est difficile à établir.



partie dans ce mouvement. Mais il ne réduit pas ses pièces à cet aspect émouvant, et reste fidèle aux deux objectifs fondamentaux de la comédie : *prodesse et delectare*.

### 3.4.2.3. *Les autres apports de Löwen : toujours la morale et le comique*

En effet, les apports de Löwen ne se limitent pas à la valorisation de l'élément touchant. Comme dans son adaptation de l'histoire de Don Raphaël, il développe les aspects comiques et introduit une leçon moralisatrice.

Pourquoi le comique ? C'est qu'il trouve, nous l'avons vu, que la nouvelle tendance du genre larmoyant occulte trop cet aspect – c'est-à-dire qu'il abandonne la veine satirique. Pour Löwen, la verve comique, « ce n'est rien autre que les grands traits qui peignent les caractères et qui traquent le vice ou le ridicule jusqu'au plus profond du cœur, afin de le rendre odieux au spectateur »<sup>1</sup>. On voit combien Löwen reste tributaire de la conception morale de la comédie héritée de Gottsched. Il n'est pas question pour lui d'abandonner la satire, et là où elle est absente, il la réintroduit. Il ne renonce pas non plus aux effets comiques plus gratuits, qui sont censés conférer à la pièce son ton enjoué ; c'est le rôle des domestiques. Nous l'avons constaté dans *L'Amant par hasard* avec Cathrine et Peter ; *Le Méfiant par délicatesse* le confirme avec son trio de serviteurs, Johann, Cathrine et Heinrich. Alors que La Violette, le valet de Des Ronais, n'a qu'un rôle très périphérique (I, 1), Heinrich est en revanche très présent dans la pièce allemande. Assez présent même pour n'être pas qu'un simple auxiliaire de l'action : il est au centre d'une seconde intrigue galante, qui double l'intrigue principale. Johann, qui est au service d'Arist, est l'amant de Cathrine, la suivante d'Henriette. Mais il se montre tout aussi méfiant et soupçonneux que son maître, et pour le punir et se moquer de lui, Heinrich décide de faire la cour à Cathrine. Les deux valets sont ainsi présentés comme les imitateurs de leurs maîtres respectifs, l'un pour la méfiance, l'autre pour le libertinage. Nombre de scènes évoquent cette intrigue ancillaire (I, 5 ; II, 1, 2 et 7 ; III, 11) et plusieurs lui sont même entièrement consacrées (II, 8 à 10 ; III, 1 et 2). Ce sont les trois personnages de domestiques qui assurent le comique de la pièce : Heinrich, qui prend ses maîtres successifs pour modèle, est un Don Juan de bas étage et un matamore ridicule. Cathrine représente le type de la soubrette sûre d'elle-

---

<sup>1</sup> « Diese aber besteht in nichts anders, als in den großen Zügen, die die Charaktere zeichnen, und die das Laster, oder auch das Lächerliche bis in den verborgensten Falten des Herzens aussuchen, um es den Zuschauern abscheuungswerth zu machen. » *Ibid.*

même, qui rabroue les prétendants importuns (II, 8) et mène son amant à son gré. Johann assure également une part du comique par ses craintes quant à la fidélité de Cathrine, et par son accoutrement ridicule lorsqu'il se prépare à affronter Heinrich en duel (III, 1). Il faut cependant noter que, malgré leur présence assez marquée, les domestiques ne participent pas à l'action principale. Löwen juxtapose deux niveaux d'intrigue, mais respecte la distance sociale et ne charge pas les serviteurs des affaires de cœur de leurs maîtres<sup>1</sup>.

Quant à la morale, elle est déjà présente dans l'œuvre de Collé, mais sous une forme plus indulgente. Le jeune Des Ronais est effectivement coupable d'avoir entretenu une liaison avec une comtesse, et n'a d'autres excuses que sa jeunesse et une légère tendance à la galanterie. Il sera pourtant pardonné, car son cœur est bon et son infidélité n'a jamais été sérieuse. Cette indulgence n'est manifestement pas du goût de Löwen, qui modifie la situation afin de sauvegarder l'intégrité morale : d'une part, la fiancée de Valer ne semble pas disposée à lui pardonner comme le fait Mariane avec Des Ronais. Un traître ne mérite pas cette magnanimité et cette compréhension. D'autre part, et par conséquent, il faut que cette faute de Valer n'en soit pas une, afin qu'il puisse reprendre sa place dans la communauté des vertueux. D'où le développement de la troisième intrigue, celle qui concerne la comtesse et Valer.

Löwen multiplie en outre les réflexions didactiques. Il présente le caractère d'Arist de façon très explicite (I, 2 et 3) ; il fait tenir à Valer des discours moralisateurs sur les abus en temps de guerre (I, 8) ; Arist donne des leçons sur les dangers de la cour (I, 11) ; Geront et Arist devisent sur l'honneur et les excès de la jeunesse (I, 13) ; Arist et Henriette discutent de la différence entre une faute et un vice (II, 12). Tous ces développements sont propres à la comédie allemande. Quant au dénouement, il est aussi symptomatique. Dans la pièce de Collé, Dupuis est finalement vaincu par la tendresse et l'émotion :

Des Ronais – Ce n'est plus votre esprit que je prétends convaincre, / c'est votre cœur que je veux vaincre / dans ses derniers retranchements [...]

Dupuis – Je cède aux transports dont je suis agité ; / je ne veux point laisser à ma raison fidèle, / le temps de refroidir ma sensibilité.<sup>2</sup>

Chez Löwen, c'est au contraire la raison qui fait son office et ramène Arist à une attitude plus conciliante. La comtesse le sermonne sur sa trop grande méfiance et finit par le convaincre de son erreur : ce n'est pas parce que quelques personnes l'on dupé qu'il doit croire tous les hommes aussi ingrats et faux. Une telle défiance est « la disposition

---

<sup>1</sup> Sur le statut des domestiques dans les comédies allemandes des Lumières, voire *infra*, p. 521-533.

<sup>2</sup> Collé, *Dupuis et Des Ronais* (III, 5).

première à la misanthropie » et cache à vrai dire « un peu de bile »<sup>1</sup>. Geront seconde la comtesse avec véhémence :

Geront – Mon frère ! elle connaît la morale ! Dix prêcheurs, s'ils devaient parler de votre caractère, ne vous diraient pas cela. Par ma foi, elle a raison. [...]

Arist – Qu'il en soit donc ainsi. Madame, mon frère : si j'ai manifesté quelque défiance à l'égard de Valer et de ma fille, ce n'était que par tendresse. Bien sûr, mon propre intérêt a eu parfois aussi sa part. Mais nous n'allons pas examiner cela plus en détail. Nous avons tous nos faiblesses, et les plus innocentes sont, me semble-t-il, celles qui proviennent d'un amour excessif pour l'honnêteté.<sup>2</sup>

Arist reconnaît ainsi ses torts et énonce le principe général que la pièce est censée illustrer. La distance est donc notable par rapport à la conclusion sentimentale de Collé. Quelle que soit la part d'émotion et de sentiment qu'elle introduit dans son intrigue, la comédie de l'*Aufklärung* reste toujours au bout du compte le triomphe de la Raison.

Compte tenu du statut assez flou de la traduction, des recommandations de Gottsched en faveur de la germanisation des modèles et de l'imitation des Français, ainsi que des accusations répétées de « théâtre gallicisant », on aurait pu croire que les comédies allemandes directement inspirées d'originaux français seraient de pures et simples transpositions. Nous venons de voir avec les trois pièces étudiées qu'il convient de nuancer ce jugement.

En effet, on constate tout d'abord que Quistorp, l'un des plus fidèles disciples de Gottsched – par conséquent soumis à l'imitation des Français – produit une œuvre presque entièrement originale. Les références au système juridique assurent en outre un fort ancrage dans la réalité sociale allemande. Löwen quant à lui se montre beaucoup plus proche de ses modèles : pour *L'Amant par hasard*, il traduit, met en scène et enrichit une intrigue de Lesage, en lui conférant un message moral explicite. Dans le cas du *Méfiant par délicatesse*, il procède plus librement : la part de traduction est moindre et l'intrigue n'est pas suivie avec autant de fidélité. Cependant, les éléments comiques et touchants que

---

<sup>1</sup> « Es ist die erste Anlage zu einem Menschenfeinde. [...] Ein Bischen Galle liegt mit darunter verborgen. » *Méf. déli.* (III, 11).

<sup>2</sup> « Geront – Bruder ! die versteht Moral ! Zehn Prediger, wenn sie über euren Charakter reden sollten, würden euch das nicht sagen. Sie hat bey meiner Ehre Recht. [...] Arist – So soll es itzt geschehen. Madame ! Bruder ! wenn ich gegen Valeren und gegen meine Tochter einiges Mistrauen habe blicken lassen ; so ist es bloß aus Zärtlichkeit gewesen. Freylich hat mein eigener Vortheil auch bisweilen mit Antheil daran gehabt. Allein, wir wollen dieß nicht weiter untersuchen. Wir haben alle unsere Schwachheiten, und diejenigen sind, deucht mich, am unschuldigsten, die aus einer übertriebenen Liebe zur Rechtschaffenheit entspringen. » *Méf. déli.* (III, 11).

Löwen introduit de son propre chef sont eux aussi dans le droit fil de la tradition française. Nous avons donc là trois exemples qui montrent bien que le rapport au modèle français n'est pas identique pour tous les auteurs – même dans le cas d'une source avérée et revendiquée. Ce rapport varie en fonction des œuvres choisies, des objectifs, des goûts et des talents du dramaturge. Il est intéressant de noter que les œuvres les plus proches de leur modèle français sont celles de la fin de la période étudiée, c'est-à-dire au moment où la pratique de l'imitation était justement la plus décriée, y compris par Löwen lui-même, qui déplore que les traducteurs et imitateurs ne sachent pas acclimater les comédies françaises à la scène allemande.

Qu'y a-t-il donc de si allemand dans ses propres comédies (et dans celle de Quistorp) pour qu'elles puissent échapper à ce reproche ? Tout d'abord, on n'y trouve aucun personnage typiquement français, ni aucune référence à des mœurs françaises. Mais, plus fondamentalement, ce ne sont pas les caractères, ni les situations qui déterminent la « germanité » de ces trois pièces : ce sont les thèmes abordés et la façon dont ils sont traités. Le point commun des modifications de Quistorp et de Löwen se situe dans la sphère morale. Le ton didactique et l'intention édifiante constituent ainsi la marque spécifiquement allemande de ces « adaptations ».



## **Chapitre 4**

### **Les choix dramaturgiques**

Les comédies allemandes des Lumières ont rarement été étudiées d'un point de vue dramaturgique, hormis dans certaines monographies, mais qui se limitent bien entendu à un seul auteur. Or ce travail sur les choix dramaturgiques est indispensable si l'on veut évaluer et expliquer leur caractère de « théâtre à la française ». La question se pose d'ailleurs : la réception de la comédie française a-t-elle eu réellement une influence sur les œuvres originales, et dans quels domaines ? Pour répondre à cette question, il faut analyser aussi bien la structure générale des pièces, que les personnages, le langage des comédies et les différents aspects du comique, qui sont autant d'éléments susceptibles de révéler les liens que les œuvres de notre corpus entretiennent avec les modèles français.

## **4.1. Vers une classicisation allemande**

### **4.1.1. Prose ou vers ?**

Dans les années 1740, la question de l'usage de la prose ou du vers dans les œuvres dramatiques suscite un vif débat dans le milieu littéraire de Leipzig. Les principaux textes sur le sujet opposent Gottlieb Benjamin Straube, fidèle disciple de Gottsched, à Johann Elias Schlegel, toujours proche du maître mais qui marque là sa première émancipation<sup>1</sup>. La réflexion concerne aussi bien les œuvres originales que les traductions. Nous rappelons ici succinctement les deux positions : Straube défend la conception gottschédienne de naturel et de vraisemblance de l'expression des personnages de comédie et recommande la prose, le vers allemand n'ayant pas la même souplesse que le vers français. Schlegel quant à lui met en valeur la spécificité de l'œuvre d'art et revendique par conséquent le droit du dramaturge à choisir le vers.

En France, la notion de haute comédie est liée à la forme versifiée. À l'époque classique, le « grand goût » réclame une pièce de cinq actes en vers. La prose est un aveu de faiblesse plus qu'un choix : on y a recours par manque de temps ou par manque de talent<sup>2</sup>. Au XVIIIe siècle, la pratique s'assouplit avec le succès du Théâtre Italien, du Théâtre de la Foire et de l'Opéra Comique, qui développent de nouvelles formes dramatiques. La tragédie et le vers continuent cependant à dominer une hiérarchie théâtrale qui n'est pas vraiment contestée. Seule la comédie en vers donc peut prétendre à une certaine reconnaissance officielle, et c'est elle que la Comédie-Française, dépositaire de la tradition classique, a tendance à privilégier. Ainsi, lorsque Regnard, familier du Théâtre Italien, écrit pour la Comédie-Française, c'est le plus souvent en vers qu'il le fait<sup>3</sup>. D'autres auteurs en revanche, comme Marivaux ou Lesage, n'utilisent que la prose, y compris pour ce prestigieux théâtre. En fait, pour les auteurs français du XVIIIe siècle, le choix du vers ou de la prose est d'ordre pragmatique : il dépend du public visé et du genre choisi – mais sans oublier que ces derniers révèlent aussi des ambitions esthétiques.

---

<sup>1</sup> Ces textes se trouvent pour l'essentiel dans les *Beyträge zur Critischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit*, Bd. VI, 1740, 23. Stück, p. 466-485 et 24. Stück, p. 624-665 ; Bd. VII, 1741, 26. Stück, p. 287-313 ; Bd. VIII, 1742, 29. Stück, p. 46-75. On peut également mentionner la préface de Schlegel à sa traduction du *Glorieux* de Destouches, in : M. Grimberg, *Korpus*, T. 17.

<sup>2</sup> Cf. Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1964, p. 196 sq.

<sup>3</sup> Et parfois même en cinq actes, renouant avec la tradition de la grande comédie, qui avait tendance à se perdre : *Le Joueur* (1696), *Le Distrait* (1697), *Le Légataire universel* (1706).

En Allemagne, il y a bel et bien une importante discussion théorique, et les conclusions ne sont pas tout à fait les mêmes. Le vers ne s'impose pas comme une des caractéristiques de la haute comédie : il reste l'apanage de la tragédie. Il faut chercher la noblesse de la comédie dans le respect des unités et des bienséances, la rigueur classique et l'ambition morale. La forme versifiée, elle, est exclue de la liste des critères de qualité. Et de fait, la très grande majorité des comédies des Lumières sont en prose. Sur l'ensemble de notre corpus, on ne rencontre que quatre pièces versifiées : *L'Indifférent* de Uhlich, *La Beauté muette* de Schlegel, ainsi que *Le Diable paresseux* et *Le Duc Michel* de Krüger. On peut tirer de ces quelques pièces plusieurs observations.

La première caractéristique, et la plus frappante, est leur faible proportion : moins d'un dixième du corpus. On peut certes y voir un signe de l'autorité gottschédienne, mais aussi et surtout un signe des difficultés de certains auteurs à manier le vers allemand, qui est encore trop rigide pour se prêter aisément au rythme du dialogue comique. En effet, il faut souligner que trois de ces pièces ne comportent qu'un seul acte : la comédie de Uhlich, avec ses cinq actes, fait figure d'exception parmi les exceptions. Il semble donc difficile aux dramaturges de composer longuement en vers. Krüger, le seul à s'être essayé par deux fois à cet exercice, n'a pas non plus dépassé l'acte. Enfin, même Schlegel, ardent défenseur de la légitimité du vers dans le genre comique, n'a produit qu'une seule pièce illustrant sa position théorique. Elle le fait certes avec brio, mais reste une exception : ses trois autres comédies sont en prose, ainsi que les fragments de ses projets inachevés.

*L'Indifférent* est un cas fort intéressant, car l'utilisation du vers a de quoi surprendre lorsque l'on sait que la pièce a été publiée dans le sixième volume du *Théâtre allemand*. Mais Gottsched ne manque pas de commenter longuement cet aspect dans sa préface. Il précise qu'il lui semblait souhaitable de proposer aussi un exemple de pièce en vers, mais s'empresse d'ajouter bon nombre de restrictions. Tout d'abord, l'auteur a rédigé cette pièce quelques années auparavant. Elle comportait alors trois actes, et Gottsched a incité Uhlich à adopter « une disposition qui soit conforme à l'usage des Anciens »<sup>1</sup>. C'est donc à l'éditeur que l'on doit le découpage en cinq actes, ainsi que les modifications afférentes (difficiles à établir aujourd'hui, car nous ne disposons d'aucun renseignement sur la première version). Quant à la remarque finale, elle résume bien la position de Gottsched au sujet du vers :

---

<sup>1</sup> « So ersuchte ich ihn, lieber eine andre Eintheilung zu machen, die der Gewohnheit der Alten gemäß wäre. » *DS* 6, Vorrede.



L'auteur m'a cependant assuré que cela serait la première et la dernière comédie qu'il rédigerait en vers, car il avait bien trop peiné à mettre en vers les expressions du commerce quotidien, et que cela l'avait empêché à de nombreux endroits de tout représenter de façon aussi amusante qu'il l'aurait pu faire en prose.<sup>1</sup>

Tout cela ne met pas vraiment en valeur l'exemplarité d'une telle option, au contraire : il s'agit plutôt de détourner les jeunes auteurs de cette voie laborieuse ! *L'Indifférent* n'en reste pas moins une comédie originale « régularisée » sur les conseils du maître, et qui mérite à ce titre d'enrichir le dernier volume du *Théâtre allemand*.

Le choix du vers chez les auteurs allemands est clairement investi d'une portée esthétique, car il est l'objet de débats. Pour autant, il ne semble pas dépendre d'une quelconque influence française. *Le Duc Michel*, par exemple, est composé d'après une nouvelle en vers de Johann Adolf Schlegel, *La Fortune escomptée* (*Das ausgerechnete Glück*, 1747)<sup>2</sup> : il est probable que la forme du modèle ait influé sur le travail de Krüger. En ce qui concerne l'usage du vers chez cet auteur, on ne peut invoquer le modèle de Marivaux, qui, travaillant essentiellement pour le Théâtre Italien, n'a composé qu'en prose<sup>3</sup>. Les modèles français ne sont apparemment pas déterminants non plus ni pour Schlegel, ni pour Uhlich. En fait, si l'on tient compte des observations précédentes et du caractère des auteurs concernés, l'utilisation du vers apparaît plutôt comme la manifestation volontaire d'une certaine indépendance par rapport à la théorie gottschédienne. C'est un pied de nez à la prétendue « dictature littéraire » du maître de Leipzig.

## 4.1.2. Types de comédies

### 4.1.2.1. Comédie de mœurs, comédie d'intrigue et comédie de caractère

Il est parfois délicat de distinguer comédie de mœurs et comédie de caractère (le cas du *Bourgeois gentilhomme* est un exemple parmi d'autres). La différence la plus pertinente

---

<sup>1</sup> « Gleichwohl hat mich der Herr Verfasser versichert, daß dieses das erste und letzte Lustspiel seyn würde, welches er in Versen machen wollte : weil es ihm gar zu viel Mühe gemacht, die gemeinen täglichen Ausdrückungen des Umganges in das Sylbenmaaß zu bringen ; in vielen Stücken aber gehindert, alles so lustig vortragen zu lassen, als es in ungebundener Rede hätte geschehen können. » *Ibid.*

<sup>2</sup> In : *Neue Beyträge zum Vergnügen des Verstandes und Witzes*, Bd. IV, 1. Stück, 2. Aufl., Bremen und Leipzig, 1750, p. 32-40. Également disponible dans la réédition des *Fabeln und Erzählungen* de J. A. Schlegel (1769), Stuttgart, Metzler, 1965, p. 65-83.

<sup>3</sup> La seule exception est *Annibal* (1720), tragédie en cinq actes et en vers, destinée justement aux Comédiens Français.

est en fait celle que l'on peut faire entre comédie d'intrigue et comédie reposant sur les caractères en général, car cette distinction implique des choix esthétiques fondamentaux. La première s'appuie sur un rythme soutenu, une succession d'événements et de péripéties qui créent un ton allègre. Le rire naît ainsi des situations, des saillies des personnages, des imbroglios de l'intrigue. La seconde, en revanche, se penche avec plus d'attention sur la peinture des personnages et/ou de leur milieu, ce qui ralentit le rythme de la comédie. L'objectif, la représentation du monde et des hommes, entraîne une construction centrée sur une idée<sup>1</sup>. La comédie française fournit en abondance des exemples de ces différents types de comédies, avec toutes les nuances possibles. Ce foisonnement est loin de se retrouver en Allemagne. En effet, c'est la structure de type « comédie de caractère » qui domine toutes les œuvres de notre corpus. Qu'elles tendent plus à la comédie de caractère proprement dite, ou à la comédie de mœurs, elles ne donnent jamais la priorité à l'intrigue en elle-même. La fonction morale du théâtre, reconnue par tous les auteurs, conditionne une concentration sur un élément susceptible de fournir un enseignement au spectateur. Les titres reflètent d'ailleurs très clairement cette orientation.

La majorité d'entre eux évoque le personnage principal, soit par l'annonce de son caractère, dont il est l'incarnation extrême (*L'Indifférent*, *L'Hypochondriaque*, *Le Mystérieux*, *La Pleurnicheuse*, *La Bigote*, *Le Fâcheux*, *M. le Bel-Esprit*, *Le Libre-penseur*, *L'Oisif affairé*, *Le Méfiant*, *Le Méfiant envers soi-même*, *Le Méfiant par délicatesse*, *Le Misogyne*, *L'Homme à grands projets*), soit simplement par son état (*Le Jeune Érudit*, *La Vieille Fille*, *La Gouvernante française*, *Le Naturaliste*, *La Gouvernante*, *La Beauté muette*, *La Femme malade*, *Les Tendres Sœurs*, *Le Mari aveugle*). Ces deux types rappellent les modèles français de Destouches et de ses comédies de caractère moralisatrices (*Le Dissipateur*, *Le Glorieux*, *L'Ingrat*, *Le Médisant*, *L'Irrésolu*) ou satiriques (*La Fausse Agnès ou le Poète campagnard*), mais aussi les œuvres de Molière (*Le Misanthrope*, *L'Avare*, *Les Femmes savantes*), de Regnard (*Le Distrait*), et de bien d'autres (Brueys et Palaprat, Gresset, etc.).

Une deuxième catégorie rassemble les pièces qui mentionnent un groupe et indiquent ainsi une satire plus sociale (*Les Candidats*, *Les Pasteurs de campagne*, *Les Médecins*, *Les Juifs*, *Les Poètes à la mode*). Dans le domaine français, leurs correspondants seraient par exemple *Les Précieuses ridicules* de Molière ou *Les Bourgeoises à la mode* de Dancourt.

---

<sup>1</sup> Cf. Véronique Sternberg, *La Poétique de la comédie*, Paris, Sedes, 1999, p. 18.

La comédie de mœurs est explicitement annoncée lorsque le titre désigne un usage ou un thème, comme *Le Préjugé à la mode* de La Chaussée. C'est la cas dans notre corpus pour *Les Mœurs du temps passé*, *La Mésalliance*, *Le Testament* et *Damon ou la Véritable Amitié*. *Le Duc Michel*, se présente aussi clairement comme une satire sociale, puisque son titre associe de façon oxymorique, à l'image du *Bourgeois gentilhomme*, une référence roturière explicite à l'un des titres aristocratiques les plus élevés<sup>1</sup>. Ce type de titre paradoxal est cependant beaucoup plus répandu en France<sup>2</sup> : les Allemands ne cherchent manifestement pas à piquer la curiosité des spectateurs ni à suggérer l'extraordinaire pour attirer les foules.

Le titre peut enfin évoquer un objet, présenté comme l'enjeu de la comédie (*Le Trésor*, *Les Huîtres*, *Le Billet de loterie*), ou une référence à l'action proprement dite. Il attire l'attention par sa singularité et ne se comprend souvent qu'au vu de la pièce, comme *Le Procès du bouc*, *Le Triomphe des honnêtes femmes*, *La Mort et le Testament du célèbre Bockesbeutel*, *L'Amant par hasard*, *Le Diable paresseux* et *J'en ai décidé ainsi*. Ces titres rappellent plus ceux de Marivaux (*La Double Inconstance*, *Le Jeu de l'amour et du hasard*, *Le Dénouement imprévu*). Ces pièces-là pourraient éventuellement laisser supposer une comédie d'intrigue. Mais un titre peut se révéler trompeur, et c'est ici le cas. Hormis *Le Diable paresseux*, œuvre hybride, l'intérêt de ces pièces, en dépit de leur titre, réside bien plus dans la peinture des mœurs et des caractères que dans l'intrigue. *Le Triomphe des honnêtes femmes* est un exemple assez révélateur, car le premier titre envisagé par Schlegel était *Le Mari à la mode*, qui annonce plus un tableau de mœurs qu'une comédie d'intrigue. C'est aussi un signe de l'influence des titres français en vogue à l'époque, tels *Le Préjugé à la mode* ou *Les Bourgeoises à la mode*<sup>3</sup>. *Les Poètes à la mode* de Weiße perpétuent cette tendance<sup>4</sup>. En revanche, les multiples « Écoles » du théâtre français et italien... n'ont pas

---

<sup>1</sup> Le nom Michel est dès le XVIIIe siècle associé à une image bien particulière ; celle du « Michel allemand » (*der deutsche Michel*), qui devient le type même de l'Allemand peu cultivé et crédule. Cette image plutôt négative évolue au cours du siècle pour devenir au XIXe un stéréotype positif (cf. Klaus von See, *Deutsche Germanen-Ideologie vom Humanismus bis zur Gegenwart*, Frankfurt/M, Athenäum-Verlag, 1970, p. 46-48).

<sup>2</sup> On peut citer par exemple *Le Géôlier de soi-même* (Th. Corneille), *L'Aveugle clairvoyant* (Legrand) ou encore *L'Obstacle sans obstacle* (Destouches). H.-U. Lappert estime que *Le Jeune Érudit* de Lessing doit être compris comme un oxymore, et qu'il s'inscrit ainsi dans le cadre de cette tradition (*Lessings Jugendlustspiele*, p. 12). C'est exact, mais il faut bien avouer que le paradoxe est à première vue moins frappant et moins spectaculaire. Seuls les titres de Schlegel comme *L'Oisif affairé* et *Le Faste à Landheim* (dont on pourrait traduire le toponyme parlant par Champlogis) sont véritablement propres à éveiller d'emblée la curiosité du spectateur.

<sup>3</sup> Cf. C. Cambra-Djoudi, *L'Œuvre dramatique de J. E. Schlegel*, p. 83.

<sup>4</sup> Les titres de comédies françaises continuent encore longtemps à influencer les auteurs allemands. Ainsi, lorsque Weiße modifie les titres de ses comédies dans son édition de 1783, il opte pour une forme qui

vraiment fait école ; peut-être par scrupule d'afficher trop ouvertement une intention didactique, revendiquée par ailleurs, mais peu attirante pour le public des troupes ? La question reste posée.

C'est bien la comédie de caractère qui domine notre corpus, soit dans sa forme pure soit tendant à la comédie de mœurs. De façon significative, des comédies d'intrigue comme *Les Fourberies de Scapin* de Molière ou même *Le Triple Mariage* de Destouches, malgré le statut de modèle de leurs auteurs, ne trouvent aucun écho dans la production dramatique des Lumières allemandes ; preuve supplémentaire du processus de sélection rigoureuse au sein même des modèles français.

#### 4.1.2.2. *Grandes comédies et petites pièces*

La totalité des comédies publiées dans le cadre du *Théâtre allemand* sont en cinq actes : c'est là la règle de composition absolue de Gottsched<sup>1</sup>. Ce schéma, introduit par Ménandre puis repris par Plaute, Térence et les initiateurs de la comédie humaniste en France au XVIIe siècle, permet de rapprocher la comédie du modèle tragique. La « comédie » se distingue ainsi clairement de la « farce », sa sœur rivale à la mauvaise réputation. Gottsched insère cependant en conclusion de chaque volume un baïsser de rideau (*Nachspiel*) en un acte, destiné à satisfaire les besoins des troupes allemandes, qui avaient coutume de conclure leur spectacle par ce type de pièces appréciées du public. Mais pour être brèves, ces petites pièces ne se rapprochent pas pour autant de la farce, genre honni par tous les réformateurs. Le souci de la vraisemblance et le choix de sujets représentant la réalité quotidienne permettent de les classer dans le genre noble de la « comédie ». Cette observation est d'ailleurs valable pour l'ensemble des pièces en un acte de notre corpus.

La plupart des comédies publiées entre 1741 et 1746 l'étant dans le recueil de Gottsched, la domination des cinq actes est manifeste : on compte seulement 4 pièces en un acte et 4 pièces en trois actes pour 11 pièces en cinq (soit une proportion de 8/11). De 1747 à 1751, la tendance s'inverse, avec 7 pièces en un acte, 6 en trois et à peine 5 pièces en cinq actes (soit 13/5). De 1760 à 1766, la production comique est essentiellement assurée

---

rappelle celle des *Proverbes dramatiques* de Carmontelle : *Ehrlich währt am längsten oder der Mißtrauische gegen sich selbst ; Alter hilft für Thorheit nicht, oder die Haushälterin* (les *Proverbes* sont publiés dans l'Empire entre 1773 et 1783 ; cf. M. Grimberg, *La Réception de la comédie française*, p. 266 sq).

<sup>1</sup> Cf. *CD*, Bd. VI/2, p. 352.

par C. F. Weiße, qui ne privilégie aucune forme en particulier. Löwen quant à lui préfère les formes courtes. Par conséquent, le rapport global de la période est au total assez favorable aux pièces en un ou trois actes, sans que les cinq actes disparaissent pour autant (le rapport est de 5/3).

Le recul massif du nombre de comédies en cinq actes marque de façon claire la fin du règne sans partage de Gottsched, dès 1747. Cette date correspond d'ailleurs à une véritable césure, puisqu'elle voit également la publication du premier volume de traduction de Marivaux par Krüger. Il y a là plus qu'un simple hasard : c'est le signe d'un effritement de l'hégémonie de Gottsched. Ayant cessé son activité d'éditeur, il ne fait plus pression sur les auteurs afin qu'ils revoient leur copie en cinq actes. Les deux dernières phases sont donc caractérisées par une plus grande liberté dans les choix formels, qui ne fait que refléter la plus grande liberté dans les modèles et les orientations esthétiques. Les rigueurs formelles se relâchent et sont même contestées. Car pour beaucoup, il devient évident que les règles – et en particulier le découpage en cinq actes – ne suffisent pas à faire une bonne comédie. Nicolai souligne à plusieurs reprises, de façon fort ironique, qu'un ouvrage de l'esprit peut tout à fait « être mauvais dans les règles », et qu'à subir des auteurs qui ne connaissent ni le monde ni les caractères, on court souvent le risque « de s'endormir selon toutes les règles d'Aristote »<sup>1</sup>.

### **4.1.3. La poétique normative et ses réalisations**

C. Julliard a clairement établi et analysé le rapport de Gottsched aux théories esthétiques françaises, et plus particulièrement dans le domaine de la dramaturgie<sup>2</sup>. Pour le réformateur, pas de renouvellement littéraire sans application de règles sévères, qui lui permettent de rompre avec la tradition allemande des siècles précédents. Dans quelle mesure les réalisations de l'*Aufklärung* répondent-elles à ces exigences ? La comédie saxonne étant considérée comme l'émanation directe, la mise en pratique rigoureuse des principes gottschédiens, il convient de vérifier cette idée et de déterminer le poids réel de l'*Art poétique critique* sur l'évolution du genre comique au XVIIIe siècle.

---

<sup>1</sup> « Ein Werk des Wizzes [kan] regelmässig schlecht sein. » ; « Wir würden nicht Gefahr laufen, nach allen Regeln Aristotels eingeschläfert zu werden. » F. Nicolai, *Briefe über den itzigen Zustand*, 11. Brief, p. 115 et p. 118.

<sup>2</sup> C. Julliard, *Gottsched et l'Esthétique théâtrale française*, p. 89-134.

#### 4.1.3.1. La vraisemblance

Notion aristotélicienne, la vraisemblance est la première des règles classiques, car toutes les autres s’y rapportent. C’est elle qui permet de plaire, car sans vraisemblance, point d’effet : le spectacle reste une curiosité qui ne peut toucher le public. Reste à définir le vraisemblable, qui n’est pas forcément le vrai – Boileau le remarquait déjà dans son *Art poétique*<sup>1</sup>. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, le débat sur le merveilleux et le vraisemblable prend une importance toute particulière en Allemagne, à cause de la querelle qui oppose l’école de Leipzig à celle de Zurich, Gottsched aux Suisses Bodmer et Breitinger<sup>2</sup>. Mais cette discussion théorique reste sans impact réel dans le domaine de la production comique.

##### 4.1.3.1.1. Le débat sur la vraisemblance des caractères

En l’occurrence, c’est plutôt la question de la peinture des personnages qui concentre l’attention des critiques lorsqu’il est question de vraisemblance. On trouve ainsi de nombreux essais sur le problème de l’exagération des caractères. Dans quelles limites l’auteur doit-il se maintenir pour que son personnage reste crédible ? Quels traits outrepassent à ce point la vraisemblance qu’ils choquent la raison et détruisent l’illusion ? Quel degré d’exagération le théâtre nécessite-il et supporte-il ? Autant de questions qui agitent le milieu littéraire de l’époque et qui trouvent diverses réponses.

Gottsched reproche ainsi à Molière de pousser trop loin les vices de ses personnages, à un degré tel qu’il les rend invraisemblables et quitte ainsi la peinture de la nature. Pour illustrer son propos, il revient par deux fois sur l’exemple (repris de Plaute) de la méfiance excessive de l’avare qui veut voir la troisième main de son valet, soupçonné d’un larcin<sup>3</sup>. Il est donc logique qu’il s’efforce de justifier le personnage de *L’Hypochondriaque* de Quistorp : on pourrait en effet lui reprocher, en termes gottschédiens, de représenter des extravagances qui vont au-delà de ce que l’on peut légitimement attribuer à un homme atteint de cette maladie. Gottsched affirme qu’il n’en est rien, et que l’on ne peut imaginer

---

<sup>1</sup> « Le vrai peut quelquefois n’être pas vraisemblable », Nicolas Boileau, *Art Poétique*, Chant III, v. 48, édition de Jean-Pierre Collinet, Paris, Gallimard, 1985, p. 241.

<sup>2</sup> On peut consulter entre autres ouvrages : H. O. Horch et G.-M. Schulz, *Das Wunderbare und die Poetik der Frühaufklärung. Gottsched und die Schweizer*, Darmstadt, 1988 et Jean-François Goubet et Gérard Raulet (Éd.), *Aux Sources de l’esthétique. Les Débuts de l’esthétique en Allemagne*, Paris, éditions de la Maison des Sciences de l’Homme, collection Philia, 2005.

<sup>3</sup> Cf. *CD*, Bd. VI/1, p. 246 et Bd. VI/2, p. 345.

à quelles extrémités sont capables de se porter les hypochondriaques<sup>1</sup>. Voilà la question réglée : les originaux donnent des exemples de délires encore plus invraisemblables que ceux de Gotthard, et Quistorp ne fait par conséquent que peindre d'après nature. En outre, si le héros veut se pendre, ce n'est pas simplement l'effet de la maladie, mais aussi de l'amour et du désespoir ; les trois facteurs combinés expliquent un acte qu'un facteur isolé n'aurait pu rendre plausible. Tout cela est peut-être exact en théorie, mais on a tout de même du mal à croire aux hallucinations du malheureux Gotthard<sup>2</sup>. Bien qu'il soit un lecteur assidu de Boileau, Gottsched oublie peut-être ici que le vrai n'est pas toujours vraisemblable.

Mylius en revanche affirme la spécificité de l'art dramatique et la nécessaire exagération des traits de caractère. La scène est un miroir grossissant, et Molière est pour lui un modèle de traitement des caractères comiques. C'est ce qui ressort de son essai publié dans les *Contributions à l'histoire et au progrès du théâtre* : « Examen de la question : doit-on exagérer les caractères dans les comédies ? ». Mylius se place d'emblée en position de polémique par rapport à tous ceux qui défendent la théorie de la vraisemblance parfaite en poésie (la référence à Gottsched est à peine voilée). L'imitation de la nature est certes une règle essentielle, mais, trop scrupuleusement respectée, elle conduit à des peintures fades et sans vigueur. Les auteurs en oublient l'art et l'esprit, et ne proposent rien d'autre au spectateur qu'une pâle copie de la réalité qui l'entoure. Il faut introduire des traits de caractère inhabituels pour éveiller l'intérêt. Qui plus est – et Mylius est en cela dans la plus pure ligne gottschédienne –, l'objectif principal de la comédie est de rendre le vice haïssable par la représentation de ce qu'il a de plus ridicule. Or cet objectif ne peut être atteint que par le biais de l'exagération, car si le personnage est semblable à ce que les spectateurs observent au quotidien, la plupart d'entre eux seront incapables de percevoir son caractère risible et odieux. Par conséquent, il faut rendre le vice flagrant pour que le théâtre produise son effet. Les modèles de Mylius sont donc Aristophane, Plaute et Molière, dont les personnages poussent leurs travers jusqu'au

---

<sup>1</sup> « Ich habe fast nichts dabey zu erinnern, außer daß es vielleicht einigen vorkommen wird, der Charakter eines Hypochondristen seye in wenig zu hoch getrieben. Allein es ist nicht ein jeder im Stande davon zu urtheilen, wie weit die wunderlichen Einbildungen eines solchen Kranken gehen können. » *DS* 6, Vorrede, n. p.

<sup>2</sup> Cf. *infra*, p. 553-555.

grotesque et à l'absurde. Harpagon et M. Jourdain sont pour lui de parfaits modèles d'exagération du caractère comique<sup>1</sup>.

#### 4.1.3.1.2. La gestion des invraisemblances

Mais au-delà de la théorie, qu'en est-il des textes et quel degré d'exagération les auteurs ont-ils effectivement atteint ?

Dans l'ensemble, la vraisemblance des caractères et des intrigues observée par les auteurs est loin d'être parfaite. Friedlieb (*L'Indifférent*), Abgrund (*Le Mystérieux*), Mme Ditrichin (*La Pleurnicheuse*), Wumshäter (*Le Misogyne*) ou encore Kleanth (*L'Homme à grands projets*), pour ne citer que des personnages principaux, ne nous semblent pas plus vraisemblables qu'Harpagon. Ils répondent au nécessaire grossissement comique, indispensable pour faire naître le rire.

Schlegel pour sa part montre une certaine habileté dans la gestion de son personnage du *Mystérieux*. Le problème rencontré par l'auteur était bien sûr celui de conserver la cohérence du personnage, tout en permettant de révéler ses sentiments et ses intentions : un homme qui se défie de tous ne peut avoir de confident<sup>2</sup> – même le recours au monologue n'est pas une issue satisfaisante. Alors qu'il est en proie aux soupçons et à l'incertitude, Abgrund se reprend bien vite :

Chut ! je parle trop fort. Nous les soucieux, qui faisons d'habitude tout en secret, on ne peut même pas penser en secret. – Ah peste ! je ne peux donc pas m'en empêcher ? Voilà que je parle une fois de plus tout haut. – Silence ! elle arrive. – Si jamais elle m'avait entendu !<sup>3</sup>

On peut voir là un écho du monologue d'Harpagon, qui se laisse aller à ses réflexions avant d'apercevoir Élise et Cléante :

O ciel ! je me serai trahi moi-même ! la chaleur m'aura emporté, et je crois que j'ai parlé haut, en raisonnant tout seul.<sup>4</sup>

Les deux personnages ont en commun une certaine forme de paranoïa, qui les empêche de se confier à quiconque et les rend soupçonneux à l'extrême. Après de

---

<sup>1</sup> Cf. « Untersuchung, ob man in Lustspielen die Charaktere übertreiben dürfe », in : *Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters*, 3. Stück, p. 266-271.

<sup>2</sup> « Die größte Schwierigkeit hierbey war diese, daß ich den Charakter des Geheimnißvollen dadurch umgestoßen haben würde, wenn ich ihm einen Vertrauten geben wollen, dem er sich völlig eröffnet hätte ; und daß es mir gleichwohl anfangs schien, als würde ohne dieses Mittel die ganze Handlung vieler Dunkelheit unterworfen seyn. » J. E. Schlegel, « Vorrede zu den *Theatralischen Werken* », p. 39.

<sup>3</sup> « Abgrund – Sachte ! ich spreche zu laut. Wir tief sinnigen Leute thun sonst alles heimlich und können nicht einmal heimlich denken. - Zum Teufel ! kann ich es denn nicht lassen ? Ich rede ja wieder laut. - Still ! hier kömmt sie. - Wenn sie mich nun gehört hätte ! » *Myst.* (III, 1).

<sup>4</sup> Molière, *L'Avare* (I, 4).



nombreux essais infructueux, Schlegel réussit enfin à contourner cette difficulté, en tirant de ce caractère secret des effets comiques. Mais il n'évite pas en revanche d'autres invraisemblances, comme les multiples déguisements d'Abgrund et l'arrivée de son père.

Un des passages obligés qui met souvent à mal la vraisemblance, c'est l'exposition. Cet exercice est toujours délicat et requiert toute l'habileté du dramaturge. Les scènes d'exposition des comédies de notre corpus ne sont pas plus artificielles que celles des comédies françaises. En la matière, on ne peut parler de maladresses particulières des Allemands<sup>1</sup>. Ils reprennent des techniques assez classiques, en général un dialogue entre deux personnages. Il s'agit parfois d'un maître et d'un domestique confident, ce qui permet la transmission des informations et la mise en avant des obstacles à surmonter, mais se sont le plus souvent des acteurs importants qui s'entretiennent de la situation. Pour créer une atmosphère naturelle, l'entrée se fait fréquemment *in medias res*, au cours d'une discussion plus ou moins animée, au centre de laquelle se trouve bien entendu le sujet de la comédie (*Més.*, *Pleur.*, *Méf. env.*, *Gouv.*, *Décid.*). Il arrive aussi quelquefois que l'un des personnages revienne de voyage ; c'est un prétexte courant pour justifier que son interlocuteur l'informe des événements récents, qui feront par la suite l'objet de l'intrigue (*Procès*, *Poètes*, *Projets*). Les données principales et les forces en présence sont ainsi évoquées, au bout du compte sans trop d'invraisemblances.

Les intrigues sont en général plutôt sujettes à caution. *Les Médecins* en sont l'exemple le plus frappant : inspirée des *Pasteurs de campagne*, la comédie de Mylius est pourtant bien inférieure à celle de Krüger, sans doute à cause de l'allongement du canevas de trois à cinq actes. Le mystère fait autour du gros ventre de Dorchen est totalement invraisemblable, tout comme le silence de cette dernière, parfaitement au fait de la nature de sa maladie et du responsable de son état ; le comportement du père à son retour n'est pas moins étonnant (notamment sa tirade sur la nécessité du commerce des jeunes gens et la sympathie extrême éprouvée au premier coup d'œil pour Damon), sans parler de la reconnaissance miraculeuse, au demeurant parfaitement inutile : il aurait suffi que le père n'ait pas de choix préétabli et approuve celui de sa fille et de la raison<sup>2</sup>. Mais on pourrait

---

<sup>1</sup> Sauf peut-être dans quelques cas : l'exposition des *Médecins* est beaucoup trop longue, et n'a lieu qu'à la troisième scène. Quant à *La Mort de Bockesbeutel*, sa scène d'exposition est particulièrement improbable, puisque Bockesbeutel s'adresse à sa femme : il ne fait donc que lui répéter des choses qu'elle sait pertinemment – et réciproquement (I, 2). La scène est dans l'ensemble assez laborieuse et artificielle.

<sup>2</sup> Les justifications introduites par Mylius ne contribuent d'ailleurs qu'à renforcer cette impression d'incohérence et d'invraisemblance : Vielgut estime que sa femme est allée un peu vite en besogne en donnant son accord au mariage de Luisgen avec Damon (V, 7), mais avait déclaré plus tôt de lui-même que

aussi évoquer *Le Procès du bouc* et les frasques de l'animal, *Le Triomphe des honnêtes femmes* et le procédé étonnant d'Hilaria, *J'en ai décidé ainsi* avec l'arrivée du père de Leander, sans parler d'*Amalia* et de l'abnégation de l'amante délaissée. On a beau être loin du règne de l'exotique et du merveilleux du Théâtre de la Foire, on ne quitte pas celui de la convention théâtrale. Les tentatives pour justifier certaines invraisemblances sont extrêmement rares<sup>1</sup>.

« Le vraisemblable est tout ce qui est conforme à l'opinion du public »<sup>2</sup> : c'est par conséquent une notion fluctuante, et il est aujourd'hui difficile de juger de ce qui, à l'époque, constituait une norme ou un excès en la matière pour le lecteur ou le spectateur. Hormis les textes cités précédemment, on ne trouve pas de remarques à ce sujet dans les critiques des comédies – contrairement à la question des bienséances<sup>3</sup>. Selon toute apparence, ce n'est pas là un élément qui retient l'attention du public ; les auteurs ont donc dû se maintenir dans une certaine mesure communément acceptée. De toute façon, la vraisemblance des caractères et des situations comiques est toujours toute relative. Elle dépend fortement des conventions théâtrales et de ce qui est communément admis comme une licence ou un topos du genre : c'est le cas par exemple des reconnaissances, des retours inopinés des pères, des travestissements, etc. – motifs tous utilisés par la comédie allemande des Lumières. Si l'on accepte sur scène ces événements sans révolte de la raison, c'est qu'ils ne sont pas jaugés à l'aune de la réalité mais du théâtre. Certains auteurs n'hésitent d'ailleurs pas à jouer de ces conventions et à souligner leurs effets, comme Lessing, qui manie la mise en abyme avec beaucoup d'ironie :

---

dès le premier abord et les premières paroles du jeune homme, il aurait souhaité l'avoir pour gendre (V, 3). D'ailleurs, il ne peut reprocher à Vielgutin sa précipitation, puisque c'est manifestement la main de Dieu elle-même qui a tout dirigé (V, 7).

<sup>1</sup> Dans *Le Procès du bouc*, le personnage du juge est doublement défini et explicité : d'une part, son fils assure que sa folie est circonscrite à un domaine bien limité et qu'elle n'affecte pas le reste de sa personnalité (ce qui par ailleurs pourra justifier son retour brutal à la raison), et d'autre part, elle s'explique rationnellement par un excès de zèle et par la mauvaise influence de Scheinklug (*Procès* I, 1). Dans *L'Hypochondriaque*, il est peu vraisemblable qu'une joyeuse jeune fille veuille épouser un homme aussi sombre et renfrogné que le fils Gotthard ; or, par un heureux hasard, il se trouve qu'elle souhaite justement imiter sa mère et guérir un homme de son hypochondrie (*Hypo.* I, 2). Quistorp ne se soucie pas tant de vraisemblance que de justification des invraisemblances... Les remarques de Weiße, en revanche, sont bien plus logiques : le Valer de *La Gouvernante* explique ainsi à son oncle que son père est bien incapable de le reconnaître puisqu'il ne l'a pas vu depuis ses douze ans, soit depuis près de quinze ans, alors que ce sont les années pendant lesquelles un homme change le plus (*Gouv.* I, 3). Même si la justification est un peu lourde et maladroite, elle est parfaitement réaliste, contrairement à celles de Quistorp.

<sup>2</sup> Père René Rapin, *Réflexion sur la Poétique d'Aristote*, Première partie, n° 23, p. 53 ; cité par J. Scherer, *La Dramaturgie classique*, p. 372.

<sup>3</sup> Cf. *infra*, p. 225 sq.

Maskarill – Le seigneur Anselmo est parti depuis neuf ans, et se serait bien extraordinaire s’il fallait qu’il revienne justement aujourd’hui. Pourquoi donc justement aujourd’hui ?

Anselmo – Tu peux poser la question tous les jours ; et ainsi je ne devrais pas revenir du tout. [...]

Maskarill – Si cela arrivait dans une comédie, tout le monde dirait : ce n’est pas vraisemblable que le vieil homme revienne tout juste maintenant. Et pourtant c’est vrai ! Il pouvait revenir tout juste maintenant, et effectivement, il revient tout juste maintenant. – Étrange, très étrange !<sup>1</sup>

Sur le terrain de la vraisemblance, Lessing répond donc à Gottsched avec deux arguments : le vrai n’est pas nécessairement vraisemblable, et au fond, la comédie refuse de se plier à une conception trop rigide du vraisemblable. L’auteur fait ce qu’il peut pour mener son intrigue, sans trop se soucier du naturel :

Hilaria – Accordez-moi au moins le plaisir de jouer jusqu’à la fin à mon idée le rôle engagé.

Valer – Si seulement je voyais que vous pensiez à la fin. Mais vous ne pensez qu’à continuer le jeu, vous emmêlez le nœud de plus en plus, et finalement vous l’aurez si bien emmêlé, qu’il ne pourra plus être dénoué.

Hilaria – Eh bien, s’il ne peut être dénoué, nous ferons comme les mauvais auteurs de comédies, nous le déchirerons.

Valer – Et nous serons sifflés, comme les mauvais auteurs de comédies.<sup>2</sup>

La désinvolture d’Hilaria nous semble être en fait celle de Lessing, qui se moque bien d’être qualifié de mauvais auteur par ceux qui ne s’attachent qu’aux règles. Mais ce type de mise en abyme n’est pas le propre de Lessing : on retrouve des exemples tout aussi bien chez la Gottschedin que chez Quistorp, Fuchs, Cronegk, Weiße et Löwen<sup>3</sup>. Ils prennent moins l’aspect de discours esthétique que chez Lessing, et sont plutôt de simples clins d’œil au spectateur. Il n’en reste pas moins que la comédie n’hésite pas à se mettre en scène, sans s’inquiéter de révéler la part d’illusion et de convention.

À propos du théâtre français du XVIIe siècle, J. Scherer en arrive à la conclusion que « dans le domaine classique des vraisemblances, la part de l’invraisemblance est encore

---

<sup>1</sup> « Maskarill – Herr Anselmo ist neun Jahr weg, und es wäre ja wohl wunderbar, wenn er eben heute wiederkommen sollte ? Warum denn eben heute ? Anselmo – Die Frage kannst du alle Tage tun ; und ich dürfte also gar nicht wiederkommen. [...] Maskarill – Wenn das in einer Komödie geschähe, jedermann würde sagen : Es ist nicht wahrscheinlich, daß der Alte eben jetzt wieder kömmt. Und doch ist es wahr ! Er hat eben jetzt wieder kommen können, und kömmt auch eben jetzt wieder. – Sonderbar, sehr sonderbar ! » *Trésor* (9) ; on trouve un écho de cette discussion à la scène 16 : « Anselmo – Was für ein glücklicher Zufall ! ».

<sup>2</sup> « Hilaria – Gönnen Sie mir doch immer die Lust, die angefangene Rolle, nach meinem Gutdünken, auszuspielen. Valer – Wenn ich nur sähe, daß Sie an das Ausspielen dächten. So aber denken Sie nur an das Fortspielen, verwickeln den Knoten immer mehr und mehr, und endlich werden Sie ihn so verwickelt haben, daß er gar nicht wieder aufzuwickeln ist. Hilaria – Nun wohl ; wenn er nicht wieder aufzuwickeln ist, so machen wir es, wie die schlechten Komödienschreiber, und zerreißen ihn. Valer – Und werden ausgezischt, wie die schlechten Komödienschreiber. » *Miso*. (I, 4)

<sup>3</sup> *Bel-Esp.* (2), *Huît.* (27), *Pleur.* (V, 11), *Méf.* (I, 1), *Projets* (III, 2), *Projets* (III, 5 et IV, 2), *Amant* (2).

assez belle »<sup>1</sup>. Cette remarque peut tout aussi bien s'appliquer aux comédies allemandes des Lumières : elles jouent toutes sur des ressorts d'intrigue traditionnels et une peinture des caractères bien plus légitimés par l'usage que par la vraisemblance gottschédienne. Les auteurs ne sont pas esclaves de la théorie réformatrice néo-classique : ils savent aussi prendre en compte – dans une certaine mesure – les exigences de la scène et du genre comique.

#### 4.1.3.2. L'unité d'action

Gottsched fait dériver l'unité d'action de l'unité de l'intention morale, de la fable prise pour base du poème dramatique. Il doit y avoir à l'origine un principe, que l'action doit illustrer, dont elle doit démontrer la véracité. Plutôt que d'unité d'action, on peut alors parler d'unité d'intérêt, qui est d'ailleurs l'objectif recherché par les classiques français<sup>2</sup>.

La grande majorité des pièces se concentre sur une seule intrigue, celle d'un projet de mariage, qui donne l'occasion de révéler les folies et les vices<sup>3</sup>. Lorsqu'il y a deux intrigues distinctes, elles concourent souvent au même objectif et respectent par conséquent l'unité d'intérêt. C'est le cas des *Pasteurs*, des *Médecins*, du *Triomphe des honnêtes femmes*, des *Tendres Sœurs*, du *Procès du bouc*, du *Diable paresseux*, et du *Mari aveugle*. Dans *Les Candidats*, Krüger accumule plusieurs intrigues, mais toujours dans la même intention de satire sociale. De même, l'unité d'action de *L'Oisif affairé* ne vient pas des trois intrigues mais du personnage qu'elles affectent, Fortunat. Dans ce cas précis, on peut parler d'unité de personnage plus que d'unité d'action, ce qui correspond d'ailleurs parfaitement au caractère que Schlegel a choisi pour sujet de sa comédie : le sentiment d'éparpillement provoqué par la multiplicité des intervenants et des thèmes n'est que le reflet de l'éparpillement de Fortunat. *L'Oisif affairé* est une véritable « comédie de caractère », puisque c'est bien ce dernier qui crée l'unité d'intérêt de la pièce.

L'absence d'unité d'action est donc extrêmement rare. On ne peut la remarquer tout au plus que dans *La Pleurnicheuse* de Fuchs et *J'en ai décidé ainsi* de Löwen. Dans la première comédie, à la question du mariage s'ajoute la satire du maître et les mésaventures de son élève Kühnwitz, qui ne sont reliées que de façon assez maladroite à l'intrigue

---

<sup>1</sup> Cf. J. Scherer, *La Dramaturgie classique*, p. 282.

<sup>2</sup> Cf. *Ibid.*, p. 91-109, et plus particulièrement p. 108.

<sup>3</sup> *Mœurs*, *Gouv. fr.*, *Indiff.*, *Hypo.*, *Bel-Esp.*, *Bigote*, *Myst.*, *Billet*, *Mort B.*, *F. mal.*, *Damon*, *Beauté*, *Érudit*, *Miso.*, *Juifs*, *Fille*, *Trésor*, *Duc*, *Méf.*, *Méf. env.*, *Amant*, *Poètes*, *Projets*, *Fâch.*

principale. Dans la seconde, le problème du mariage se double d'une intrigue de réconciliation familiale et se clôt en outre par l'amendement de Leander, qui retrouve son père et implore son pardon : cet élément, superflu au regard de l'action centrale, alourdit et complexifie la construction<sup>1</sup>, mais il est nécessaire pour l'intention moralisatrice de Löwen.

#### 4.1.3.3. *L'unité de temps*

L'unité de temps est une nécessité exigée par la vraisemblance. Gottsched souhaite même que le temps de l'action soit équivalent au temps de la représentation, pour les besoins de l'illusion théâtrale. Ce n'est pas un rigorisme original, puisqu'il suit en cela Castelvetro, Scaliger et de nombreux Français, tels Corneille, Boileau, d'Aubignac, Voltaire, ou encore Brumoy<sup>2</sup>.

Soumises à la censure de l'éditeur, les comédies du *Théâtre allemand* mentionnent toutes la durée exacte de l'action : de 13 h à 17 h pour *M. le Bel-Esprit* et pour *L'Oisif affairé* (cette précision se justifie aussi par l'intrigue, fondée ici sur la gestion d'un emploi du temps chargé) ; de 14 h à 22 h pour *La Gouvernante française* ; d'un peu avant le déjeuner jusqu'au dîner pour *La Mésalliance* et *L'Hypochondriaque* ; un après-midi pour *L'Indifférent* et *Le Procès du bouc*. Mais même en dehors du *Théâtre allemand*, presque toutes les comédies de la première période respectent cette convention : *Les Mœurs du temps passé* (avant le déjeuner jusqu'au soir), *Les Pasteurs de campagne* (un après-midi avant la messe), *Les Médecins* (de 8 h à 15 h), ainsi que *La Pleurnicheuse* (de midi jusqu'au soir). Cette pièce est la dernière à donner une telle indication. À partir de 1747, il n'est plus explicitement fait référence à la durée de l'action. Ce qui n'empêche nullement que soit respectée l'unité de temps. Elle est en général suggérée par des références aux repas, ou tout simplement par la rapidité de l'action. Aucune comédie de notre corpus n'excède un laps de temps de 12 h : la nuit est exclue de l'intervalle temporel utilisable, l'action se déroule tout au plus entre le matin et le soir de la même journée. Cette pratique

---

<sup>1</sup> Cf. *infra*, p. 228.

<sup>2</sup> Cf. C. Julliard, *Gottsched et l'Esthétique théâtrale française*, p. 104.

correspond à celle des auteurs comiques français qui, pour des raisons d'efficacité plus que de vraisemblance, concentrent leur action sur quelques heures seulement<sup>1</sup>.

#### 4.1.3.4. Le lieu de l'action comique : unité et spécificité

L'unité de lieu n'est pas une règle aristotélicienne, mais elle découle logiquement, au nom de la vraisemblance, des unités d'action et de temps, auxquelles elle reste subordonnée. En effet, elle n'est jamais apparue comme un impératif absolu, et la plupart des auteurs, même les plus « classiques », n'hésitent pas à la sacrifier pour être fidèles aux deux premières. Car la doctrine classique ne condamne que la représentation de lieux trop éloignés, comme lorsque le spectateur est transporté de Paris à Rome et à Constantinople au cours de la même pièce. Il est en revanche parfaitement légitime de représenter des lieux différents dans l'enceinte d'une même ville ou d'un même ensemble géographique (une île, une forêt, etc.)<sup>2</sup>. Molière (*Dom Juan*, bien sûr, mais aussi *Le Médecin malgré lui*), Regnard (*Démocrite*), Voltaire (*Le Droit du seigneur*) et d'autres, ont appliqué l'unité de lieu avec une assez grande souplesse.

La plupart du temps, le lieu est indiqué à la suite de la liste des personnages. Les pièces qui ne portent aucune mention du lieu de l'action sont très rares (*Mort B.*, *Juifs*), même si au fil du temps, elle se fait de plus en plus vague et se limite à des indications comme : « une pièce » (*Fille, Libre-p.*) ou « la maison de Un tel » (chez Schlegel et Weiße notamment). Quelle que soit la précision des informations données, on peut faire ici la même remarque que pour l'unité de temps : aucune licence n'est à observer en la matière, à l'exception d'une très légère entorse à la règle dans *L'Indifférent*, dont l'action se déroule dans deux pièces d'une même maison<sup>3</sup>.

Les Allemands respectent ainsi l'unité de lieu de façon beaucoup plus scrupuleuse que les Français, sans doute sous l'effet du rigorisme gottschédien.

---

<sup>1</sup> Les exceptions sont fort rares. Voltaire laisse parfois s'écouler une nuit entre deux actes (*Nanine, La Femme qui a raison*), mais ce sont là les seules occurrences que nous ayons rencontrées.

<sup>2</sup> Cf. J. Scherer, *La Dramaturgie classique*, p. 183-195.

<sup>3</sup> Le changement n'est pas clairement indiqué, ni dans les didascalies, ni dans le texte. Le déplacement ressort plutôt de l'action en général : dans le premier acte, la scène représente manifestement la chambre de Lottchen, puis l'on se retrouve par la suite dans une pièce commune de la maison de Friedlieb.

#### 4.1.3.4.1. Intérieur ou extérieur ? La prépondérance de la maison bourgeoise

Le cadre de loin privilégié pour mettre en scène l'action comique est la maison bourgeoise, réduite en général à une pièce, afin de maintenir une stricte unité de lieu. Ce choix correspond aux recommandations de Gottsched<sup>1</sup> et témoigne aussi du poids de la tradition française des grandes comédies, toutes situées dans un espace intérieur clos, par opposition aux pièces du Théâtre Italien ou du Théâtre de la Foire, où le cadre est en général extérieur, et surtout changeant.

La salle choisie pour abriter l'action doit être la plus neutre possible, afin de maintenir une certaine vraisemblance. Il faut évoquer ici l'initiative de Lessing, qui rompt avec l'indétermination du lieu et place l'action du *Jeune Érudit* dans le cabinet de travail de Damis, comme Destouches l'avait fait avec son *Philosophe marié*. Mais alors que Destouches n'avait posé ce décor que dans le premier acte, pour revenir ensuite à « une salle » plus conventionnelle et éviter les invraisemblances, Lessing s'y cramponne tout au long des cinq actes de sa première comédie. Cela le conduit à certaines incohérences – ou du moins à des maladresses<sup>2</sup>. On relève les mêmes difficultés dans *Les Médecins* de Mylius, où le cadre de l'antichambre ne se prête pas vraiment à tous les types de scène, en particulier lors du retour du père (V, 3). Dans ses *Pensées*, Schlegel souligne l'effet néfaste que la trop grande rigidité de l'unité de lieu peut produire : l'apparition d'un personnage dans un lieu où il n'a rien à faire nuit plus à la vraisemblance qu'un changement de lieu raisonnable. Selon les circonstances, l'unité de lieu peut donc aussi se révéler l'ennemie de la raison et de la vraisemblance, au nom desquelles elle a été établie. De façon un peu plus originale aussi, Quistorp choisit une auberge pour mettre en scène les mœurs estudiantines et la mauvaise farce des *Huîtres*. Mais la comédie se réduisant à un acte et l'action étant relativement simple, ce choix reste cohérent.

Le décor conventionnel est donc celui d'une pièce à l'intérieur d'une maison de famille. Les exceptions sont très rares, et marquent d'autant plus nettement certaines particularités : Mylius place les personnages de son *Fâcheux* « dans un jardin de Leipzig,

---

<sup>1</sup> Cf. *CD*, Bd. VI/2, p. 352.

<sup>2</sup> Il est en effet surprenant de voir Damis quitter son cabinet pour échapper à une compagnie qui le trouble dans son propre domaine (III, 8) ; de même, il est peu vraisemblable que Lisette, Valer et Juliane tiennent leurs conciliabules dans le repère de leur ennemi (I, 8 ; II, 1 et 2 ; III, 9 à 13). Cf. H.-U. Lappert, *Lessings Jugendlustspiele*, p. 25. Sur la question de l'unité de lieu et de la vraisemblance dans les comédies de Lessing, voir Ursula Seidel, *Die dramaturgische Technik in Lessings Jugendkomödien*, Diss. Jena, 1949, p. 32-39.

avec des statues, des allées vertes, des pyramides et des bancs »<sup>1</sup>. La précision est ici révélatrice du désir d'ancrer la représentation dans un décor spécifique, qui évoque les mœurs de la bourgeoisie et de la jeune génération de Leipzig. Lessing, dans *Le Trésor*, choisit pour sa part la rue comme cadre de l'action : il reste par là fidèle au modèle antique des *Trois écus* (*Trinnumus*), dont cette comédie est une adaptation. Krüger enfin se distingue à plusieurs reprises, et montre une certaine prédilection pour les scènes d'extérieur. Il évoque dans *Le Diable paresseux* et *Le Duc Michel* « un endroit du village », sans le préciser plus avant, et situe de même son *Mari aveugle* en plein air, « dans le jardin d'Astrobal ». Ces trois œuvres de Krüger portent sans conteste la marque du Théâtre Italien, et l'on en voit ici un premier témoignage. Les Italiens et les auteurs qui travaillent pour eux préfèrent en général les décors d'extérieur, qui s'accordent mieux à leur type spectacle. Le traducteur de Marivaux, après avoir confiné ses personnages dans la traditionnelle « pièce » (*Past.*, *Cand.*), adopte ainsi dans ses dernières œuvres un cadre résolument plus ouvert.

#### 4.1.3.4.2. La ville et la campagne

L'espace plus général dans lequel se situe la maison bourgeoise est bien entendu la ville. C'est aussi le cadre des représentations théâtrales et le milieu dans lequel évolue le public des troupes. Il confirme la volonté de tendre aux spectateurs un miroir dans lequel ils puissent se reconnaître aisément.

Cependant, ici encore on peut noter quelques exceptions, qui répondent naturellement aux besoins du sujet : l'évocation de la noblesse implique par exemple un décor approprié, qui est souvent celui du domaine seigneurial, à la campagne (*Més.*, *Test.*, *Juifs*)<sup>2</sup>. Les deux petites pièces paysannes de Krüger, *Le Diable paresseux* et *Le Duc Michel*, se déroulent comme de juste dans un village. Quant aux *Pasteurs de campagne*, le titre annonce bien sûr d'emblée la localisation de la comédie, qui se veut également sociale.

Le cadre insulaire du *Mari aveugle* n'est pas sans rappeler le nouveau Théâtre Italien et le Théâtre de la Foire, qui abondent en îles plus ou moins magiques (souvent liées au motif du naufrage). En tant que cadre dramatique, l'île a trois fonctions principales : elle

---

<sup>1</sup> « Der Schauplatz ist ein mit Statuen und grünen Gängen, Pyramiden und Bänken versehener Theil eines Gartens in Leipzig. »

<sup>2</sup> Krüger en revanche dépeint une noblesse plus proche du pouvoir, dans *Les Candidats* : la scène s'y déroule dans le palais du Comte, dans un environnement citadin.



peut être le lieu dans lequel se déploie l'utopie, un habillage exotique de la satire sociale et un refuge du merveilleux. Comme le remarque W. Hinck, Krüger n'utilise que la dernière de ces possibilités<sup>1</sup>. Il marque donc une certaine prudence en n'exploitant pas les potentialités satiriques du lieu.

#### 4.1.3.4.3. Les localisations

Les comédies n'annoncent pas toujours dans leur texte la localisation géographique de l'action. Cependant, elles souhaitent parfois ancrer leur peinture dans une réalité allemande explicite. Pour certaines, l'atmosphère particulière de la ville concernée joue un rôle non négligeable : une précision s'impose alors. C'est le cas bien entendu des *Mœurs du temps passé*, estampillée « pièce locale hambourgeoise », ainsi que sa suite composée par Uhlich, *La Mort de Bockesbeutel*, qui font référence à des usages spécifiques de la ville hanséatique. D'autres comédies portent la trace de ces nuances locales, de façon moins marquée mais pourtant intéressante. *L'Indifférent*, situé à Dresde, évoque ainsi l'atmosphère galante de la Résidence saxonne ; *Les Huîtres* mettent en scène les mœurs estudiantines auxquelles la ville de Rostock sert ici de cadre ; *M. le Bel-Esprit* et *Le Fâcheux* sont des pièces leipzigéennes de bout en bout, l'une pour les querelles littéraires et l'autre pour les formes de sociabilité. Et lorsque la Gottschedin définit le cadre de *La Gouvernante française* comme celui d'« une ville portuaire marchande », on pense bien évidemment à Hambourg. Le Berlin de *L'Amant par hasard* nous semble quant à lui plus indéterminé : Löwen veut donner un certain cachet allemand à son adaptation de Lesage, et choisit une ville qu'il connaît bien, et dans laquelle il peut placer son intrigue et ses personnages de bons bourgeois négociants.

La ville dans laquelle se déroule *Le Procès du bouc*, Schöppstadt, est certes un lieu imaginaire, mais fortement évocateur. Il rappelle d'une part le toponyme « Schöppenstedt », bourg de Basse-Saxe entre Wolfenbüttel et Braunschweig réputé pour ses facéties, car il a vu la naissance de Till Eulenspiegel. D'autre part, la proximité avec le terme « Schöps », le benêt, l'imbécile, charge le nom d'une connotation supplémentaire. Il semble que Quistorp ait étendu à la toponymie l'usage des noms évocateurs. Schöppstadt, ville d'idiots et de farceurs, était donc prédestinée à voir s'accomplir toutes les inepties, dont la comédie nous donne un aperçu. La Gottschedin glisse une évocation similaire dans

---

<sup>1</sup> Cf. W. Hinck, *Das deutsche Lustspiel*, p. 238 sq.

*La Mésalliance*, où l'une des aïeules de M. von Ahnenstolz est une certaine « Kunigunda von Schöppstädt » (I, 1).

Dans les autres pièces, les localisations sont implicites et laissent le champ relativement libre. C'est la peinture des personnages et de leurs mœurs qui détermine le milieu. Et la plupart du temps, il s'agit de la riche bourgeoisie marchande, dont nous verrons les usages plus loin. Les principales villes concernées sont donc Hambourg, Leipzig, Francfort et Berlin.

#### 4.1.3.5. *Les bienséances*

Autre exigence classique, les bienséances sont de deux natures : interne et externe. Les bienséances internes concernent la cohérence de l'œuvre et du caractère des personnages. Les bienséances externes sont relatives aux normes du public, qu'il ne faut pas choquer. L'une des questions les plus sensibles en la matière est la représentation de la mort sur scène. Dans le cadre de la comédie, ce n'est pas ce problème qui suscite les débats, mais celui de la représentation d'actions ou d'états honteux, contraires aux bonnes mœurs et à la sensibilité du public. Les cas de la grossesse de Cathrine dans *Les Pasteurs de campagne*, et plus encore de l'accouchement de Dorchen dans *Les Médecins*, en sont des exemples significatifs.

Le reproche fréquemment adressé aux *Pasteurs* est celui de l'exagération, de la généralisation abusive de la satire des membres du clergé. Cette agressivité à l'égard d'un état tout entier semble choquer les bienséances, car tous les critiques s'accordent pour la déplorer<sup>1</sup>. L'auteur anonyme des *Améliorations et compléments à la comédie des Pasteurs de campagne* (*Verbesserungen und Zusätze des Lustspieles die Geistlichen auf dem Lande*, 1744) affirme même dans sa préface que l'on ne trouve dans la pièce de Krüger « rien que de la rancœur et de la haine, mêlées des choses les plus viles »<sup>2</sup>, ce qui fait sans doute allusion à l'état de Cathrine.

---

<sup>1</sup> Cf. *Göttingische Zeitungen von Gelehrten Sachen*, 94. Stück, 1743 ; *Hamburgische Berichte von neuen gelehrten Sachen*, n° 13, 1744, p. 99 et n°51, 1744, p. 434 ; *Berlinische privilegierte Zeitung*, n° 25, 26. Februar 1754 ; G. E. Lessing, *Vermischte Schriften des Hern. Christlob Mylius*, 4. Brief, 6. Mai 1754, LM 6, p. 402.

<sup>2</sup> « [Eine Ausführung] an welcher man nichts, als Bitterkeit und Haß, vermischt mit den niederträchtigsten Dingen, wahrnehmen kann. » *Verbesserungen und Zusätze des Lustspieles die Geistlichen auf dem Lande*, 1744, p. 2.

Dans son compte-rendu des *Médecins*, le *Correspondant de Hambourg* est plutôt élogieux. Il loue justement le respect des règles et des unités, le style naturel et l'esprit de la satire. Mais il émet tout de même une réserve, précisément au sujet des bienséances :

Nous ne savons si l'on peut tout représenter sur la scène elle-même, et si cela n'est pas trop neuf ni trop osé que de faire entrer sur le théâtre une femme enceinte, dont la délivrance intervient en outre au cours de l'action, en coulisses.<sup>1</sup>

Les *Encouragements au progrès de la critique et du bon goût* vont dans le même sens et remarquent « des expressions et des représentations trop cavalières et quelque peu obscènes » : ils doutent ainsi que l'apparition d'une femme enceinte soit acceptable sur scène – sans cependant douter de l'effet comique de la chose<sup>2</sup>. En tout cas, la façon dont Mylius met en scène sa victime engrossée outrepassa manifestement les limites de la bienséance.

Mais les polémiques sont dans l'ensemble plutôt rares : ce sont là les seules occurrences de remarques sur le non-respect des bienséances. Il faut rappeler que la comédie à l'époque est à la recherche d'une certaine dignité, et qu'elle aspire avant tout à se distinguer de la farce. Le respect des bienséances est à ce titre un important critère de démarcation. Le rejet de toute obscénité et de toute indignité en général participe du mouvement d'ennoblissement du genre comique. En outre, la comédie allemande des Lumières ne veut ni choquer ni remplir une fonction de défouloir, mais instruire et corriger. Tout cela explique que les auteurs aient d'eux-mêmes fort bien respecté les limites imposées par la norme morale.

---

<sup>1</sup> « Nun wissen wir nicht, ob auf der Bühne selbst sich alles wird vorstellig machen lassen, und ob es nicht zu neu und zu viel gewagt ist, daß man von einer schwangeren Frauenperson das Theater betreten läßt, die noch in eben der Handlung, hinter den Scenen, in die Wochen kömmt. » *Staats- und gelehrte Zeitung des hamburgischen unparteyischen Correspondenten*, n° 117, 23. Juli 1745.

<sup>2</sup> « Zuweilen finden sich allzu freye und etwas unreine Ausdrückungen und Vorstellungen. Wir zweifeln z. E. daß es auf der Schaubühne wohl lassen sollte, wenn Dorchen, als eine schwangere Jungfer mit ihrem dicken Bauche zum Vorschein käme. Indessen zweifeln wir auch nicht, daß dieses und vieles andere, sehr wohl im Stande seyn wird, das Lachen zu erregen. » *Bemühungen zur Beförderung der Critik und des guten Geschmacks*, Bd. II, 13. Stück, 1745, p. 422.

#### 4.1.3.6. Occupation de la scène, monologues et apartés

##### 4.1.3.6.1. L'occupation du plateau et la liaison des scènes

À la suite de Boileau et d'Aubignac, Gottsched recommande de ne jamais laisser la scène vide<sup>1</sup>. C'est là le corollaire de l'unité d'action : un acte doit être une unité, qui développe une action de façon cohérente et vraisemblable. La scène est en général évacuée à la fin de l'acte, pour marquer l'articulation. Si Gottsched évoque précisément cette règle, c'est qu'elle est un garde-fou contre les enchaînements sans rime ni raison de la farce, qui ne fait qu'accumuler les sketches. Car le non respect de cette règle peut aisément entraîner une mauvaise relation des intrigues secondaires à l'intrigue principale<sup>2</sup>. La nécessaire liaison des scènes découle de la règle d'or de l'unité d'action, et peut ainsi servir de point de repère au poète dans son travail. Ce principe est d'ailleurs en général assez bien respecté par tous les auteurs.

On note cependant quelques exceptions, qui restent ponctuelles et parfois nécessaires<sup>3</sup>. Ainsi, dans *Les Tendres Sœurs* (III, 9-10), ce type d'enchaînement est justifié par les besoins de l'intrigue : Siegmund part après son monologue, qui a été entendu par Julchen et Damis, lesquels entrent alors en scène. Le cas du *Mystérieux* (IV, 7-8) est pour sa part justifié par la situation : Abgrund est contraint de fuir, avec plusieurs personnes à ses trousses qui lui succèdent sur scène. Dans *La Beauté muette*, la scène d'ouverture fait office de prologue : d'abord invisible, Cathrine répond à Jacob et le fait entrer dès qu'il a annoncé l'arrivée du père de Charlotte. La seconde scène représente alors une conversation entre Jungwitz et Richard, qui constitue, elle, la véritable exposition<sup>4</sup>. Seule la rupture de *L'Oisif affairé* (V, 1-2) reflète une certaine incohérence de construction, puisque la première scène n'a effectivement aucun lien avec le reste de l'intrigue, et détone qui plus est par son comique gestuel un peu saugrenu (danse de Cathrine). L'enchaînement est aussi un peu maladroit dans *Le Procès du bouc* (III, 1-2). On remarque quelques ruptures chez

---

<sup>1</sup> CD, Bd. VI/2, p. 352 sq. Sur le principe de liaison des scènes à l'âge classique, voir, J. Scherer, *La Dramaturgie classique*, p. 271-275.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> Nous ne prenons pas en compte les personnages qui se cachent à l'arrivée des autres pour ne pas être découverts ou pour les épier (technique dite de la « liaison de fuite »).

<sup>4</sup> Cf. C. Cambra-Djoudi, *L'Œuvre dramatique de J. E. Schlegel*, p. 150 : la première scène a bien plus une fonction phatique qu'une fonction informative.

Lessing, dans ses pièces en un acte<sup>1</sup>. Mais la pièce de loin la plus chaotique est *J'en ai décidé ainsi*, une comédie de Löwen, qui multiplie les alternances de personnages sur scène. On en compte pas moins de six (I, 4-5 et 7-8 ; II, 3-4), dont trois d'affilée (III, 3-4 ; 4-5 et 5-6) – ce qui ne manque pas de donner une impression d'éclatement. Il faut bien avouer que dans son troisième acte, l'auteur a du mal à gérer son intrigue, ce qui est sûrement dû au fait que la pièce n'en compte pas moins de trois. L'absence d'unité d'action évoquée plus haut se ressent ici clairement : les trop nombreux fils de la comédie s'embrouillent un peu. On peut remarquer qu'il s'agit là de la seule comédie entièrement originale de Löwen et les maladresses de construction tiennent sans doute à cette absence de schéma déjà établi. Löwen n'est manifestement pas le plus habile des dramaturges.

La doctrine classique impose de compter les scènes en fonction de l'entrée et de la sortie d'un personnage. Il s'agit cependant d'une règle tardive qui n'est pas toujours respectée, en particulier pour les personnages peu importants ou dont le rôle est très court<sup>2</sup>. Gottsched reprend ce principe dans son *Art poétique critique*<sup>3</sup>. Mais il n'est pas toujours observé, car il a ses inconvénients : c'est avant tout l'introduction de répliques inutiles pour remplir ces scènes de liaison qui crée une certaine pesanteur préjudiciable au rythme de la comédie (*Oisif* III, 3 et IV, 6). La trop grande fragmentation du texte procure en outre un effet désagréable à lecture, mais il ne devait pas s'en ressentir lors des représentations. Les enchaînements sur scène gommaient probablement cet effet pervers d'un découpage excessif. *Le Testament* est un bon exemple de respect scrupuleux de la règle, avec plusieurs scènes qui n'excèdent pas cinq lignes et deux répliques :

I, 6 : Heinrich annonce que le chocolat est prêt (fin de l'acte).

II, 8 : changement de scène juste le temps de l'apparition du valet qui vient prendre ses ordres et s'en va (4 lignes).

II, 11 : le dîner est prêt (fin de l'acte).

III, 6 : Mme von Tiefenborn envoie Caroline s'occuper du café (qu'elle part prendre en compagnie de Ziegendorf à la fin de la scène 7, fin de l'acte).

V, 3 : le valet transmet les instructions de sa maîtresse.

En revanche, lorsqu'il n'y a pas de réplique du personnage qui quitte la scène, il n'y a pas de changement : IV, 6 (Mme von Tiefenborn transmet à Amalia que sa sœur désire lui

---

<sup>1</sup> *Juifs* (14-15) et *Trésor* (13-14, 14-15) – ces dernières étant sans doute entraînées par le remaniement de l'intrigue de Plaute.

<sup>2</sup> Cf. J. Scherer, *La Dramaturgie classique*, p. 214-218.

<sup>3</sup> *CD*, Bd. VI/2, p. 352.

parler ; la jeune fille sort immédiatement sans commentaire). Avec la Gottschedin, Gellert est sans doute celui qui applique ce principe le plus systématiquement, et le départ d'un personnage est chez lui toujours motivé. Ces deux aspects conduisent l'auteur à multiplier les scènes de liaison très brèves, destinées à justifier les sorties. On en compte ainsi entre trois et huit selon les pièces<sup>1</sup>. La plupart du temps, il a recours à ce fameux prétexte du café, qu'on lui a assez souvent reproché, et qui appelle les personnages à passer dans une autre pièce (pour le préparer ou pour le déguster, avec des répliques du type « le café est prêt »)<sup>2</sup>. Mais la Gottschedin en avait déjà fait un usage tout aussi fréquent dans *Le Testament*. Il semble que la référence au café ou au thé devienne une forme de convention théâtrale, une ficelle qui allie nécessités dramaturgiques et ancrage réaliste. Mais on voit bien comment le rythme de la pièce peut souffrir de ces trop nombreuses scènes de liaison, qui ralentissent l'action. Le désir de justification des entrées et sorties des personnages entraîne quant à lui le recours à des artifices un peu trop voyants.

Par conséquent, d'autres auteurs font le choix d'une pratique plus souple : ils limitent les scènes de liaison et les motivations. La sortie d'un personnage n'est pas systématiquement marquée par un changement de scène. Mais cette liberté est plutôt rare (*Mœurs* I, 3 et 7, II, 4, 6, 7 et 8, III, 2, 3 ; *Mort B.* I, 8 et 9 ; *Indiff.* II, 4). Il semble qu'en la matière Gottsched ait réussi à imposer une certaine discipline aux dramaturges allemands.

#### 4.1.3.6.2. Les monologues

Selon Gottsched, les monologues sont contraires à la vraisemblance, car s'il est seul en scène, le personnage n'a personne à qui s'adresser ; or les gens sensés n'ont pas l'habitude de parler tout seuls<sup>3</sup>. Les auteurs allemands ne semblent pourtant pas vraiment se soucier de cette condamnation du monologue, et n'hésitent pas à y recourir fréquemment. Sur les 42 comédies du corpus, 14 n'emploient pas ce procédé, dont la moitié font partie du *Théâtre allemand* (*Més.*, *Gouv. fr.*, *Test.*, *Bel Esp.*, *Huîtres*, *Oisif* et *Indiff.*)<sup>4</sup>, et trois sont de Gellert (*Bigote*, *Billet* et *F. mal.*). Pour les autres, il s'agit de *La*

---

<sup>1</sup> *Bigote* (I, 3, 5, 7 ; II, 2 : le motif qui conduit Lorchen et Christianchen à rester en scène est d'ailleurs plus qu'artificiel) ; *Billet* (I, 2, 5, 8 ; II, 5, 7 ; III, 2 ; IV, 7, 9) ; *Sœurs* (II, 13, 18, 20) ; *F. mal.* (3, 16, 18, 22).

<sup>2</sup> *Bigote* (I, 5 ; II, 2) ; *Billet* (I, 5, 8) ; *Sœurs* (II, 2, 18, 20).

<sup>3</sup> *CD*, Bd. VI/2, p. 353. Le seul monologue qui trouve grâce à ses yeux est celui de *L'Avare* (IV, 7), où le personnage à cet instant sombre dans la folie justement.

<sup>4</sup> Toutes les comédies du recueil ne sont cependant pas exemptes de monologues, car on en rencontre dans *Le Procès du bouc* et *L'Hypochondriaque*. En outre, la scène II, 9 de *L'Oisif affairé* est sans conteste un monologue de Mme Sylvesterinn – seule la présence muette de Fiekchen permet à Schlegel de sauver les apparences théoriques.

*Beauté muette*, du *Jeune Érudit*, du *Fâcheux* et des *Poètes à la mode*. La plus proche collaboratrice de Gottsched est celle qui est bien évidemment la plus soumise à son contrôle et à sa censure formelle. Cela s'en ressent dans le texte : ainsi la Gottschedin est-elle le seul auteur à ne jamais faire usage du monologue. Dans les autres cas, il semble que l'absence de cette forme soit en fait plus une question de genre que de respect d'une règle fixe : en effet, Gellert et Weiße n'hésitent pas à multiplier les monologues dans leurs comédies touchantes (*Les Tendres Sœurs* en compte six, *Amalia* dix)<sup>1</sup>.

Le monologue est un élément incontournable de la tradition dramatique, aussi bien dans le domaine de la tragédie que de la comédie. Il assume souvent la fonction que remplit le narrateur dans le récit et fait partie de ces conventions qui échappent aux exigences d'une stricte vraisemblance. Les modèles français et antiques en offrent de multiples exemples, parmi lesquels des morceaux de bravoure qui n'ont sans doute pas manqué d'impressionner les jeunes auteurs. Leur pratique montre bien qu'ils ne travaillaient pas toujours les yeux rivés sur l'*Art poétique critique*, mais aussi sur les œuvres elles-mêmes. On trouve donc chez les Allemands toutes les formes de monologues :

- ◆ Les monologues fonctionnels, qui assurent la transmission d'informations au public, sont souvent placés en exposition, mais jamais de but en blanc à l'ouverture de la pièce (contrairement à certaines comédies françaises). Ils occupent alors la seconde place et viennent compléter les informations fournies par la première scène (*Past.* I, 2 ; *Cand.* I, 2 ; *Libre-p.* I, 2 ; *Mari* I, 2). Les monologues de valets et soubrettes, qui rendent compte de leurs intentions et de l'avancement de leurs stratagèmes, appartiennent aussi à cette catégorie du monologue fonctionnel (*Mari* II, 9 ; *Méf. env.* II, 9 ; *Libre-p.* II, 4), de même que les brefs monologues de liaison, qui n'apportent aucun élément essentiel mais ponctuent l'action pour assurer l'occupation de la scène (*Gouv.* IV, 2 ; *Méf. env.* III, 6)<sup>2</sup>.
- ◆ Les monologues de caractérisation sont souvent l'apanage du héros comique. Ils servent à révéler au spectateur tout le ridicule du personnage : le vice s'y

---

<sup>1</sup> Cette tendance n'est pas sans rappeler les monologues répétés de *Mélanide* (pas moins de dix), de même que la prédilection pour les scènes à deux personnages, qui sont bien évidemment plus propices aux confidences et à l'expression des sentiments que les scènes à trois personnages ou plus.

<sup>2</sup> Ils sont assez fréquents chez Lessing. Cf. U. Seidel, *Dramaturgische Technik*, p. 41-46 et Friedrich Düsel, *Der dramatische Monolog in der Poetik des 17. und 18. Jahrhunderts und in den Dramen Lessings*, Hamburg-Leipzig, 1897, p. 21-26.

dévoile (*Cand.* III, 8, IV, 7 ; *Mari* I, 6 ; *Gouv.* II, 4 ; *Mœurs* III, 5), la mégalomanie et la vanité s'y pavanent (*Duc* 3 ; *Fille* III, 3 ; *Projets* IV, 5), les opinions s'y affirment comme des professions de foi (*Mort B.* III, 1 ; *Pleur.* II, 2 ; *Cand.* I, 6 ; *Juifs* 3 ; *Décid.* I, 5).

- ◆ Les monologues qui ouvrent une fenêtre sur l'état d'esprit des personnages sont les plus fréquents. Ils expriment alors des sentiments aussi divers que le désarroi, le désespoir ou l'angoisse (*Procès* II, 9 ; *Hypo.* V, 1 et 3 ; *Cand.* III, 12 ; *Méf.* III, 3 ; *Méf. env.* II, 1 ; *Décid.* I, 9 ; *Amalia* II, 2 et III, 6), la tristesse (*Diable* 8), la contrariété, (*Triomphe* I, 9), le trouble et l'incrédulité (*Sœurs* I, 7, III, 15 ; *Damon* 8), l'inquiétude (*Gouv.* III, 4 ; *Décid.*, III, 5), les soupçons (*Juifs* 15 et 17), le remords (*Amant* 6 ; *Gouv.* V, 1 ;), les interrogations (*Décid.* I, 3), etc. Dans le même ordre d'idée, mais de façon plus élaborée, le monologue est aussi le lieu des délibérations intérieures. La plupart du temps, il révèle les incertitudes du personnage, ses réflexions sur lui-même, sur l'attitude à adopter et les décisions qu'il prend (*Damon* 6 ; *Projets* V, 2 ; *Past.* III, 1 ; *Triomphe* II, 4 et 8, III, 5 ; *Miso.* II, 1 ; *Fille* II, 4 ; *Trésor* 2 ; *Méf. env.* I, 9 ; *Amalia* IV, 3). Dans les situations psychologiques les plus complexes, ils expriment des cas de conscience et témoignent de l'évolution progressive du personnage (*Sœurs* II, 10, 12 et 17 ; *Libre-p.* I, 2, III, 3 et 7, V, 2 ; *Cand.* IV, 9), ou verbalisent plus classiquement le conflit entre amour et devoir (*Past.* III, 7 ; *Projets* I, 8).
- ◆ Ils peuvent enfin avoir pour fonction de fournir une information à un personnage qui surprend le monologue. Ce procédé assez archaïque et artificiel, à l'occasion encore utilisé par Molière (*L'École des femmes* IV, 2 ; *L'Avare* I, 4) est présent chez Fuchs (*Pleur.* III, 5). Il est aussi curieusement repris par Gellert dans *Les Tendres Sœurs* (III, 8). C'est en l'occurrence le seul moyen de dévoiler les véritables sentiments de Siegmund, qui sait manier à la perfection le langage de la sensibilité et dont les discours peuvent donc aisément abuser ses interlocuteurs<sup>1</sup>.

Rien de bien original donc dans ces utilisations du monologue, qui exploitent toutes les fonctions de cette convention théâtrale, hormis celle d'exposition. Malgré le peu de cas

---

<sup>1</sup> Cf. Günter Saße, *Die Ordnung der Gefühle. Das Drama der Liebesheirat im 18. Jahrhundert*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1996, p. 104 sq.



que les auteurs comiques font de l'anathème gottschédien, ils ne vont pas jusqu'à ouvrir leurs pièces par un monologue. C'est pourtant là une entrée en matière qu'affectionnent la plupart des grands auteurs français<sup>1</sup>. Au premier rang Molière bien entendu (*George Dandin*, *Amphitryon* et *Le Malade imaginaire*, pour ne mentionner que les plus caractéristiques), mais aussi Racine (*Les Plaideurs*), Destouches (*Le Philosophe marié*, *L'Ambitieux et l'Indiscrète*), Regnard (*Le Joueur*, *Démocrite*), ainsi que tous les auteurs mineurs du XVIIIe siècle (Dufresny, Legrand, Piron, Gresset, etc.). Pourquoi donc cette réticence des dramaturges allemands, qui par ailleurs appliquent assez fidèlement les techniques de la comédie française ? Un monologue d'entrée de jeu serait-il trop audacieux ? Tout au plus en retrouve-t-on quelques uns à l'ouverture des actes, alors que la pièce est déjà bien avancée. On touche vraisemblablement ici aux limites des licences que les auteurs se permettent avec la théorie réformatrice.

#### 4.1.3.6.3. Les apartés

Il en va de même pour les apartés, condamnés par Gottsched au nom de la vraisemblance, mais qui résistent farouchement à leur éviction. Même les classiques français, pourtant tout aussi réticents, ont été contraints d'en reconnaître l'agrément et la nécessité pour le théâtre, et se sont efforcés de le règlementer plutôt que de l'éliminer<sup>2</sup>. Gottsched une fois de plus radicalise la poétique classique. Mais les dramaturges continuent à faire remplir diverses fonctions aux apartés, sans se soucier des recommandations théoriques.

- ◆ Ils peuvent tout d'abord assumer une fonction dramaturgique, lorsqu'ils permettent la liaison des scènes : introduire en début ou en fin de scène quelques mots d'un personnage à part évite parfois les silences ou le vide de la scène (*Pleur.* II, 4 ; III, 2).
- ◆ Ils sont employés à des fins dramatiques lorsqu'il s'agit d'informer le public : les apartés sont parfois nécessaires à l'intelligence de la pièce et de l'intrigue. Ils révèlent ainsi des identités ou des sentiments cachés (*Méf. déli.* III, 9 ; *Cand.* III, 4), et précisent la tactique adoptée par les personnages (*Méf. déli.* II, 9 ; *Poètes* I, 3 ; *Cand.* II, 8). Certains dévoilent les contradictions entre ce que dit

---

<sup>1</sup> Sur cet usage traditionnel du monologue d'ouverture, voir J. Scherer, *La Dramaturgie classique*, p. 59 sq et p. 257.

<sup>2</sup> Cf. Nathalie Fournier, *L'Aparté dans le théâtre français du XVIIe au XXe siècle, étude linguistique et dramaturgique*, Peeters, Louvain-Paris, 1991, p. 52-63.

quelqu'un et ce qu'il pense. Les auteurs ont fréquemment recours à ce procédé pour leurs personnages d'hypocrites ou de menteurs (*Past.* II, 8 ; *Myst.* III, 3 et 4 ; *Méf. env.* I, 2). Ils peuvent aussi annoncer (*Méf. déli.* III, 3) ou souligner les péripéties (*Indiff.* V, 7).

- ◆ Ils ont une fonction psychologique proche de celle du monologue et offrent parfois un aperçu de l'état d'esprit et des sentiments du personnage. Il s'agit en général de la colère, de l'exaspération (*Indiff.* IV, 2 et 6 ; *Fâch.* II, 2), de la surprise (*Amant* 13) ou des sentiments amoureux (*Méf.* III, 1 ; *Méf. env.* I, 3, II, 4, etc.). Un exemple frappant est celui de la scène 6 des *Juifs*, qui présente une série d'apartés du Baron et du Voyageur, dans lesquels chacun traduit son embarras et sa crainte de faire un faux-pas vis-à-vis de l'autre. Cela crée un ton assez original, proche de celui du monologue délibératif des personnages en proie au doute devant une situation délicate.
- ◆ Ils ont souvent une fonction comique, par des effets de répétition (*Cand.* III, 9) ou par l'introduction de commentaires facétieux – en général de la part des valets et soubrettes (*Mort B.* I, 7 ; *Pleur.* II, 2 ; *Gouv.* II, 5 ; *Procès* I, 6 ; *Beauté* 3) – ou de simples commentaires explicatifs (*Méf.* II, 2). Le comique réside aussi parfois dans le contraste entre l'aparté et sa reformulation à voix haute (*Méf. déli.* III, 2).
- ◆ La fonction métadiscursive est plus rare : l'aparté apporte alors un commentaire sur la forme ou les conditions du discours (*Décid.* II, 6 ; *Pleur.* IV, 5). Ainsi, Michel sait si bien prendre le ton distingué et méprisant du hobereau qu'il en trouble Andrews (*Duc* 2).
- ◆ Enfin, les apartés peuvent avoir une fonction idéologique, en proposant au public une lecture politique, morale, sociale ou religieuse de l'action. Dans nos comédies, ils soulignent le caractère des personnages et indiquent une fois de plus clairement ce qu'il faut en penser (*Méf. déli.* II, 8 ; *Décid.* II, 6).

Toutes ces fonctions sont celles que l'on rencontre dans le théâtre français<sup>1</sup>. Il y a donc une large gamme d'apartés dans les comédies allemandes des Lumières, et on les retrouve dans la quasi-totalité de notre corpus, sauf chez la Gottschedin. Une fois de plus, l'ombre du professeur plane avec insistance sur l'œuvre de son épouse. Il n'y en a aucun

---

<sup>1</sup> Cf. *Ibid.*, p. 234-319.

non plus chez Gellert, ce qui tient sans doute moins à des positions théoriques strictes qu'à la nature même de ses comédies, qui tendent à éliminer progressivement le satirique et le comique pour mettre en valeur la vertu et les sentiments – et qui plus est les sentiments sincères : les personnages sont supposés exprimer leurs pensées sans dissimulation. En l'occurrence, on ne peut invoquer le modèle de la comédie larmoyante d'un La Chaussée, qui pour sa part fait toujours un usage fréquent des apartés.

#### *4.1.3.7. La principale règle est-elle de plaire ?*

Quel que soit leur attachement aux règles formelles, la plupart des auteurs classiques les ont subordonnées à ce grand impératif sans lequel il n'y a point de spectacle : plaire. Cette règle première est formulée aussi bien par d'Aubignac et Boileau que par Molière ou encore Racine. « Toutes les autres [règles] ne sont faites que pour parvenir à cette première », pour reprendre les termes de Racine dans sa préface de *Bérénice*<sup>1</sup>. Molière ne dit pas autre chose dans sa *Critique de l'École des femmes*<sup>2</sup>. Tragédie et comédie sont soumises toutes deux au plaisir du public et les hommes de théâtre ne l'oublient jamais.

Dans son désir de réhabiliter et de purifier la scène allemande, Gottsched relègue cette règle au second plan et met l'accent sur la mission morale de la comédie. Il y a chez lui une forme de sacralisation des règles, et l'on a l'impression qu'il ne faut pas tant respecter les règles pour plaire, que pour mériter la noble épithète de « régulier ». Il ne peut y avoir de plaisir licite que si l'on rit dans les normes et pour une bonne cause. En fait, Gottsched n'a pas plus loin dans ses exigences que les autres théoriciens : mais il sélectionne les éléments les plus rigoureux afin d'élaborer une structure claire, destinée à devenir la base solide du développement de la dramaturgie allemande. Et malheureusement, ce carcan formel a souvent fait perdre de vue la véritable substance de la comédie. C'est bien entendu cette rigidité étrangère à l'esprit vivant du théâtre qui lui sera âprement reprochée. Lessing ne se prive pas d'ironiser à ce sujet, à propos des *Médecins de Mylius*, en soulignant le respect de toutes les règles formelles du maître de Leipzig :

---

<sup>1</sup> Jean Racine, préface de *Bérénice*, in : *Œuvres complètes*, édition de Raymond Picard, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2 vol., 1950, p. 467.

<sup>2</sup> « Dorante – Ce ne sont que quelques observations aisées, que le bon sens a faites sur ce qui peut ôter le plaisir que l'on prend à ces sortes de poèmes [...]. Je voudrais bien savoir si la grande règle de toutes les règles n'est pas de plaire ». Molière, *La Critique de l'École des femmes* (sc. 6).

La pièce est en prose ; elle est en cinq actes ; elle observe les trois unités ; elle ne laisse jamais la scène vide avant la fin d'un acte ; elle ne contient pas de monologues invraisemblables. – Pourquoi ne puis-je ajouter dès à présent : bref, c'est une pièce parfaite ? Pourquoi faut-il qu'il y ait de certains critiques délicats et difficiles à contenter, qui réclament une poésie décente, des mœurs vraies, une morale virile, une fine satire, un dialogue vif et que sais-je encore ?<sup>1</sup>

Gottsched lui aussi réclame bien évidemment tout cela, mais la satire de Lessing est ici tout aussi injuste que celle de la 17<sup>ème</sup> lettre.

Dans la pratique des dramaturges allemands, il faut cependant distinguer deux niveaux : celui des règles fondamentales et celui des règles formelles secondaires. Les trois unités, ainsi que les bienséances, sont en général respectées, parfois même plus scrupuleusement qu'en France. Car c'est là que le théâtre purifié se distingue sans conteste du théâtre baroque et du bas comique, abhorrés par les réformateurs de la scène. Lessing deviendra plus tard très critique à l'égard des règles telles que les Français les pratiquent, mais en 1750, elles lui apparaissent encore comme des piliers nécessaires : en effet, il publie dans ses *Contributions à l'histoire et aux progrès du théâtre* les trois discours de Corneille (1660), dont le dernier est consacré aux unités<sup>2</sup>. Ces règles, dans leur version « assouplie », constituent bien une référence pour les auteurs de notre corpus. Les critiques ont beau jeu de s'attaquer avec ironie aux cinq actes, découpage qui peut sembler arbitraire et artificiel, ce qui fait en réalité le fondement de la haute comédie est admis par tous.

Pour le reste, la plupart des auteurs se soucient de plaire à leur public, et n'hésitent pas pour ce faire à prendre des libertés avec les règles trop gênantes : ils adoptent les trois actes et utilisent les monologues et les apartés à leur convenance, sans trop se préoccuper des décrets rigoristes de Gottsched.

---

<sup>1</sup> « Es ist in Prosa ; es hat fünf Aufzüge ; es beobachtet die drey Einheiten ; es läßt die Bühne vor dem Ende eines Aufzugs niemals leer ; es hat keine unwahrscheinliche Monologen. – Warum darf ich nun nicht gleich darzu setzen : kurz, es ist ein vollkommnes Stück ? Warum gibt es gewisse schwer zu vergnügende ekle Kunstrichter, welche eine anständige Dichtung, wahre Sitten, eine männliche Moral, eine feine Satyre, eine lebhaftige Unterredung, und ich weiß nicht, was noch sonst mehr, verlangen ? » G. E. Lessing, *Vermischte Schriften des Hern. Christlob Mylius*, 4. Brief, 6. Mai 1754, LM 6, p. 402.

<sup>2</sup> *Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters*, 4. Stück, Stuttgart, Metzler, 1750, p. 545-572. On connaît la critique sans complaisance de la *Dramaturgie de Hambourg* au sujet du respect absurde et vidé de son sens que les Français ont pour des règles antiques. Ils les ont réduites à des formes mécaniques et purement conventionnelles.

#### **4.1.4. La structure de l'intrigue**

Lorsqu'il est question d'imitation, il y a bien sûr différents éléments qui entrent en jeu. Et le premier élément constitutif d'une pièce, une fois les questions formelles envisagées, c'est son intrigue. Or nous voici confrontés à une première difficulté, car la plupart des situations comiques sont plus ou moins stéréotypées, issues d'une longue tradition qui remonte à la comédie antique. Les canevas de la *Commedia dell'arte*, les configurations farcesques, les intrigues moliéresques, les ruses et les quiproquos indissociables du genre constituent un fonds commun incontournable, qui témoigne d'une circulation des schémas d'ensemble mais qui ne permet que très rarement une identification précise de la source.

Cependant, les comédies françaises sont à l'époque présentées comme des modèles de construction de l'intrigue, dont l'imitation est expressément recommandée. *La Bibliothèque des belles-lettres et des arts libéraux* déplore ainsi l'incroyable pauvreté des intrigues des comédies originales et propose de donner les plans de quelques nouvelles pièces françaises, afin d'instruire les auteurs allemands. En effet, sans vouloir faire du théâtre français un modèle absolu, il faut bien reconnaître qu'il est supérieur en ce point et que ses intrigues sont toujours pleines de vivacité et d'agréments, même chez les auteurs médiocres. C'est de cette richesse que les Allemands doivent s'inspirer, mais sans tomber dans l'imitation servile<sup>1</sup>. Par conséquent, sans chercher à ramener nécessairement les comédies à des modèles, on ne peut ignorer l'influence de certaines structures générales, reprises des pièces françaises.

---

<sup>1</sup> « Das deutsche Theater ist ungemein arm an Neuigkeiten, und wenn auch ja irgendwo ein Stück zum Vorschein kommt, so ist die Erfindung mehrentheils so armselig, und der Plan so trocken, daß das Theater und die Nation sich bey den Ausländern wenig Ehre davon zu versprechen hat. So wenig wir sonst hingegen das französische Theater in allen Stücken billigen, und als ein Muster vorschreiben wollen ; so kann man doch nicht in Abrede seyn, daß es demselben nie an neuen Erfindungen fehle, und daß auch die mittelmäßigen französischen Schriftsteller ihre Plane, wo nicht allemal regelmäßig, doch gewiß mit weit mehrerer Lebhaftigkeit und Anmuth zu machen pflegen, als mehrentheils unsere Deutschen. Wir wünschten also, daß unsere junge Landsleute von dem Reichthum ihrer Nachbarn Gelegenheit nehmen wollten, Stoff zu neuen Erfindungen zu sammeln, ohne in eine knechtische Nachahmung derselben zu verfallen. » *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*, hrsg. von Friedrich Nicolai, 2. Auflage, Leipzig, Dyck, 1757 ; Hildesheim New York, G. Olms, 1979, Bd. 1, 1. Stück, p. 181 sq.

#### 4.1.4.1. *L'antithèse vice-vertu, principe constitutif de la comédie allemande des Lumières*

Lorsque l'on observe la structure des comédies de l'*Aufklärung*, l'aspect de loin le plus frappant est celui de la lutte entre deux camps bien distincts : celui du vice et celui de la vertu. Les commentateurs n'ont d'ailleurs pas manqué de relever cette caractéristique du genre<sup>1</sup>.

La plupart du temps, c'est sur un schéma d'opposition morale claire que se construit l'intrigue – ou que se développe le sujet. Car parfois la notion d'intrigue n'est pas vraiment apte à rendre compte de certaines comédies, où il s'agit bien plus d'une confrontation que d'une intrigue à dénouer. C'est en particulier le cas de *La Mort de Bockesbeutel* et des comédies de la Gottschedin, comme *La Gouvernante française* et *La Mésalliance*. Les personnages vertueux s'opposent au voyage de Franz, mais ne mettent en œuvre aucune ruse pour l'empêcher, de même que rien n'est concrètement fait par Amalia pour détourner Wilibald de son dessein d'épouser Philippine. La désapprobation n'est marquée que par le discours, non par les actes. Ce sont les actions des personnages négatifs eux-mêmes qui finissent par les découvrir et les discréditer : les vertueux n'ont ainsi pas besoin de se commettre avec des moyens moralement contestables.

Dans ces exemples extrêmes, l'affrontement de deux visions du monde est le sujet central : il prime sur l'intrigue, qui n'est là que pour permettre le développement des idées. Mais même lorsqu'il y a véritablement intrigue, elle se déroule toujours dans un cadre assez manichéen, qui oppose les représentants de la folie et/ou du vice à ceux de la raison et de la vertu. Il n'y a pas jusqu'aux pièces touchantes de Gellert qui ne répondent dans une certaine mesure à ce schéma fondamental. Même *Les Tendres Sœurs* y obéissent : le dénouement voit la découverte et l'exclusion de celui qui n'est pas digne de prendre sa place dans le cercle des hommes de cœur. Alors que *La Chaussée* aboutit à des pièces exemptes de toute forme de vice (*Mélanide*, *La Gouvernante*), Gellert reste pour sa part attaché à ce schéma d'opposition qui structure la quasi-totalité des comédies des Lumières.

---

<sup>1</sup> D. Brüggemann reconnaît dans cette antithèse un des principes de stylisation de la langue des comédies (*Die Sächsische Komödie*, p. 73-146). Pour W. Hecht, les personnages de comédie sont des « moralische Normfiguren, Beispielfiguren, die ihren Sinn erhalten als Funktionen eines objektiven Tugend-Lastersystems. » (*Der Witzling*, Materialien, p. 77). W. Hinck voit dans cette antithèse vice-vertu une des modifications que Krüger fait subir au système de la *Commedia dell'arte* pour l'adapter à la poétique des Lumières ; et plus généralement, c'est elle qui fait la relative unité des comédies de l'époque (*Das deutsche Lustspiel und die italiensiche Komödie*, p. 252 et 254).

Rares en effet sont les pièces qui s'affranchissent de ce schéma. On trouve quelques comédies qui se concentrent exclusivement sur la satire et ne proposent aucun contrepoint positif, comme *L'Oisif affairé* ou *L'Indifférent*. Mais il n'y a véritablement que *La Vieille Fille* de Lessing, où tous les personnages sans exception sont soit fourbes et sans vergogne, soit ridicules et pitoyables. Cette pièce relève bien du pur genre comique, sans intention morale particulière. Car si Mlle Ohldin est le personnage risible, qui mérite d'être raillé et dupé, les intentions morales des deux bénéficiaires de la farce sont loin d'être honorables. Leur victoire ne couronne que leur rouerie et leur fausseté, qualités peu dignes d'être récompensées. La fréquentation de Plaute et de Regnard n'est sans doute pas étrangère à ce ton d'indifférence morale qu'adopte ici Lessing.

Cette conception manichéenne induit un principe de composition qui privilégie les antithèses et oppose souvent deux à deux les personnages et les discours. La première des comédies saxonnes, *Les Mœurs du temps passé*, fonctionne ainsi sur un face à face entre les mœurs hambourgeoises grossières de Grobian et d'une partie de sa famille, et les mœurs policées de Leipzig, représentées par le fils de Grobian et ses amis. La scène II, 6 est un bon exemple de ce mode d'écriture : Agneta y décrit le mode de vie des voisins pour le dénigrer, mais ne fait que renforcer le contraste entre sa maison et la leur, ouverte et moderne, modèle de bonnes mœurs. Les usages des deux familles sont mis en regard, et l'antiphrase est flagrante<sup>1</sup>. Le même effet de contraste est utilisé par Uhlich, dans *La Mort de Bockesbeutel*, sa suite des *Mœurs du temps passé* : Bockesbeutel et sa femme Alrune sont les représentants d'un mode de vie radicalement opposé à celui de leur voisin Vernunftlieb et de leur parent Ehrlichsheim, qui a corrigé l'éducation de leur fille Amalie. L'ensemble de la comédie n'est qu'une succession de tableaux de mœurs et de discussions sur les usages, dans lesquelles les deux conceptions s'affrontent (en particulier la scène II, 7). Aucune intrigue ne vient aiguïser la curiosité du spectateur : le seul intérêt de la pièce, c'est la mise en regard des deux modes de vie et du ridicule achevé de Bockesbeutel.

---

<sup>1</sup> « Fremde Leute kommen da mehr, als Verwandte ; in unserm Hause darf kein Fremder riechen. Hunderterley Essen wird da gekocht, wovon wir unser Lebtag nicht einmal den Namen gehöret haben. Da wird der beste Wein getrunken, wenn wir uns mit Bier vergnügen. Da sind die neuesten Moden von Kleidungen. Wenn wir einmal zur Hochzeit oder auf eine Gasterey gehen ; so borgen wir den Schmuck von den Galanteriehändlern, unter dem Vorwande, als wollten wir ihn kaufen, schicken ihn aber des andern Tages wieder hin [...]. Wenn wir des Abends gewöhnlichermassen um neun Uhr, um das Licht zu ersparen, zu Bette gehen ; so sitzen sie noch ein paar Stunde und lachen. In unserm Hause wird gar nicht gelacht. Wenn vor den Armen gesammelt wird, geben wir einen Sechsling, und sie einen Gulden. » *Mœurs* (II, 6).

Les groupes s'opposent, mais aussi parfois plus précisément les personnages, qui forment des couples antithétiques, plus ou moins mis en valeur dans le texte. Les cas les plus caractéristiques sont ceux d'Arist et de Cleanth, dont le valet Philipp dresse un portrait en parallèle qui révèle les vertus du premier et les vices correspondants du second<sup>1</sup>, d'Argant et de Leander, qui s'affrontent au cours d'une discussion agitée (*Décid.* I, 4), ou encore de Charlotte et de Leonore, dont la différence de comportement fait tout l'objet de la comédie de *La Beauté muette*. En vertu du principe d'opposition, chaque élément du couple incarne soit « le bon », soit « le mauvais » : Damon est le véritable ami, alors que Leander est le faux frère (*Damon*), Damis l'amant fidèle et désintéressé, Siegmund le traître sensible à la fortune (*Sœurs*), Caroline est la nièce sincère et aimante, Amalie la fourbe intéressée (*Test.*), Damis l'érudit pédant, Valer le jeune homme à la fois cultivé et sociable (*Érudit*). On pourrait en évoquer encore bien d'autres de ce type. Mais il faut aussi mentionner une configuration un peu plus rare, quoique fort intéressante : c'est celle qui met en scène deux défauts opposés – technique que Schlegel affectionne tout particulièrement. Un personnage représente alors le négatif du héros ridiculisé, et tombe dans l'excès inverse : c'est la cas d'Abgrund le mystérieux, confronté à Glocke le babillard (*Myst.*), et de Fortunat l'oisif affairé supplanté par Rennthier le zélé pressé (*Oisif*). Plutôt que de faire intervenir un personnage de raisonneur, la satire met en garde contre tous les extrêmes, en suggérant ainsi la voie médiane au spectateur – mais sans la tracer de façon explicite.

Il faut noter que l'opposition n'a pas forcément un caractère hostile : les personnages antithétiques peuvent être ennemis, mais ce n'est pas toujours le cas. Dans *L'Hypochondriaque*, un jeune homme mélancolique et anxieux est mis en contact avec une jeune fille insouciant, qui respire la joie de vivre. Elle doit de le contaminer par sa bonne humeur et de le guérir de son mal. Ce sont deux rapports à la vie radicalement différents que le dramaturge met en scène et se plaît à développer.

---

<sup>1</sup> La première version de 1759 parle de comparaison : « Philipp – Er ist so reich, wie Sie – und ich vermuthe, noch ein bisgen reicher, denn Sie haben Ihre Wechsel auf Ihrer Reise ziemlich verzettelt, oben drein aber ist er noch ein rechtschaffner, ehrlicher und feiner Mann und... Cleanth – Ich glaube gar, die Bestie will mich mit ihm in Vergleichung setzen. [...] Philipp – Wenn Ihre Verdienste ganze Bogen anfüllen, und ich die Verdienste des Herrn Arists gegen über stehen sollte, so würden sie mit einpaar Zeilen geendiget seyn, und das übrige ein Blanket bleiben müssen. » L'édition de 1783 fait apparaître l'antithèse de façon systématique : « Philipp – Er, ein Mann, der das Seinige zu Rathe gehalten ; Sie einer, der sein Geld auf seinen hochberühmten Reisen verzeddelt hat. Er, was braves gelernet ; Sie, was Sie wußten, verlernet : Er, bescheiden und furchtsam, Sie dreust und unverschämt, [etc.]. » *Méf. env.* (I, 1).



De façon un peu plus complexe, *Le Libre-penseur* nous présente deux personnages que leurs convictions religieuses devraient opposer. C'est du moins ce que laisse supposer le titre. Pourtant, ce qui détermine l'affrontement, ce n'est pas que l'un soit homme d'église (Theophan) et l'autre athée (Adrast), mais le fait que ce dernier refuse l'amitié du premier par méfiance et préjugé – aggravés par la rivalité amoureuse. L'antithèse vice-vertu n'est donc pas tout à fait celle que l'on attendait, même si elle est manifeste et qu'elle structure une fois de plus l'intrigue, puisqu'il s'agit de vaincre le préjugé d'Adrast et de le ramener à un comportement plus raisonnable.

#### *4.1.4.2. Le rôle de l'intrigue amoureuse et du mariage*

La structure dramatique de loin la plus fréquente dans la comédie française est celle fixée par les canevas de la *Commedia dell'arte* et systématisée par Molière : l'amour de deux jeunes gens, contrarié par les projets de mariage forgés par les parents. Ce schéma de base peut se décliner sous diverses formes : le père (ou la mère) de la jeune fille veut lui donner un vieil homme riche, ou tout autre prétendant conforme à ses vœux ; le père du jeune garçon se révèle parfois être le rival de son propre fils, ou bien le tuteur, substitut de l'autorité parentale, veut épouser sa pupille. Les variations sont nombreuses, mais le principe fondamental oppose les amoureux de la jeune génération (en général secondés par les domestiques et par un oncle ou un parent raisonnable) à leurs parents aveuglés par l'intérêt ou la folie.

La grande majorité des comédies allemandes de notre corpus a recours à ce type de structure. Cependant, le caractère stéréotypé de ces intrigues n'échappe pas à la critique, et à défaut d'être résolue en pratique, la question est du moins posée en théorie : comment échapper à cette éternelle histoire d'amour contrariée se finissant par un heureux mariage ?

##### *4.1.4.2.1. La critique allemande*

Nous l'avons vu précédemment, Gottsched est loin de cautionner sans réserve le théâtre français. Les critiques qu'il émet vont à l'encontre de certains personnages, du style, mais aussi de la structure de l'intrigue. Dans son *Art poétique critique*, il s'en prend ainsi à la manie française de tout clore par un mariage. Après avoir déploré les invraisemblances des pièces italiennes, il déclare :

D'ailleurs on ne pense à rien d'autre chez leurs comédiens qu'à des ruses amoureuses, car on y trompe soit les parents soit les maris. Mais cette matière est déjà si éculée que je ne peux comprendre que l'on ne s'en soit pas lassé depuis longtemps. J'ai la même impression quand toutes les pièces se terminent par un mariage. N'y a-t-il rien d'autre au monde que des épousailles pour fournir une issue heureuse ?<sup>1</sup>

Le réformateur soulève là une question cruciale pour le théâtre classique français, car ce dernier avait effectivement coutume d'offrir au spectateur un dénouement non seulement heureux mais encore complet ; tous les personnages doivent trouver un terme à leurs aventures, ce qui entraîne souvent des mariages en série. Cette observation est valable pour la comédie, mais aussi la pastorale, la tragi-comédie et même la tragédie<sup>2</sup>. La réflexion de Gottsched n'est pas seulement polémique, elle témoigne aussi d'une intention morale : les intrigues amoureuses ne peuvent être source de comédie que lorsqu'elles se heurtent à des obstacles, en général la volonté de ceux qui représentent l'autorité. Le but sera alors de les duper, exemple fort peu recommandable. On perçoit ainsi une réelle interrogation sur le fonctionnement de la mécanique comique et sur la structure la plus adaptée à l'objectif didactique. L. Riccoboni, dans son ouvrage *De la Réformation du Théâtre*, soulève les mêmes questions et dans sa perspective d'édification morale, il se prononce pour une absence totale de l'amour au sein des comédies<sup>3</sup>. De façon fort conséquente, les schémas que Gottsched propose à titre d'exemples pour illustrer sa théorie de la comédie ne font intervenir aucune intrigue amoureuse<sup>4</sup>.

Mais le maître de Leipzig n'est pas le seul à souligner cette caractéristique du théâtre français : *Le Patriote* déplore que les comédies des Français, « qui devraient nous présenter toutes sortes de situations de la vie, ne [soient] remplies que de galanteries et d'intrigues amoureuses, comme si cela constituait toute notre vie et que nous n'avions pas grand-chose d'autre à faire »<sup>5</sup>. L'hebdomadaire émet ici un jugement moral, et sa désapprobation est claire. Dans les *Pensées pour servir au progrès du théâtre danois*, Schlegel se penche

---

<sup>1</sup> « Denn weiter ist bei ihren Komödienten ohnedem an nichts zu gedenken als an Liebes-Streiche, da man entweder die Eltern oder die Männer betrieget. Diese Materie aber ist schon so abgedroschen, daß ich nicht begreifen kann, wie man sie nicht längst überdrüssig geworden. Ebenso kömmt es mir vor, wenn sich alle Stücke mit dem Heiraten endigen. Ist denn weiter nichts in der Welt als das Hochzeitmachen, was einen fröhlichen Ausgang geben kann ? » *CD*, Bd. VI/2, p. 351.

<sup>2</sup> Cf. J. Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, p. 139 sq.

<sup>3</sup> Au sujet des positions de Gottsched et des théoriciens français sur le thème de l'amour, voir C. Julliard, *Gottsched et l'Esthétique théâtrale française*, p. 243-264.

<sup>4</sup> Cf. *CD*, Bd. VI/1, p. 217 sq et Bd. VI/2, p. 349 sq.

<sup>5</sup> « Ihre Comödien, die uns allerhand Zufälle des menschlichen Lebens vorstellen solten, sind fast einzig mit dergleichen Begebenheiten [Galanterien und Liebes=Erzählungen] angefüllt, gleich als ob unser gantzes Leben bloß darinn bestünde, und wir sonst nicht viel anders zu thun hätten. » *Der Patriot*, 20. Stück, 17. May 1724, p. 173 sq.

également sur la question, mais avec le regard anthropologique qui le caractérise. Son analyse du rôle de l'amour dans les comédies françaises explique les différences de représentation et d'effet par une différence de caractère national :

Dans ses spectacles, tout comme dans sa vie, le Français considère l'amour comme l'unique préoccupation principale d'un cœur amoureux ; il lui sacrifie toutes ses pensées et il se consacre à cet amour avec des soupirs, des prières, une vénération et une tendresse dont la représentation paraît ennuyeuse, fastidieuse et invraisemblable à beaucoup d'autres nations qui n'ont pas l'habitude d'être amoureux avec autant de zèle. [...] Dans les pays nordiques, y compris l'Allemagne, l'amour produira difficilement dans les cœurs des spectateurs le puissant effet qu'il produit chez les Français ; et je ne sais trop si je dois considérer cela comme un inconvénient ou un avantage. Néanmoins il est certain qu'un amour qui n'est pas poussé à l'extrême doit toujours être agréable au spectateur, s'il gagne en nobles dispositions et sentiments ce qu'il perd en intensité, parce que c'est ainsi que la plupart des hommes souhaitent être aimés.<sup>1</sup>

Le ton que Schlegel adopte dans son *Démocrite* est plus satirique et tout à fait comparable à celui de Gottsched. Le philosophe grec s'y moque de Regnard et de ses ficelles d'auteur comique, et lui demande ironiquement s'il ne serait pas « possible de rire des gens, sans pour autant les marier par la même occasion ? »<sup>2</sup>. Lorsque Démocrite déclare à Regnard qu'il aurait dû limiter sa matière, le Français proteste qu'il n'aurait pu conclure alors qu'un seul mariage, chose inouïe dans ses comédies, qui comportent au moins un mariage entre le maître et la jeune fille et un entre le valet et la soubrette<sup>3</sup>. L'accent est bien mis sur le côté stéréotypé du déroulement de l'intrigue :

L'amour aussi est une chose véritablement utile au théâtre. Il permet au poète de ne jamais manquer de matière pour remplir ses scènes sans trop avoir à y songer.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> « Der Franzos sieht die Liebe in seinen Schauspielen, so wie in seinem Leben, für die einzige Hauptbeschäftigung eines Herzens an, das einmal verliebt ist ; er opfert ihr alle seine Gedanken auf ; und er geht darinn mit Seufzen, mit Bitten, mit Ehrfurcht und mit einer Zärtlichkeit zu Werke, deren Vorstellung vielen andern Nationen, die nicht mit solchem Eifer verliebt zu seyn pflegen, langweilig, verdrießlich und unwahrscheinlich vorkömmt. [...] In den nordlichen Ländern, Deutschland mit eingerechnet, wird die Liebe auf dem Theater schwerlich den starken Eindruck in die Herzen der Zuschauer machen, den sie bey den Franzosen macht ; und ich weis kaum, ob ich dieses für einen Nachtheil oder für einen Vorzug achten soll. Gleichwohl ist gewiß, daß eine Liebe, die nicht aufs Aeufferste getrieben wird, allemal für Zuschauer angenehm seyn muß, wenn ihr an edeln Gesinnungen und Empfindungen zuwächst, was sie an der Heftigkeit verliert, weil doch die meisten Menschen auf solche Art geliebt zu seyn wünschen. » J. E. Schlegel, *Gedanken*, p. 263 et p. 267. Sans évoquer spécifiquement le théâtre français, *Les Frondeuses raisonnables* avaient déjà critiqué la représentation de l'amour insensé, qui est inconnu à l'Allemagne, et qui doit par conséquent être considéré comme un événement invraisemblable et être banni des spectacles (*Die Vernünftigen Tadlerinnen*, 17. Stück, 25. April 1725, Bd. 1, p. 133).

<sup>2</sup> « Ob man kein Mittel ausfinden könne, über die Leute zu spotten, ohne sie bey dieser Gelegenheit zu verheurathen » J. E. Schlegel, *Demokrit. Ein Todtengespräch*, in : *Werke*, Bd. 4, p. 188.

<sup>3</sup> Cf. *Ibid.*, p. 195 sq.

<sup>4</sup> « Die Liebe ist auch wirklich eine nützliche Sache auf dem Theater. Sie machet, daß es dem Poeten ohne großes Nachsinnen niemals an Materie fehlet, seine Auftritte aus zufüllen. » *Ibid.*, p. 196.

Pour Démocrite, ce genre de mariage est absurde et ridiculise tous les personnages, « car tous les mariages seraient des folies s'ils étaient tous conclus comme vous les concluez la plupart du temps au théâtre »<sup>1</sup>. La comédie française est une mécanique certes bien huilée, mais sans originalité et se souciant peu de vraisemblance.

Pour Gellert, il serait souhaitable que la comédie se préoccupe moins systématiquement d'amour et de mariage, afin de ne pas risquer de passer pour un conte. D'autant plus que sa crédibilité et sa valeur morale sont mises en danger par les abus que l'on fait des sujets galants. Mais il précise alors sa position :

Pourtant, l'amour, ce me semble, a droit sur le théâtre à la place qu'il occupe dans le cœur des hommes. Un amour raisonnable, tendre et innocent, est le plaisir le plus sensible de l'homme.<sup>2</sup>

C'est cet amour vertueux que la comédie doit représenter dans sa beauté, tandis qu'elle doit rendre l'amour dévergondé haïssable. Se complaire dans la peinture de jeunes gens voluptueux et de filles coupables, comme le fait la comédie française de l'époque, blesse la bienséance et choque le public. Car « c'est un crime contre les bonnes mœurs, et par conséquent aussi contre le théâtre »<sup>3</sup>. Les « nobles dispositions et sentiments » que Schlegel évoquait dans ses *Pensées* trouvent ici leur plus ardent défenseur.

#### 4.1.4.2.2. Une pratique plutôt conventionnelle

En fait, la pratique des auteurs allemands révèle la difficulté à se détacher de ce poncif. Comment éveiller la curiosité du spectateur et l'intéresser au sort des personnages ? Depuis longtemps, les intrigues matrimoniales se sont révélées les plus efficaces. Il est révélateur de constater que sur l'ensemble des comédies étudiées, seules trois d'entre elles évitent complètement « l'écueil » de l'intrigue amoureuse : *La Gouvernante française*, *La Femme malade* et *Les Huîtres*. Les deux dernières sont des petites pièces en un acte, dont le sujet peut plus facilement se soutenir sans le recours au thème du mariage, bien que la farce de Quistrop soit tout de même construite sur une intrigue galante.

---

<sup>1</sup> « Denn alle Heurathen würden Thorheiten seyn, wenn sie alle so geschlossen würden, als wie ihr die meisten auf dem Theater schließt. » *Ibid.*

<sup>2</sup> « Dennoch hat die Liebe, wie Ihnen deucht, mit Recht den Platz auf dem Theater, den sie in den Herzen der Menschen behauptet. Eine vernünftige, eine zärtliche und unschuldige Liebe ist das empfindlichste Vergnügen des Menschen. » Lettre de Gellert à Carl Heinrich von Gleichen (alors à Paris) du 24 novembre 1753, in : *Gellerts Briefwechsel*, Bd. 1, p. 162.

<sup>3</sup> « Daß man aber (wie Sie die französische Schaubühne von itzt schildern) nur wohl lustige Jünglinge und verbuhlte Mädchen dahinstellt, die uns mit Freschheit und Aberwitz beleidigen, ist ein Verbrechen wider die guten Sitten und also auch wider das Theater. » *Ibid.*

Trois autres pièces se distinguent encore du lot, car elles ne s'achèvent sur aucun mariage : *Le Diable paresseux*, *Le Mari aveugle* et *Le Triomphe des honnêtes femmes*. Cependant, l'intrigue amoureuse y est toujours au cœur de l'action. Les mariages ont déjà été contractés, et ce sont la fidélité et l'amour conjugal qui représentent l'enjeu des comédies. Elles se concluent sur un « renouvellement » des unions, fondé sur le sentiment : on est en droit d'y voir une variante du classique mariage. Cette variante est certes intéressante, mais elle montre que les auteurs allemands restent tributaires de l'intrigue amoureuse. Car lorsqu'il y a absence de mariage dans les autres comédies, ce n'est pas faute d'avoir été prévu, mais faute d'avoir pu se réaliser (*Juifs*, *Més.*, *Bel-Esp.*). Dans le cas de *L'Oisif affairé* et de *La Mort de Bockesbeutel*, l'échec de l'union projetée se double d'une nouvelle perspective de mariage : Rennthier et Lieschen semblent faits pour s'entendre, de même qu'Amalie et le fils de Vernunftlieb. Un mariage est également prévu entre les domestiques. Dans toutes les autres comédies de notre corpus, c'est un mariage qui clôt la pièce, même s'il n'est parfois que suggéré. Il arrive même que deux unions soient contractées (*Beauté*, *Libre-p.*, *Miso.*, *Past.*, *Méd.* et *Méf. déli.*), voire trois, dans le cas extrême des *Mœurs du temps passé*.

Qu'en est-il donc des critiques allemandes ? Il y a manifestement divorce, ou du moins divergence, entre la théorie et la pratique. Seule la Gottschedin – sans doute une fois de plus sous l'œil inquisiteur de son époux – arrive à élaborer des intrigues un peu originales qui s'éloignent du schéma conventionnel. Dans *La Gouvernante française*, l'enjeu n'est pas un mariage mais un voyage, et plus généralement un principe d'éducation. Dans *La Mésalliance* et *M. le Bel-Esprit*, le schéma est inversé puisqu'il s'agit cette fois-ci d'empêcher un mariage, l'issue heureuse étant justement l'absence d'union. Quant au *Testament*, comme son titre l'indique, les questions de mariage y sont certes présentes mais de façon très périphérique. Elles ne constituent pas le ressort de l'action et l'amour ne joue quasiment aucun rôle. Les œuvres de la Gottschedin sont donc à peu près en accord avec la théorie de son époux.

Quant à Schlegel, il ne semble à première vue pas très cohérent dans la réalisation de ses idées. *La Beauté muette*, pourtant courte pièce en un acte, se conclut sur un double mariage ; l'union de Fortunat et Lieschen est un des enjeux de *L'Oisif affairé* ; *Le Mystérieux* repose sur un schéma relativement conventionnel, et s'achève comme il se doit par un mariage ; quant au *Triomphe des honnêtes femmes*, malgré leur cadre conjugal, ce sont bien les intrigues amoureuses qui en font tout l'intérêt. Pourtant, Schlegel évite d'unir

ses couples de domestiques et limite les mariages en série « à la Regnard ». En outre, *Le Faste à Landheim*, bien que fragmentaire, ne comporte aucune intrigue galante : fait assez rare pour que le frère de Schlegel le souligne dans sa préface<sup>1</sup>. Le critique des conventions françaises n'est donc pas si inconséquent que cela.

Gellert en revanche est parfaitement cohérent dans sa pratique dramatique. L'amour a droit de cité dans ses comédies, mais comme il le préconise dans ses lettres, sous sa forme noble : un amour vertueux, tendre et posé, qui ne suscite aucune ruse indigne dirigée contre les parents. Ce sentiment permet au contraire d'illustrer d'autres vertus telles que la fidélité, la sincérité, l'amitié et la générosité.

#### 4.1.4.2.3. Le rôle du sentiment amoureux

La plupart du temps, le discours des amoureux de la comédie allemande des Lumières est plus que stéréotypé : il est plat, fonctionnel et fort banal. On peut y voir la dernière phase de l'évolution du discours des *innamorati* de la *Commedia dell'arte*, marqué par la rhétorique et l'expression galante codifiée. Les amoureux de Molière parlent un langage tout aussi conventionnel et standardisé. Les normes rhétoriques n'ont rien à voir avec l'expression naturelle du sentiment. En Allemagne, la rhétorique elle-même a tendance à disparaître, pour laisser la place à un discours relativement simple, sans fioritures mais sans émotion non plus. Y chercher des marques d'individualisation relève en général de la mission impossible. Quelques auteurs font exception, et c'est chez eux que l'on remarque la plus nette influence marivaudienne. Krüger, mais aussi Schlegel, et dans une moindre mesure Gellert.

C'est plus particulièrement dans *Le Diable paresseux* et dans *Le Mystérieux* que l'on perçoit une attention marquée pour les mouvements du cœur<sup>2</sup>. *Le Triomphe des honnêtes femmes* pour sa part offre des exemples de fine conversation galante (V, 1) ; la satire disparaît, et la pièce devient « une pure comédie de l'amour », mais elle quitte le climat habituel d'indifférence morale pour assurer la victoire explicite de la vertu, « le triomphe des femmes de bien »<sup>3</sup>.

Paradoxalement, Christian Fürchtegott Gellert, le champion de la comédie sensible, reste finalement assez froid et rationnel dans son discours amoureux. Car ce ne sont pas

---

<sup>1</sup> Cf. J. E. Schlegel, *Die Pracht zu Landheim*, Vorbericht, in : *Werke*, Bd. 3, p. 526.

<sup>2</sup> Cf. *infra*, p. 394 sq.

<sup>3</sup> Cf. W. Hinck, *Das deutsche Lustspiel*, p. 224-232.

tant les mouvements du cœur qui l'intéressent, que les manifestations de la vertu. L'amour n'est au fond qu'un sentiment satellite du « cœur » conçu comme la somme de toutes les qualités morales. Les mystères et les finesses de la psychologie, tout comme leur expression galante, ne sont pas vraiment l'objet de sa peinture. La seule exception est le personnage de Juliane, réfractaire à l'amour et pourtant déjà vaincue malgré elle (*Sœurs* I, 3 et II, 3). Le thème est ici très marivaudien : le personnage refuse d'accepter en toute conscience ce que son cœur a déjà décidé, et le langage du corps trahit les sentiments que l'on veut ignorer<sup>1</sup>.

L'influence de Marivaux reste cependant très ponctuelle : les auteurs allemands intègrent quelques éléments que l'on peut qualifier de marivaudiens, mais jamais le développement du sentiment amoureux et sa mise en lumière ne constituent le cœur même de leurs comédies, à la différence du Français. Marivaux est lu, joué, traduit, et l'on retrouve parfois un peu de son esprit dans certaines scènes – mais il n'est pas, loin s'en faut, la référence en matière de comédie. Il faut dire que son style est assez singulier, intimement lié à la société française contemporaine, et il n'est relayé par aucune théorie. C'est ce qui explique sans doute le faible impact de sa réception dans les œuvres originales de l'*Aufklärung*.

#### 4.1.4.3. *Le « schéma Tartuffe »*

Molière, même s'il travaille à partir d'autres sources dramatiques qu'il adapte et transforme<sup>2</sup>, invente avec Tartuffe un nouveau type : celui de *L'Imposteur*, comme le définit la seconde appellation de la pièce. C'est la structure propre à mettre en lumière le vice de ce type de personnage que nous appelons « schéma Tartuffe ». Le faux dévot est en effet l'archétype de l'homme qui « s'impatronise » dans une maison en exploitant les faiblesses et la crédulité du chef de famille<sup>3</sup>. Cette base d'intrigue qui se révélera fertile pour la comédie allemande des Lumières.

*Le Tartuffe* est en effet une référence incontournable à l'époque : après *L'Avare* et *Le Malade imaginaire*, c'est l'une des pièces de Molière les plus populaires sur la scène

---

<sup>1</sup> Cf. G. Saße, *Die Ordnung der Gefühle*, p. 112 sq.

<sup>2</sup> L'ouvrage de C. Bourqui, *Les Sources de Molière*, offre un inventaire très précis et précieux pour l'analyse des motifs et des techniques moliéresques.

<sup>3</sup> Dans le contexte de notre analyse, nous appliquerons le terme d'imposteur de façon un peu plus large à tout individu hypocrite qui utilise sa position et son prestige pour duper un personnage aveuglé.

allemande<sup>1</sup>. En outre, si l'on tient compte de la diffusion des œuvres du Français, cette comédie est vraisemblablement connue de tout auteur dramatique. Il faut également rappeler ici le cas de *La Femme Docteur*, puisque le principe de l'intrigue de Bougeant est indubitablement repris de Molière. Souhaitant démasquer un nouvel « Imposteur », janséniste cette fois, le jésuite a recours à un modèle connu de tous. C'est sans doute pour lui un moyen de donner plus de vigueur et d'efficacité à sa satire, en éveillant des réminiscences du *Tartuffe*. Même si *Le Piétisme en robe à paniers* ne joue qu'un rôle mineur dans le développement de la comédie saxonne, son personnage de faux-dévôt est un exemple supplémentaire d'intrigue « à la Tartuffe ». Il introduit même un trait supplémentaire, manifestement repris de la comédie de Molière, absent chez Bougeant : la lubricité du personnage et son habileté à retourner la situation en sa faveur<sup>2</sup>. *Le Piétisme* est ainsi plus proche du *Tartuffe* que de *La Femme Docteur*.

La pièce de Molière va inspirer aux auteurs allemands de nombreuses variantes sur le thème de l'imposteur. En effet, on constate que le schéma Tartuffe jouit d'une assez grande popularité dans la comédie allemande des Lumières : on en retrouve le principe dans *Les Pasteurs de campagne*, *Les Médecins*, *Le Procès du bouc*, *La Gouvernante française*, ainsi que *La Gouvernante*.

*Les Pasteurs de campagne*, de par l'objet de la satire, sont bien entendus les plus proches de Molière. Krüger ne se prive d'ailleurs pas d'un petit clin d'œil au Français, lorsque Tempelstolz fait le portrait de son collègue de la ville, un dénommé « Tartuffe » (I, 8). W. Wittekindt va même jusqu'à affirmer que *Les Pasteurs* n'auraient pas été écrits, ou du moins l'auraient été très différemment, sans *Le Tartuffe* et *Le Piétisme*. Il renvoie ainsi au caractère des deux imposteurs (débauche, cupidité, insolence, gourmandise et attrait pour la boisson) et invoque le modèle de la Gottschedin pour l'ignorance<sup>3</sup>. Nous reviendrons sur ces caractéristiques et leur signification, pour constater qu'en réalité elles n'ont que peu de points communs avec le modèle français. Mais si l'on se limite ici à l'intrigue et à la forme, on peut déjà constater que les similitudes sont maigres :

- ◆ *Les Pasteurs* ne comptent que trois actes en prose, *Le Tartuffe* est une grande comédie en cinq actes et en vers (ce qui manifeste d'emblée la distance de

---

<sup>1</sup> Voir le tableau des représentations en annexe, p. 1002 sq.

<sup>2</sup> Cf. G. Ellinger, « Der Einfluß des Tartuffe auf die Pietisterei der Frau Gottsched », p. 446 sq.

<sup>3</sup> Cf. W. Wittekindt, *Krügers Lustspiele*, p. 4-10. Il établit en outre un parallèle entre la scène d'évanouissement et de réanimation par les invocations piétistes et celle du désenvoûtement burlesque de Mme von Birkenhayn.



Krüger vis-à-vis des normes gottschédiennes, les adaptations du cercle de Leipzig ayant tendance à transformer trois actes en cinq, et non l'inverse).

- ◆ La distribution des rôles est assez différente, les correspondances entre les personnages ne sont que très vagues.
- ◆ Les personnages principaux entrent en scène rapidement.
- ◆ Il n'y a pas de tentative de séduction de la maîtresse du logis, ni de menace particulière exercée sur la famille. Ce sont pour des raisons tout autres que les deux imposteurs sont démasqués.

Hormis le thème de « l'impatronisation » du faux-dévôt et du projet de mariage avec la jeune fille de la maison, aucune structure n'est donc reprise de Molière. Deux pasteurs jouent les dévôts et surtout manipulent sans vergogne une pauvre femme crédule pour servir leurs intérêts matériels, c'est tout. Bref, si « le modèle du *Tartuffe* est évident »<sup>1</sup>, il ne l'est qu'en apparence. La comédie de Krüger est bien plus éloignée de Molière que celle de Bougeant ou de la Gottschedin. Quant aux *Médecins* de Mylius, il s'agit d'une imitation des *Pasteurs de campagne*, avec des variations qui ne vont pas non plus dans le sens d'un rapprochement avec *Le Tartuffe*.

La Gottschedin, forte de sa connaissance de Molière et de sa traduction de Bougeant, choisit ce modèle d'intrigue pour dénoncer la présence des Français en Allemagne dans sa *Gouvernante française*. Le schéma Tartuffe y est un peu modifié, car le nombre d'imposteurs est multiplié : ils sont au nombre de trois, pour développer toutes les facettes du problème. Les Français sont ainsi présentés en groupe, comme une mauvaise engeance qui peut prendre diverses formes. L'ignominie n'est pas révélée par une tentative de séduction, ni par une prise de contrôle totale de la maison, mais par le détournement d'une lettre de change et par la fuite, assortie de l'enlèvement d'une fillette.

*La Gouvernante* de Weiße est elle aussi un exemple d'adaptation du schéma Tartuffe. La place de gouvernante favorise par sa fonction les dérives dénoncées ici : Cleonte règne en maîtresse absolue dans la maison de Geronte et mène le pauvre homme par le bout du nez. Elle a l'adresse de Tartuffe et la noirceur de son âme. En effet, elle manipule habilement les sentiments de son bienfaiteur, use avec efficacité des larmes hypocrites, sait retourner les situations en sa faveur, et dissimule ainsi des appétits sensuels et financiers sans aucun scrupule. Mais elle aussi sera trahie par sa lubricité. Les

---

<sup>1</sup> « Das Vorbild des Tartuffe [liegt] offen am Tage », *ibid.*, p. 447.

effets de son emprise sur Geronte sont quasiment les mêmes que ceux de Tartuffe sur Orgon : ces deux pères chassent leurs fils et se détournent de leurs familles. Expulsant Valer, Geronte s'écrie que « Mme Cleonte sera pour [lui] frère, fils, fille et tout le reste. »<sup>1</sup> On ne peut s'empêcher de songer au mot de Dorine, décrivant l'affection du maître de maison pour Tartuffe :

Il l'appelle son frère, et l'aime dans son âme / Cent fois plus qu'il ne fait mère, fils, fille et femme.<sup>2</sup>

Les réactions de Geronte et celle d'Orgon sont d'ailleurs fort similaires. Ils s'entêtent dans leur affection, malgré les avertissements, et décident tous deux de « braver » la réprobation générale et de « faire enrager le monde », l'un par un don complet de sa fortune, l'autre par un mariage<sup>3</sup>. De même, lorsqu'il est enfin convaincu de la trahison de Cleonte, il tombe dans l'excès inverse et la maudit avec véhémence, tandis que son frère tente de le modérer :

Arist – Elle est déjà suffisamment punie ! abandonnez-là à son destin. [...] Mon frère ! n'oubliez donc pas toute retenue.<sup>4</sup>

Cléante – Ah ! mon frère, arrêtez, / Et ne descendez point à des indignités. À son mauvais destin laissez un misérable, / Et ne vous joignez point au remords qui l'accable.<sup>5</sup>

Ces quelques traits témoignent d'un travail certain sur les pièces de Molière, mais un travail qui est bien loin du plagiat. Weiße en use du maître français comme ce dernier en avait usé de ses sources d'inspiration : avec beaucoup de liberté. Car si Cleonte, Geronte et Arist sont tout à fait comparables à Tartuffe, Orgon et Cléante, les autres personnages de *La Gouvernante* s'éloignent de la structure de Molière : les amants sont le fils et la pupille, bons et vertueux, les domestiques alliés sont la soubrette de Cleonte et le valet du fils. Quant aux moyens employés pour contrer le méchant, ils sont assez différents.

Nous avons déjà évoqué le cas du *Procès du bouc* dans ses rapports avec Racine et l'ajout d'une intrigue à la *Tartuffe*. Mais si l'on excepte le schéma de base de l'imposteur qui tire profit de l'aveuglement d'un homme, les rapports entre les deux pièces sont

---

<sup>1</sup> « Géronte – Frau Cleonte soll mir Bruder, Sohn, Tochter und alles seyn » *Gouv.* (V, 9).

<sup>2</sup> Molière, *Le Tartuffe* (I, 3, v. 185 sq).

<sup>3</sup> « Faire enrager le monde est ma plus grande joie ; / [...] pour les mieux braver tous, / Je ne veux point d'autre héritier que vous », Molière, *Le Tartuffe* (III, 7, v. 1173 et 1175 sq) ; « Géronte – Und der Welt zum Possen will ich mich heute noch mit ihr verloben. » *Gouv.* (I, 1).

<sup>4</sup> « Arist – Sie ist schon bestraft genug ! überlaßt sie ihrem Schicksal. [...] Bruder ! vergeßt doch nicht allen Wohlstand », *Gouv.* (V, 9).

<sup>5</sup> Molière, *Le Tartuffe* (V, 7, v. 1947-1950).

presque inexistants. Scheinklug n'a rien de commun avec Tartuffe, ni Zankmann avec Orgon. Aucun élément de l'intrigue n'est repris, ni aucune saillie comique. C'est de même une forme très atténuée du « schéma Tartuffe » que l'on peut repérer dans *M. le Bel-Esprit* et *Les Poètes à la mode*. Les imposteurs n'y ont pas de prétention à régenter la maison et à prendre le contrôle de l'esprit des parents : ils s'insinuent juste dans leurs faveurs pour assouvir leurs propres intérêts.

Pourquoi une telle prédilection pour ce motif de l'imposteur ? C'est qu'il est un moyen efficace pour charger de vices un personnage négatif et pour souligner le ridicule et la crédulité de ceux qui sont assez naïfs pour se faire prendre à son jeu. Mettre le personnage dans la position du traître égoïste, c'est aussi permettre de le montrer d'abord dans toute sa duplicité afin de le démasquer ensuite avec d'autant plus d'éclat. Pour atteindre son objectif didactique, la comédie allemande des Lumières avait besoin d'effets marquants : le « schéma Tartuffe » lui en offrait un particulièrement fécond. Les Allemands s'inspirent sans aucun doute de Molière, mais ils ne décalquent jamais complètement son intrigue.

#### *4.1.4.4. Autres types d'intrigues*

##### *4.1.4.4.1. Les structures farcesques*

Conformément au mouvement de purification et à la lutte acharnée que mènent les *Aufklärer* contre la farce, les structures classiques de ce type de théâtre, telles que celles du mari cocu ou du trompeur trompé, sont quasiment absentes de notre corpus. Elles servent la plupart du temps de base à des comédies d'intrigue assez amoraux, ce qui va à l'encontre des principes réformateurs<sup>1</sup>. Il n'y a que dans *Le Diable paresseux* que l'on retrouve ces caractéristiques de la farce, plus précisément dans le second volet de la comédie : Ruthe y est bastonné et ligoté par Valentin, puis abandonné (sc. 9) – pour assister impuissant aux infidélités de sa femme, qui le trompe avec leur valet Peter (ils le prennent pour une bûche et se servent de lui comme d'un banc ; sc. 11). Tous les ingrédients farcesques sont réunis, mais c'est bien là quasiment la seule occurrence de ce

---

<sup>1</sup> On peut citer bien entendu la célèbre *Farce de Maître Pathelin*, modernisée par Brueys et Palaprat (*L'Avocat Patelin*, 1706), mais aussi les petites comédies divertissantes de Legrand, comme *La Famille extravagante* (1709) ou *L'Aveugle clairvoyant* (1716).

genre d'intrigues, qui sont très clairement bannies de la scène purifiée. Par cette entorse aux dogmes de la réforme gottschédienne, Krüger marque une fois de plus son indépendance.

On peut tout au plus déceler un fond de farce dans *La Gouvernante* de Weiße, qui exploite assez habilement le schéma traditionnel du « trompeur trompé ». Mais le comique y est beaucoup plus fin que chez Krüger, et c'est l'ironie qui domine<sup>1</sup>.

#### 4.1.4.4.2. Les structures romanesques de la comédie larmoyante

Les ressorts romanesques représentent en France le fonds de commerce de La Chaussée et des auteurs qui pratiquent le genre de la comédie touchante ou larmoyante, comme Voltaire ou Mme de Graffigny. Les intrigues y sont souvent fondées sur des histoires complexes et peu vraisemblables, qui offrent de multiples occasions à l'expression du pathos. Des mères vertueuses mais infortunées dissimulent leur identité à leurs enfants, innocentes victimes d'un sort contraire ; des coïncidences inouïes et des retrouvailles quasi miraculeuses permettent à ceux qui ont commis l'injustice de la réparer et de racheter leurs erreurs. Autant d'éléments qui donnent lieu à des discours où s'expriment de nobles sentiments de pudeur, de dignité, de vertu et de tendresse sans pareils. La problématique de la condition sociale (la plupart du temps une noblesse dissimulée ou ignorée) et de la mésalliance est en outre omniprésente dans toutes les pièces touchantes françaises.

Rien de tel chez les auteurs allemands, quelle que soit leur tendance à la comédie sentimentale. Même Gellert, pourtant considéré comme le représentant allemand de ce courant, n'en reprend jamais la formule. Malgré ses liens avec la comédie touchante et son admiration pour *Cénie*, de Mme de Graffigny, il semble vouloir éviter dans ses pièces de recourir à des événements et des situations aussi romanesques. Il les réserve à son roman, justement, *La Vie de la comtesse suédoise de G\*\*\** (1747). Ce n'est donc pas qu'il y soit insensible, mais qu'il a sans doute volontairement écarté ces possibilités de la scène – peut-être pour de réalisme, de sorte que le théâtre garde sa fonction de miroir des mœurs. Quant aux pièces de Weiße qui auraient pu porter la trace de ce type d'intrigue, elles ont été perdues : il est par conséquent impossible d'établir une quelconque filiation pour cet auteur. Il ne reste donc plus que Löwen, qui, comme nous l'avons vu, introduit une intrigue

---

<sup>1</sup> Cf. *infra*, p. 403 sq.

similaire dans son *Méfiant par délicatesse* : il apparaît ainsi comme l'exception qui confirme la règle.

#### 4.1.4.4.3. Les intrigues spécifiques

Nous classons dans la catégorie des intrigues spécifiques non pas les schémas généraux d'un type de comédie mais les plans d'intrigue manifestement repris d'une comédie française en particulier.

W. Hinck voit dans *Le Fâcheux* de Mylius une inversion du schéma des *Fâcheux* de Molière : au lieu d'un amoureux contrarié et retardé par une suite d'importuns, on a un groupe d'amoureux harcelés par un unique fâcheux, ce qui entraînerait une perte de substance comique<sup>1</sup>. En l'occurrence, la structure ne nous semble être moins en cause que le faible talent de l'auteur, tout simplement. Quoi qu'il en soit, il est évident que Mylius poursuit un objectif bien différent de celui de Molière. Comme toutes les comédies saxonnes, *Le Fâcheux* dénonce un vice, incarné par un personnage sur lequel se concentre la satire : Unhold. C'est lui qui constitue l'unité d'intérêt de la pièce. La comédie des *Fâcheux*, en revanche, est construite sur le principe de la galerie de portraits et n'a aucune intention morale profonde. La satire y est légère et divertissante, le rire naît du défilé incessant de tous ces importuns ridicules qui font obstacle aux projets galants d'un jeune homme, seul point fixe dans la succession des scènes. Même si Unhold assume par ses travestissements le rôle de plusieurs personnages, la structure de Mylius est radicalement différente de celle de Molière, car elle répond à une intention didactique qui lui est propre.

Walther Gensel remarque que l'esquisse de comédie de Cronegk composée en français et intitulée *Les Défauts copiés* (1753), n'est pas sans rappeler *Les Originaux* de Fagan (1737)<sup>2</sup>. L'idée directrice est effectivement identique : ce n'est qu'en observant chez d'autres nos propres défauts que l'on peut s'en corriger. Le personnage de Clitandre, fils d'Ariste, est en outre similaire à celui du Marquis de Fagan, et les deux pièces sont en un acte. Mais Cronegk modifie tout de même un peu son modèle. Le Chevalier des *Originaux* décide de guérir son ami le Marquis en organisant un défilé de personnages extravagants qui vont lui ouvrir les yeux sur ses propres vices : il compte sur les vertus de l'exemple. Vont donc se produire devant nous toute une série d'« originaux », incarnant chacun un défaut (l'ignorance, la médisance, l'ivrognerie, etc.). Chez Cronegk, Ariste entreprend de

---

<sup>1</sup> Cf. W. Hink, *Das deutsche Lustspiel und die italiensiche Komödie*, p. 223.

<sup>2</sup> W. Gensel, *J. F. von Cronegk*, p. 65.

corriger plusieurs personnages en les parodiant et en leur faisant subir le sort qu'ils réservent d'ordinaire à ceux qu'ils fréquentent. Ces originaux sont ainsi confrontés à leur imitation, qui leur tend le miroir de leurs ridicules – celui-là même que la comédie tend aux spectateurs. C'est donc une véritable comédie que le Chevalier et Ariste montent pour corriger leur entourage, avec succès. Le mot de la fin des *Défauts copiés* fait clairement écho aux discours de la scène d'ouverture des *Originaux* :

Que je vous corrige, dit-il [Ariste], en voulant vous copier ! Ma conduite vous a fait voir, combien les défauts, que nous nous pardonnons à nous même, nous paroissent insupportables dans les autres. (*Les Défauts copiés*, sc. 13)

Pour bien sentir le ridicule de nos défauts, il est nécessaire de les considérer dans les autres. [...] Il verra de sang-froid des ridicules que tous les jours l'ivresse où le jettent les plaisirs l'empêche d'apercevoir, et sera spectateur de scènes qui souvent ne lui ont paru aimables que parce qu'il en était le principal acteur. (*Les Originaux*, sc. 1)

Entamée lors de son séjour à Paris, où il fréquentait assidûment la comédie, et rédigée en français, cette pièce (ou du moins son projet) est un exemple d'imitation rigoureuse. Pas question ici d'une quelconque germanisation : tous les noms sont français et rien ne suggère une localisation allemande. Uz remarque d'ailleurs que c'est sans doute pas manque de connaissance précise des mœurs françaises que la comédie est restée à l'état d'ébauche<sup>1</sup>.

W. Gensel évoque également *La Dupe de soi-même ou le Défiant confondu* de Jean-Baptiste Rousseau, qu'il identifie comme un modèle de Cronegk pour son *Méfiant*<sup>2</sup>. Cette source est cependant bien plus incertaine que celles des *Originaux*. Dans la petite comédie en un acte de Rousseau, Alcippe est sur le point d'obtenir un régiment et d'épouser la femme qu'il aime. Mais le jeune homme ruine son bonheur en soupçonnant tous ceux qui l'entourent de vouloir le tromper. Isabelle aime Alcippe, mais c'est son amant lui-même, qui par son attitude, la pousse dans les bras de Damis, l'ami généreux qui refusait de marcher sur les brisées du héros. On retrouve effectivement dans *Le Méfiant* un peu de cette configuration : un jeune homme entouré de personnes bienveillantes et prêt à épouser celle qu'il aime, un ami généreux qui sacrifie l'amour à l'amitié et cède ses prétentions sur la promise, un oncle ou père bienveillant qui favorise le bonheur du jeune homme, un valet fidèle et raisonneur, des lettres offensantes qui révèlent le caractère du héros. Malgré ces

---

<sup>1</sup> « Zu der Ausführung würde eine auch im Kleinen genaue Kenntniß der französischen Sitten nöthig gewesen seyn; daher unterblieb sie. » *Cronegks Schriften*, Vorrede, in: *Sammlung der besten deutschen prosaischen Schriftsteller und Dichter*, 33. Theil, Karlsruhe, bey Christian Gottlieb Schmieder, 1776.

<sup>2</sup> W. Gensel, *Johann Friedrich von Cronegk*, p. 13.

points communs, il est cependant peu probable que *La Dupe de soi-même* ait été une source du *Méfiant*, car elle n'a vraisemblablement jamais été jouée, ni en France ni en Allemagne. Cronegk l'a peut-être lue lors de son séjour parisien dans une édition des *Œuvres* de Rousseau, mais cela semble impossible à établir avec certitude, car l'on ne trouve nulle trace dans *Le Méfiant* de traduction (même partielle) ou d'adaptation de la comédie française.

#### **4.1.5. Péripéties, motifs traditionnels et situations**

Il nous semble assez vain de vouloir relever toutes les occurrences qui pourraient laisser supposer une reprise de modèles français en ce qui concerne les péripéties et les motifs d'intrigue traditionnels. En effet, dès que l'on quitte le domaine des structures générales, la visibilité des sources devient difficile. Une énumération serait peu concluante, d'autant plus que l'on a affaire ici à des éléments fort répandus dans tout le fonds comique européen : toutes les sortes de ruses (fausses lettres et faux contrats, usurpation d'identité), de péripéties et de rebondissements (échange d'enfant, reconnaissances familiales) de situations comiques en général, sont plus ou moins reprises dans les comédies allemandes, sans que l'on puisse parler d'imitation ou de plagiat. Il s'agit tout simplement de la réutilisation d'un matériau comique tombé pour ainsi dire dans le domaine public, dont tous les auteurs disposent librement et que chacun enrichit progressivement de ses propres trouvailles.

Lessing aborde ce problème dans la 51<sup>ème</sup> livraison de la *Dramaturgie de Hambourg*. Il se penche sur le cas du *Philosophe marié* de Destouches, et évoque l'analyse de Chevrier, qui estime que cette comédie est inspirée du *Jaloux désabusé* de Campistron, et que sans cette dernière pièce, la première n'aurait jamais vu le jour. Pour Lessing, les intrigues des deux comédies n'ont rien de commun, et la similitude que l'on peut observer entre deux des scènes n'est pas une preuve. Certes, le *Jaloux* de Campistron a honte d'avouer sa jalousie, car jusqu'alors il s'était abondamment moqué de ce travers et craint à son tour les railleries, de même que le *Philosophe* de Destouches, qui a toujours ri haut et fort de l'amour et catégoriquement refusé le mariage, redoute les quolibets du monde. Cette attitude les place dans quelques situations semblables, mais il est évident que des caractères différents peuvent se retrouver dans des situations équivalentes :

Comme dans la comédie ce sont les caractères qui constituent l'essentiel, alors que les situations ne sont que les moyens de les faire s'exprimer et agir, il ne faut pas prendre en considération les situations mais les caractères quand on veut déterminer si une pièce mérite de recevoir le nom d'original ou de copie.<sup>1</sup>

Il faut dire que dans sa jeunesse, il a lui-même travaillé presque systématiquement à partir de modèles français, latins, italiens ou anglais. Ses projets de comédies inachevées, ainsi que divers fragments témoignent clairement de sa méthode de réappropriation : il se sert du fonds comique pour enrichir son invention et développer des situations. Mais les comédies achevées portent aussi une marque originale et nationale, qui montre qu'il ne reste jamais prisonnier de ses modèles.

Un certain nombre de sources ont ainsi été évoquées par la recherche, à propos des pièces de Schlegel et de Lessing essentiellement. Mais les prétendues reprises restent souvent trop vagues pour être incontestables, et ne témoignent tout au plus que d'une fréquentation assidue des comédies françaises – ce que nous savons déjà – sans apporter d'éléments vraiment nouveaux. Nous nous contenterons donc ici de renvoyer aux principales études concernées qui établissent ces parallèles<sup>2</sup>.

Au terme de cette section consacrée à l'étude des formes et des structures générales des comédies allemandes des Lumières, une première récapitulation s'impose : l'aspect le plus frappant tout d'abord est celui de la « classicisation » du théâtre, sous la houlette du réformateur de Leipzig. Gottsched parvient dans une large mesure à imposer une normalisation des œuvres dramatiques, qui s'appuient sans conteste sur le modèle français : les auteurs allemands y trouvent la concentration et la cohérence qu'ils tâchent de mettre en œuvre à leur tour, ainsi que des exemples d'intrigues et des techniques qu'ils réutilisent à leur gré. Il y a bien sûr des nuances à apporter : les Allemands se montrent parfois plus « classiques » que les classiques français, mais inversement, nous avons vu aussi que la théorie très rigoureuse de Gottsched n'est pas toujours appliquée à la lettre.

---

<sup>1</sup> « Da in der Komödie die Charaktere das Hauptwerk, die Situationen aber nur die Mittel sind, jene sich äußern zu lassen und ins Spiel zu setzen : so muß man nicht die Situationen, sondern die Charaktere in Betrachtung ziehen, wenn man bestimmen will, ob ein Stück Original oder Kopie genannt zu werden verdiene. » *HD*, 51. Stück, LM 9, p. 402 sq.

<sup>2</sup> Heinz Berggrün, « Französische Einwirkungen auf Johann Elias Schlegels Lustspiele », in : *The Germanic Review*, XIII (1938), p. 259-273 ; W. Mühleisen, « Französische Vorbilder von J. E. Schlegels 'Stummer Schönheit' », in : *Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte*, 8 (1908), S. 444-448 ; Jessie Raven, « The source of Johann Elias Schlegel's Comedy *Die stumme Schönheit* », in : *Modern language Notes*, 19 (1904), p. 165 sq. ; Eugen Wolff, *Johann Elias Schlegel, eine Monographie*, Kiel-Leipzig, 1889, 2. Aufl. 1892 ; P. Albrecht, *Lessings Plagiate* ; Emil Horner, « Der Stoff von Molières 'Femmes savantes' im deutschen Drama », in : *Zeitschrift für die deutsch-österreichischen Gymnasien*, 47 (1896), p. 97-138.



Dans l'ensemble, il ressort clairement que c'est bien une certaine idée de la comédie qui guide les jeunes auteurs de l'*Aufklärung* : une idée classique, et par conséquent française dans ses références. Ce qui explique le sentiment d'avoir affaire à un « théâtre gallicisant ».

Cependant, à y regarder de plus près, on peut déjà déceler un élément spécifiquement allemand, commun à l'ensemble des comédies étudiées : l'intention morale. Et cette primauté de l'intention morale entraîne une réduction du champ de la comédie et par suite aussi de la réception de la comédie française. La théorie l'avait affirmé, la pratique le confirme : tous les Français ne sont pas dignes d'être imités, ni d'être imités en tout. Si dans le domaine de la traduction on déplore un certain manque de discernement et une rage de mettre sur le théâtre allemand tout ce qui vient de France, il n'en va pas de même pour les œuvres originales. Leurs auteurs savent très bien sélectionner leurs modèles et leur faire subir les modifications appropriées à leurs objectifs. Du moins en ce qui concerne la forme et les structures de leurs œuvres. En va-t-il de même pour la peinture des personnages ?

## **4.2. Personnages et fonctions**

### **4.2.1. Le personnel de la comédie**

#### *4.2.1.1. Le cas du bouffon*

Plusieurs études ont déjà largement évoqué les débats qui touchent à la question du bouffon<sup>1</sup> ; nous nous contentons d'en rappeler ici brièvement les grandes lignes, afin de fixer le cadre théorique des comédies de notre corpus.

##### **4.2.1.1.1. Le procès de Hanswurst et la défense d'Arlequin**

Au cours de l'histoire du théâtre allemand, le nom de Hanswurst, dont le type est fixé assez tardivement par l'acteur Joseph Anton Stranitzky, devient vite le terme générique pour désigner le bouffon des troupes ambulantes, présent dans la tradition comique

---

<sup>1</sup> Cf. H. G. Asper, *Hans Wurst* ; G. Hansen, *Formen der Commedia dell'Arte in Deutschland* ; Horst Steinmetz, « Der Harlekin. Seine Rolle in der deutschen Komödientheorie und -dichtung des 18. Jahrhunderts », in : *Neophilologus*, 50 (1966), p. 95-106 ; J. Lacant, *Marivaux en Allemagne*, p. 124-166 ; R. Krebs, *L'Idée de « Théâtre National »*, p. 269-282.

allemande depuis le XVIIe siècle. Or cette *lustige Person* est la bête noire de tous les réformateurs du théâtre, qui la condamnent de façon unanime. Malgré les diverses formes que le personnage peut prendre, il n'y a pour Gottsched aucune distinction qui vaille : tout type de bouffon se résume pour lui à une accumulation de jeux de scènes absurdes, d'acrobaties sans rime ni raison, de répliques indécentes et d'improvisations qui rompent l'unité de ton et d'action, qui s'éloignent de la nature et laissent le champ libre à tous les débordements possibles. C'est ainsi que le terme « Harlekin », sous la plume de Gottsched, est toujours équivalent à celui de « Hanswurst »<sup>1</sup>. Or certains critiques commencent, au milieu du siècle, à adopter un point de vue plus ouvert, qui reconnaît les diverses nuances des personnages de bouffon.

Nous avons déjà évoqué la préface de Krüger au premier volume de ses traductions de Marivaux, dans laquelle il esquisse une défense d'Arlequin<sup>2</sup>. Krüger s'attaque dès 1747 au dogmatisme gottschédien, qui s'obstine à ne voir en ce personnage qu'un grossier bouffon, proche parent de Hanswurst, un ennemi de l'art dramatique et du bon goût. Or Arlequin a évolué : au contact de la France, il s'est affiné, et les auteurs qui depuis quelques décennies maintenant écrivent pour la nouvelle Comédie-Italienne ont considérablement modifié le type du *zanni*<sup>3</sup>. Krüger ne songe qu'à cette version amendée d'Arlequin lorsqu'il plaide pour l'utilisation de ce personnage ; il le souligne assez clairement. C'est de l'Arlequin policé de Marivaux et de ses émules Delisle, Beauchamp et d'Allainval dont il est explicitement question. Loin de faire l'apologie de la *Commedia dell'arte*, Krüger défend donc le Théâtre Italien « à la française ». Il ne met pas en avant la spécificité du jeu italien, les *lazzi*, le rythme, le caractère spectaculaire de la représentation, mais bien l'intention morale que les Français y ont introduit, ce désir d'éveiller « les nobles aspirations » du spectateur par l'entremise d'Arlequin. Comme le remarque W. Hinck, il cherche à légitimer le personnage contre la théorie de Gottsched, mais en essayant tout à la fois de l'intégrer à cette même théorie<sup>4</sup>. Le professeur reste manifestement sourd à cette argumentation, et sa réaction est révélatrice d'une profonde déception devant ce qu'il considère comme le retour de l'absurde et du bouffon, du dérèglement et du mauvais goût<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Cf. *CD*, Bd. VI/2, p. 357 sq.

<sup>2</sup> Cf. *supra*, p. 129 sq.

<sup>3</sup> Cf. Gustave Attinger, *L'Esprit de la Commedia dell'arte dans le théâtre français*, Genève, Slatkine, 1993 (1<sup>ère</sup> éd. Paris, 1950), notamment p. 167-184 et p. 378-384.

<sup>4</sup> Cf. W. Hinck, *Das deutsche Lustspiel und die italiensische Komödie*, p. 182.

<sup>5</sup> Cf. J. Lacant, *Marivaux en Allemagne*, p. 145 sq et M. Grimberg, *La Réception de la comédie française*, p. 201 sq.

Justus Möser reprend et élargit le débat en 1761 avec son *Arlequin, ou Défense du comique grotesque (Harlequin, oder Vertheidigung des Grotteske-Komischen)*. Formé à l'école des modèles français et disciple de Gottsched, Möser se détache comme beaucoup du maître de Leipzig. Dans son essai sur Arlequin, il s'éloigne un peu de l'argumentation morale de Krüger et tente de réhabiliter la franche gaîté, le comique grotesque, à l'aide de trois considérations : d'une part, il n'y a pas qu'une seule forme de comédie. Arlequin est une des multiples expressions comiques possibles, dont l'existence et le succès sont indéniables. D'autre part, on ne peut le condamner pour son invraisemblance, car il relève du domaine de l'imagination et n'a rien à voir avec le réel. Enfin, le gros rire aurait des vertus salutaires de détente : il répondrait au naturel besoin de divertissement de l'homme et remplirait ainsi une fonction sociale. Cependant, Möser revient sur certains points dans sa seconde partie, qui limitent le caractère iconoclaste de ses idées. En effet, il rapproche Arlequin de la tradition du réalisme picaresque, parle de ses représentations outrées comme de caricatures destinées à réformer les mœurs, et cantonne rigoureusement le bouffon au genre de la farce<sup>1</sup>.

Quelle que soit la véritable origine historique du personnage d'Arlequin, le modèle dont l'influence se fait sentir sur la scène allemande du XVIIIe siècle est sans conteste celui de la nouvelle Comédie-Italienne, pour laquelle Marivaux inaugure un style propre, qui allie tradition comique et raffinement des mœurs, des sujets et des propos.

#### 4.2.1.1.2. Krüger et l'Arlequin de Marivaux

Parallèlement à son activité de traducteur dans les années 1747-1749, Krüger compose à la même période deux comédies originales, *Le Diable paresseux* (1747) et *Le Mari aveugle* (1749), et il semblerait que sa fréquentation de Marivaux ne soit pas restée sans effet sur ces comédies. David G. John révèle des similitudes évidentes entre *La Double Inconstance* (1723) et *Le Diable paresseux* d'une part, et *Arlequin poli par l'Amour* (1720) et *Le Mari aveugle* d'autre part<sup>2</sup>.

Dans le cas de la première comédie, les points de contact sont le triangle amoureux, les caractères des personnages, le revirement d'affection de la fiancée (ou de l'épouse,

---

<sup>1</sup> Cf. J. Lacant, *Marivaux en Allemagne*, p. 154 sq et R. Krebs, *L'Idée de « Théâtre National »*, p. 271-278.

<sup>2</sup> Cf. David Gethin John, « Marivaux's Harlequin : His Influence on Johann Christian Krüger and German Comedy », in : *Seminar. A Journal of Germanic Studies*, 14 (1978), p. 15-30. W. Hinck souligne lui aussi les rapports à Marivaux (*Das deutsche Lustspiel und die italienische Komödie*, p. 237-250). Cependant, leurs remarques ne s'accompagnent pas vraiment d'explications sur la mise en œuvre de cette réception, ni sur le pourquoi des variantes observées.

chez Krüger) et l'intérêt pour la psychologie des personnages. La situation initiale classique d'une jeune femme amoureuse de l'un, mais promise ou mariée à un autre, se résout d'une façon originale : chez Krüger, l'amour sincère, la tendresse et l'humilité de celui auquel la jeune femme est liée, finissent par éveiller son affection. Les raisons du revirement ne sont pas tout à fait identiques chez Marivaux, mais le schéma est comparable, et les caractères des trois personnages sont très proches. Ce n'est certes pas le type d'Arlequin en lui-même qui est exploité par l'Allemand, mais l'esprit des comédies de Marivaux et leur tendance à l'analyse psychologique des mouvements du cœur.

Il est frappant de voir comment Krüger traite ici le thème du cocufiage : en l'espace d'une seule acte, il allie la fine perspective marivaudienne à celle de la farce la plus classique. Si D. G. John remarque et décrit cette dichotomie, il ne l'explique pas vraiment. Or il nous semble que Krüger poursuit là un objectif particulier à la situation de réception. Il ne souhaite manifestement pas brusquer le public, dont il connaît bien les goûts, et sa méthode est digne d'un certain intérêt : il ne mélange pas les styles, il les juxtapose, dans un ordre somme toute fort logique. L'élément touchant est d'abord introduit par un dialogue qui mêle satire et psychologie, pour égayer le public (sc. 1). La satire s'efface ensuite pour laisser clairement la place au sentiment et à l'expression des mécanismes psychologiques (sc. 2-8). Krüger surprend alors ses spectateurs par un discours amoureux hors norme et délicat : par amour pour sa femme Hannchen, qui meurt de chagrin d'avoir été mariée de force et séparée de Valentin, Wilhelm va jusqu'à permettre les visites de son amant et lui lit ses lettres. Il montre tant de douceur, de complaisance et de sollicitude, que les sentiments de Hannchen finissent par évoluer. C'est ce qu'elle avoue à Valentin :

Oui, mon cœur, je t'aime, mon mari le sait bien, car jamais je ne dissimule ; je lui ai souvent conté notre amour avec sincérité. Tu mérites toi aussi que mon cœur ne te cache rien. L'amour de mon mari... et l'humilité avec laquelle il m'aime... oui, la reconnaissance de ce qu'il me permet de te voir... je commençai à l'aimer. Je ne sais si je lui serais restée si fidèle si l'amour en moi n'avait soutenu la vertu.<sup>1</sup>

Cet amour qui naît progressivement de l'estime est fondé sur les perfections morales de l'autre, comme c'est le cas dans toutes les comédies de l'époque<sup>2</sup>. Après le développement émouvant, clôturé par le bonheur de Wilhelm, s'amorce une seconde partie

---

<sup>1</sup> « Hannchen – Ja, mein Herz, ich liebe dich, / Dies weiß mein Mann genug, denn nie verstell ich mich ; / Aufrichtig habitude ich ihm oft unsre Liebe erzählet, / Auch du verdienst, daß dir mein Herz gar nichts verhehlet. / Die Liebe meines Manns... und die Bescheidenheit, / Mit welcher er mich liebt... ja die Erkenntlichkeit, / Daß er dich mir gewährt... ich fang ihn an zu lieben. / Ich weiß nicht, wär ich ihm auch so getreu geblieben, Wenn nicht die Lieb in mir die Tugend unterstützt. » *Diable* (6).

<sup>2</sup> Cf. *infra*, p. 393.

farcesque, qui ramène le public sur des sentiers battus et assure la détente après la tension émotionnelle et les considérations élevées (sc. 9-12). Pour ne pas dérouter totalement son public, l'auteur reprend des effets plus traditionnels et comiques, généralement associés au cocufiage : Ruthe le calomniateur, ligoté, est pris pour une bûche par sa femme Anna et son valet Peter, qui s'assoient alors tranquillement sur lui pour s'embrasser et médire du malheureux :

Anna – Si jamais ma vieille carogne l'apprenait ! Ah ! S'il était seulement déjà mort ! ah qu'il meure dès aujourd'hui ! Tu deviendrais tout de suite mon mari, pas vrai ? Tu le ferais n'est-ce pas ?

Peter – De tout mon cœur ! Assurément, il ne doit pas vivre plus longtemps ! Nous lui donnerons demain de la mort-aux-rats... Ma foi, non, cela se remarquerait... il ne mourra pas de rage, sinon nous l'aurions déjà depuis longtemps...

Ruthe – Coquin !<sup>1</sup>

Cette double structure, marquée par une rupture de rythme, de ton et de sujet, peut être interprétée comme une tentative d'acclimatation progressive sur la scène allemande d'un comique plus raffiné.

Dans le cas du *Mari aveugle*, on retrouve la situation insulaire d'*Arlequin poli par l'amour*, à nouveau le triangle amoureux, ainsi que le personnage de la fée manipulatrice. D. J. John voit dans le personnage de Marottin une adaptation de l'Arlequin de Marivaux, avec son mutisme qui le réduit à s'exprimer par des jeux de scènes alertes (I, 8 et II, 7) :

Marottin lui prend la main, l'observe et fait alors une moue dédaigneuse ; il la mesure à la sienne, comme si elle n'était pas assez petite et pas assez blanche en comparaison. Il finit par baiser sa propre main et laisse choir avec mépris celle de Florine.<sup>2</sup>

À l'opposé, la Fée le métamorphose en arbre et il devient totalement immobile (II, 4). On reconnaît là des techniques et des *lazzi* de la *Commedia dell'arte*, mais aussi la gestuelle de l'Arlequin de Marivaux<sup>3</sup>. Mais Marottin-Arlequin n'est pas qu'un facteur comique : il devient un élément constitutif de la composition d'ensemble. Car son incapacité à parler est le moteur de l'action comique, tout comme l'incapacité à voir d'Astobal est celui de l'action sérieuse. L'intrigue qui se noue entre Marottin, Florine et Crispin fonctionne sur le même principe que celle qui intéresse Astobal, Laura et le

---

<sup>1</sup> « Anna – Sollte dies mein alter Stockfisch wissen ! / Ach ! wär er doch erst todt ! ach stürb er heute noch ! / Du würdest gleich mein Mann ; nicht wahr ? du thätst es doch ? / Peter – Von Herzen gern ! gewiß, er muß nicht länger leben ! / Wir wollen morgen ihm ein Ratzepulver geben... / Doch nein, das merkte man... von ärgern stirbt er nicht, / Sonst wollten wir ihn schon so lange... Ruthe – Bösewicht ! » *Diable* (11).

<sup>2</sup> « Marottin nimmt ihre Hand, besieht sie und macht eine verächtliche Mine dazu ; misset sie gegen die seinige, als wenn sie dagegen nicht klein und weiß genug wäre. Küßt endlich seine eigne Hand und läßt die ihrige verächtlich fallen. » *Mari* (II, 7).

<sup>3</sup> Cf. W. Hinck, *Das deutsche Lustspiel und die italienische Komödie*, p. 241-244.

Prince. Marottin occupe donc une place importante dans la structure symétrique de la pièce.

Cependant, à la différence de Marivaux, qui s'attache à la naissance de l'amour entre des jeunes gens avant l'hymen, Krüger, lui, s'intéresse à des couples mariés. Ce changement de perspective correspond manifestement à un objectif bien précis. Wilhelm et Hannchen font pendant à Ruthe et Anna, Laura et Astrobal sont mis en parallèle avec Crispin et Florine : à chaque couple modèle correspond un couple repoussoir, à chaque épouse fidèle une volage, à chaque mari attentionné un rustre égoïste. Il faut ajouter à ce tableau le personnage de l'amant, lui aussi dédoublé : la femme vertueuse est aimée d'un homme aux sentiments nobles (Valentin et le Prince), la femme infidèle est courtisée par un coureur de jupons sans trop de scrupules (Peter et Marottin). L'équilibre est d'une rigueur remarquable, et les deux pièces peuvent être considérées comme une forme de diptyque, une variation sur le même thème : celui de l'amour conjugal et de la vertu calomniée. On remarque ainsi l'insistance de Krüger à présenter les épouses fidèles comme des victimes de ragots malveillants. Le déplacement thématique est notable, et si Marivaux influence sans conteste la sensibilité dramatique de Krüger, ce dernier traite un sujet qui lui est propre.

Pour D. G. John, une dernière étape est franchie dans l'acclimatation de l'Arlequin de Marivaux sur la scène allemande par *Le Duc Michel* (*Herzog Michel*, 1750), la pièce la plus populaire de Krüger. Car malgré son modèle allemand (la fable de J. A. Schlegel)<sup>1</sup>, cette petite comédie en un acte n'est pas sans rappeler *L'Héritier de village* de Marivaux en un acte également, traduit par Krüger en 1747. Le cadre paysan, le thème des espérances de richesse et des projets qui s'ensuivent imposent un rapprochement entre les deux œuvres. Mais tandis que chez Marivaux, Arlequin tente de duper Blaise, un bon gros paysan sur le point d'hériter, le Michel de Krüger se dupe tout seul, victime de son imagination et de ses rêves de grandeur. Tout est fondé sur sa capacité à croire et à faire croire aux autres qu'il est devenu un grand seigneur. Personne ne sait pourquoi, mais son attitude et ses propos sont si convaincants que Andres et Hannchen, réciproquement son patron et sa fiancée, fille de ce dernier, finissent par le considérer comme tel. L'effet comique est d'abord assuré par le jeu de représentation de la dignité sociale, puis par le récit de la future irrésistible ascension de Michel et enfin par le renversement final qui

---

<sup>1</sup> Sur le rapport du *Duc Michel* à sa source schlegelienne, voir David G. John, « J. E. Schlegel's ally : J. C. Krüger », in : *Germanic Review*, New-York, 52 (1977), p. 16-28, p. 22 sq.

ramène brusquement le pauvre hère à sa véritable condition : le rossignol, dont la vente est supposée constituer le premier pas vers la fortune, s'envole de sa cage et Michel redevient le valet de ferme qu'il n'a jamais cessé d'être, sinon dans son imagination. Tous les effets sont portés par Michel, personnage central qui crée la comédie par l'illusion mimique et verbale. Selon D. G. John, bien qu'il n'en porte pas le nom, Michel est pourtant un parent d'Arlequin, par l'emphase du geste et par son pouvoir théâtral<sup>1</sup>. W. Hinck souligne également les caractéristiques communes à Michel et au zanni de la *Commedia dell'arte*, tout en reconnaissant l'influence indéniable de Marivaux : Michel a cette naïveté et cette innocence propre à l'Arlequin policé du Nouveau Théâtre Italien<sup>2</sup>.

Cependant, il faut également rappeler tout ce qui sépare les personnages de Krüger de l'Arlequin franco-italien. La portée satirique des discours du personnage est largement moindre que chez Marivaux ou chez Delisle. La critique sociale et morale dont ces auteurs investissent fréquemment le rôle d'Arlequin est peu présente dans les comédies de Krüger, qui abandonne ce terrain pour celui des sentiments. Seul *Le Duc Michel* comporte véritablement des aspects de critique sociale. Mais celui qui les exprime est lui-même risible, victime de sa folle imagination et de ses prétentions. L'Arlequin moralisateur du Théâtre Italien au contraire est toujours fort content de son petit sort, et son bon sens le guide en toutes choses : il se moque des usages absurdes, des faux-semblants et des vanités (*Arlequin sauvage*, *Timon le misanthrope*, *La Double Inconstance*, *L'Île des esclaves*). Le caractère de Michel n'a rien de commun avec celui de ce personnage simple, d'une bonté naïve et toute naturelle.

Ce n'est donc pas parce qu'il défend l'usage d'Arlequin que Krüger le pratique. Ces dernières comédies font preuve d'une assez grande originalité par rapport à la majorité de la production de l'époque. Ce décalage dans le ton et la forme vient très probablement de son contact étroit avec Marivaux et les auteurs du Nouveau Théâtre Italien. Cependant, il est loin d'être un imitateur de ce genre français. Il n'en reprend que quelques éléments, un ton plus attentif aux nuances du cœur et moins agressif dans la satire. Le personnage d'Arlequin est quant à lui nominalement absent. Celui qui s'en rapproche encore le plus, c'est Marottin ; mais on ne peut dire que Krüger ait véritablement introduit l'Arlequin policé sur la scène allemande.

---

<sup>1</sup> D. G. John, « Marivaux's Harlequin », p. 30.

<sup>2</sup> W. Hinck, *Das deutsche Lustspiel*, p. 247 sq.

#### 4.2.1.2. *Dramatis personae*

##### 4.2.1.2.1. La composition du personnel de la comédie

Le personnel de la comédie allemande des Lumières est relativement restreint, si on le compare avec celui de la plupart des pièces baroques<sup>1</sup>. Sur l'ensemble de notre corpus, le nombre de personnages varie de trois à quinze. *L'Oisif affairé*, avec ses quinze personnages, fait figure d'exception : la multiplicité des rôles secondaires est une conséquence à la fois de l'éparpillement de Fortunat, qui envoie une kyrielle de commis à son logis, et du caractère chargé de son emploi du temps. À l'autre extrémité de l'échelle on trouve *Le Duc Michel*, qui resserre au maximum son action sur trois personnages seulement. Bien sûr, les pièces en un acte comptent en général moins de rôles que les autres<sup>2</sup>, mais la concentration est ici exceptionnelle – ce qui confère à la pièce une partie de son efficacité. En moyenne, entre huit et dix personnages se partagent la scène, ce qui correspond à la distribution habituelle de la comédie française de type « classique »<sup>3</sup> et du Nouveau Théâtre Italien.

La nature de ces personnages est de même tout à fait comparable à celle des personnages qui composent la plupart des comédies françaises. Le noyau est constitué par le cercle familial : père, mère, enfant(s), oncles et tantes. La cellule familiale ne dépasse pas en général trois ou quatre membres. À cela s'ajoutent les domestiques de la maison et du prétendant : entre un et trois en général, le plus souvent par paire. Les proches et amis viennent compléter le tableau : ce sont des personnes qui prennent part à l'action comme conseillers, ou comme acteurs liés à la famille. On peut ranger dans cette catégorie la série des imposteurs qui s'impatronisent et se greffent à la famille. Enfin viennent les intervenants extérieurs, personnages annexes comme les poètes, artisans, commis, etc. Leur présence se limite la plupart du temps à une ou deux scènes.

Il faut ici réserver une place à part au *Mari aveugle* de Krüger, à cause de la présence d'un personnage surnaturel : la Fée. La situation de l'action sur une île, le personnage de la Fée, ainsi que celui du Prince, la magie et l'oracle, tout cela dénote une inspiration proche de la *Commedia dell'arte*, du Théâtre de la Foire et de certaines pièces de Marivaux.

---

<sup>1</sup> Cf. Florentina Dietrich-Bader, *Wandlungen der dramatischen Bauform vom 16. Jahrhundert bis zur Frühaufklärung : Untersuchungen zur Lehrhaftigkeit des Theaters*, Göttingen, Alfred Kümmerle, 1972.

<sup>2</sup> Cf. Yüksel Pazarkaya, *Die Dramaturgie des Einakters. Der Einakter als eine besondere Erscheinungsform im deutschen Drama des 18. Jahrhunderts*, Göttingen, Alfred Kümmerle, 1973, p. 285.

<sup>3</sup> Cf. J. Scherer, *La Dramaturgie classique*, p. 36-39.



W. Hinck en a fourni une étude assez détaillée dans son ouvrage sur les rapports de la comédie allemande à la *Commedia dell'arte* ; il ne nous semble donc pas nécessaire de revenir en détail sur ces éléments<sup>1</sup>. Nous soulignons juste que ce style de « merveilleux à l'italienne », oublié dans la comédie allemande depuis *Le Monde renversé* de König (1725), détone nettement parmi les productions de l'époque. Car on le sait, rien de ce qui touche au merveilleux ne trouvait grâce aux yeux de Gottsched, qui fustigeait la tendance à l'accumulation d'éléments fantastiques dans le Théâtre Italien, le Théâtre de la Foire, et même – ô décadence suprême – dans les nouvelles pièces du Théâtre français<sup>2</sup>. Krüger montre une fois de plus son indépendance par rapport aux principes esthétiques de l'*Art poétique*.

Cependant, que ce soit chez Krüger ou chez d'autres, on ne trouve jamais de troupes de musiciens, ou encore de figures allégoriques comme c'est le cas dans certaines comédies françaises, en particulier lorsque celles-ci se concluent par un divertissement<sup>3</sup>. Les personnages allégoriques sont strictement réservés au genre du lever de rideau et servent à la défense et à l'illustration de positions esthétiques, non au « divertissement »<sup>4</sup>.

#### 4.2.1.2.2. Noms allemands et noms français : l'élaboration d'un nouveau code

Dans le cadre de notre corpus, les deux traits les plus frappants de l'onomastique sont d'une part la pratique courante des « noms parlants » et d'autre part la forte présence des noms traditionnels de la comédie française.

Les noms significatifs ont pour fonction de situer le personnage en évoquant le trait principal de son caractère. Ce sont parfois de simples adjectifs (Fröhlich, Freundlich, Zierlich) ou substantifs, qui fonctionnent par métonymie (Recept, von Schlag, Rennthier, von Eigensinn). Mais la plupart du temps, ces noms sont des composés (Scheinklug, Guthertz, Schmausefrey). Les exemples-types de ces formations sont des composés à partir de -reich, -lieb, et -gern pour les bourgeois, de -dorf et -feld pour les nobles, et de la terminaison latine -ius pour les érudits<sup>5</sup>. Les noms ainsi formés rappellent les prénoms de

---

<sup>1</sup> Cf. W. Hinck, *Das deutsche Lustspiel und die italienische Komödie*, p. 238-244.

<sup>2</sup> CD, Bd. VI/1, p. 241.

<sup>3</sup> On peut entre autres évoquer *Les Folies amoureuses* de Regnard et *Arlequin sauvage* de Delisle.

<sup>4</sup> Cf. *L'Ennui*, de Schlegel, *La Comédie persécutée* de Cronegk, *L'Art dramatique frère des Arts libéraux* de Krüger, ainsi que tous les prologues de la Neuberin.

<sup>5</sup> La comédie française en donne aussi quelques exemples avec Vadius (Molière, *Les Femmes savantes*) et Hortensius (Marivaux, *La Seconde Surprise de l'amour*). Dans *Les Fâcheux* de Molière, Caritidès se vante de n'être pas un « de ces savants dont le nom n'est qu'en us, / Il n'est rien si commun qu'un nom à la latine » – c'est pourquoi il a choisi un nom grec (III, 2).

l'époque : Gottlieb se transforme en Geldlieb ou même Vernunftlieb, Gotthold devient Unhold. Ces formations assurent ainsi un ancrage plus ou moins réaliste dans une structure existante, sécularisée et mise au service d'un propos didactique, de la mise en relief des vices et des vertus, c'est-à-dire des valeurs de l'*Aufklärung*. Certains noms sont récurrents, comme Wahrmund, qui est le porte-parole du bon sens et de la franchise germanique dans *La Gouvernante française*, le représentant de la Raison dans *Les Pasteurs de campagne*, et un homme politique responsable dans *Le Naturaliste*. Dans *La Femme malade*, le sens est quelque peu différent et antiphrastique, puisqu'il s'agit d'un chiromancien charlatan censé « dire la vérité ». On notera aussi le cas de Grobian, nom choisi par Borkenstein pour son héros grossier, qui renvoie à une tradition allemande initiée par Friedrich Dedekind au XVI<sup>e</sup> siècle avec son *Grobianus*<sup>1</sup>.

L'ensemble des pièces qui relèvent du genre de la comédie satirique adopte ce système d'identification des caractères, comme un nouveau code dramatique (les pièces qui s'orientent vers la comédie touchante sont moins concernées)<sup>2</sup>. Ce n'est d'ailleurs pas la comédie saxonne qui a établi ce modèle : elle l'a repris des feuilles morales, qui adoptent dès leurs débuts une technique de portraits présentant des personnages et des situations caractéristiques. Le nom annonce alors le « type » auquel le personnage appartient<sup>3</sup>. Bien évidemment, on trouve cette technique dans le modèle anglais des hebdomadaires, et elle renvoie à une tradition comique qui remonte à l'Antiquité. Mais il ne s'agit plus ici de jeu de mot plus ou moins gratuit ou de caractérisation comique : l'objectif est didactique, le nom en lui-même est une marque d'infamie ou de vertu, il fustige ou il loue, il oriente la perception du spectateur et classe souvent d'emblée le personnage dans le camps des bons ou des méchants. C'est pourquoi il est préféré dans les comédies satiriques aux noms traditionnels, plus neutres. Certes, Damis et Valère sont le plus souvent de jeunes amants sympathiques, mais leurs noms ne manifestent pas leur

---

<sup>1</sup> Friedrich Dedekind, *Grobianus*, Frankfurt/Mousquetier, C. Egenolff, 1549. La première traduction allemande est parue en 1551 sous le titre *Grobianus. Von groben sitten und unhöflichen geberden*, Worms, 1551. Il s'agit d'un traité de savoir-vivre satirique qui inverse les valeurs de la bienséance pour recommander avec humour les bonnes manières (*grobianische Umkehrung*). L'ouvrage de Dedekind et son style sont encore connus au XVIII<sup>e</sup> siècle, puisque la dernière traduction date de 1708 (cf. N. Elias, *La Civilisation des mœurs*, p. 107 et 328 sq et Alain Montandon, *Bibliographie des traités de savoir-vivre en Europe du Moyen-Âge à nos jours*, 2 t., Clermond-Ferrand, 1995, t. 1, p. 297).

<sup>2</sup> C. Cambra-Djoudi évoque le système de Schlegel, qui reprend dans ses pièces un certain nombre de noms qui tendent à créer un code qui lui est propre (*L'Œuvre dramatique de J. E. Schlegel*, p. 98 sq).

<sup>3</sup> Du célèbre Mischmasch en passant par Prahlieb et Teutschfreund, les exemples sont légions, en particulier dans *Le Patriote* et *Les Frondeuses raisonnables*, dont on peut consulter les index. Voir aussi Ute Schneider, *Der moralische Charakter. Ein Mittel aufklärerischer Menschendarstellung in den frühen deutschen Wochenschriften*, Diss. Stuttgart, 1976, p. 173 et p. 221-224.

caractère aussi clairement que ceux d'un Sittenreich ou d'un Liebegern. Il faut remarquer que les noms parlants ne sont pas exclus de la comédie française, mais qu'ils sont beaucoup moins fréquents, et la plupart du temps, ils sont moins didactiques que simplement comiques. C'est le cas chez Destouches<sup>1</sup>, mais aussi chez Voltaire : dans la lignée de M. de Pourceaugnac, il aime à affubler ses personnages bouffons de noms aussi ridicules que le comte de Boursoufle ou encore le baron de la Cochonnière<sup>2</sup>. La pratique allemande reste très spécifique, et ne doit en l'occurrence pas grand-chose à ces modèles français. Les traductions sont un révélateur intéressant : si les noms parlants sont transposés de façon équivalente (le Fierenfat de *L'Enfant prodigue* devient Steifenthor dans la traduction de Uhlich, par exemple), il arrive que des noms traditionnels soient explicités. Le cas le plus frappant est celui du *Misanthrope* de la Gottschedin. Alceste y est devenu Herr von Eigenfels, Philinte Herr von Gutmannsdorf et Célimène est rebaptisée Baronne von Stachelberg.

Mais tous les noms allemands ne sont pas forcément parlants. Les jeunes filles en particulier sont exclues de ce système et portent de vrais prénoms, qui tendent cependant à se stéréotyper : Charlotte (Lottchen), Caroline, Amalie (Amalia), Juliane et Henriette sont les plus fréquents, et les diminutifs affectifs deviennent presque systématiques, en particulier chez Gellert (Lorchen, Christianchen, Julchen, Carolinchen). Le nom ne préjuge cependant pas du caractère ; il ne fait qu'indiquer une fonction.

La comédie saxonne crée ainsi une nouvelle convention allemande, sans pour autant abolir les conventions françaises. On retrouve en effet une forte proportion de noms issus en droite ligne de la tradition française<sup>3</sup> : ils sont particulièrement présents chez Lessing, Weiße et Löwen. Les très nombreux Géronte-Geront correspondent comme il se doit à la vieille génération. C'est le nom que Weiße donne systématiquement aux pères de ses comédies. On rencontre aussi dans ce rôle des Orgon ou des Oronte. Valer est bien entendu

---

<sup>1</sup> On notera en particulier le Marquis de Richesource (nouveau noble dans *Le Médisant*), le Comte de Tufière (héros du *Glorieux*), Sanspair (*L'Homme singulier*), les notaires Subtil, Griffard, Joufflu et Pataclin (*L'Amour usé*) ainsi que quelques autres (cf. J. Hankiss, *Destouches*, p. 350).

<sup>2</sup> Voltaire, *Le Comte de Boursoufle*. Mais les exemples de cette onomastique restent finalement assez rares dans la comédie française : Molière met en scène Trissotin, M. et Mme de Sotenville, mais reste assez modéré dans son usage. De même que les auteurs du XVIII<sup>e</sup> siècle : à peine trouve-t-on un Griffet chez Marivaux (clerc de procureur dans *L'Héritier de village*), une Mme Grognac et un M. Toutabas chez Regnard (l'une grondeuse dans *Le Distrait*, l'autre maître de trictrac dans *Le Joueur*).

<sup>3</sup> Les noms italiens en revanche sont très rares : seul Lessing y a recours de façon très ponctuelle dans *La Vieille Fille* et *Le Trésor*.

le jeune homme accompli, amant contrarié mais finalement victorieux (*Érudit, Miso., Poètes, Gouv., Méf. déli.*), tout comme Leandre-Leander (*Pleur., Trésor*). Mais ce dernier peut parfois être peint sous un jour beaucoup plus négatif de petit-maître (*Décid.*), au même titre que Clitandre-Clitander (*Fille*). Damon quant à lui incarne l'ami fidèle (*Damon, Méf.*). On trouve en outre quelques Argant, Arist, Timant, ou encore Philinte. En règle générale, l'usage de ces noms traditionnels est relativement conforme à celui des auteurs français, à la fois en terme de génération et de caractère.

La tendance de certains auteurs français du XVIII<sup>e</sup> siècle à réduire les noms de leurs personnages à une fonction ou à un titre comme le Marquis, le Chevalier, la Comtesse ou encore la Gouvernante (Marivaux, *La Chaussée*, Voltaire, etc.) ne se retrouve que chez Krüger et Lessing, dans *Les Candidats* et *Les Juifs*, et de façon plus ponctuelle dans *Le Mari aveugle* (le Prince) et *Damon* (la Veuve). Dans le premier cas, le choix de Krüger s'explique aisément par la visée de satire sociale : le Comte et son épouse sont limités à leur statut, à leur position dans la hiérarchie sociale. Quant aux *Juifs*, l'anonymat des trois personnages principaux que sont le Voyageur, le Baron et la Demoiselle, est sans doute destiné à élargir la portée de la leçon, en conférant à la pièce un caractère allégorique assez marqué.

Il faut faire ici une place particulière au cas des valets et servantes. Leurs prénoms sont en effet toujours fortement stéréotypés, au même titre que leur caractère et leur fonction dans l'économie de la pièce : on retrouve donc régulièrement les mêmes noms. Les plus fréquents sont Johann, Heinrich et Peter pour les valets, Cathrine et Lisette pour les soubrettes. Il y a cependant des préférences selon les auteurs. Les œuvres de Lessing en sont un exemple presque caricatural : toutes ses soubrettes sont des « Lisette ». Elles sont également très fréquentes chez Weiße : détail révélateur, dans la première édition de *La Gouvernante*, on devine que la servante de Cleonte se nommait très certainement Lisette dans une version antérieure de la pièce, car ce prénom apparaît en plusieurs occurrences à la place de celui de Christiane, le nom finalement choisi. Ces erreurs d'impression témoignent vraisemblablement d'une modification au moment de la publication, Weiße décidant de gommer cette référence peut-être trop marquée à la tradition française. Schlegel pour sa part, toujours habile et souvent ironique dans ses rapports à la tradition comique, se joue de ce stéréotype dans *Le Faste à Landheim* : la fausse Française qui se ménage les faveurs de la maîtresse de maison y est baptisée Lisette. Le cas de Lisette est

intéressant, car il montre bien la filiation française du type de la soubrette : ce n'est pas la tradition moliéresque qui entre ici en jeu, mais le code général de la comédie française du XVIII<sup>e</sup> siècle. De Regnard à Mme de Graffigny en passant par Destouches et Marivaux, tous ont mis sur scène la fameuse « Lisette », suivante vive et pleine de ressources, au sens de la répartie quelque peu insolent et souvent bien plus sensée que ses maîtres<sup>1</sup>. Les valets en revanche sont beaucoup moins affectés par le gallicisme des noms. Seul Krüger met en scène dans son *Mari aveugle* deux personnages dont les noms ont une consonance française : Crispin et Marottin. Nous avons vu les rapports que le second entretient avec Arlequin. Quant au premier, il porte certes le nom de Crispin, mais ne correspond pas au type français<sup>2</sup>.

On assiste ainsi à l'émergence d'un code dans les noms et prénoms, qui oscille entre tradition française et élaboration d'une référence allemande. Mais dans l'ensemble, c'est bien cette dernière qui domine. Car malgré la présence importante des noms typiques de la tradition française, les noms allemands, significatifs ou non, sont tout de même largement majoritaires, parce que le cercle de Gottsched évite soigneusement toute consonance trop française. On en trouve parfois des traces, mais de façon très sporadique<sup>3</sup>. Les noms traditionnels ne se concentrent que chez Lessing et les auteurs de la dernière période comme Weiße et Löwen, plus affranchis des normes du réformateur. Ces auteurs marquent ainsi probablement le désir de s'inscrire dans une tradition, de manifester leur appartenance à un genre reconnu : ils souhaitent prendre leur place dans un ensemble européen. De même que les noms significatifs sont une façon d'annoncer le genre satirique moraliste proche des hebdomadaires moraux, les noms français affichent des références qui sont plus proches de la tradition et font une plus large part au comique. Il n'est pas impossible aussi que ces auteurs, à l'image de Jakob Mauvillon, aient ressenti le caractère artificiel et rigide de la pratique des noms significatifs. Mauvillon la trouve en effet dépassée, et ne se prive pas de dénoncer le ridicule de ces noms évocateurs, plaisanterie

---

<sup>1</sup> Maria Ribaric-Demers ne dénombre pas moins de 41 Lisette sur l'ensemble des auteurs qu'elle étudie, contre à peine 9 Marton, 5 Nérine, 4 Spinette, Laurette, Finette et Olivette (*Le Valet et la Soubrette de Molière à la révolution*, Paris, Nizet, 1970, p. 9). Autant dire le type domine la scène de façon massive.

<sup>2</sup> Cf. Gérard Gouvernet, *Le Type du valet chez Molière et ses successeurs : Regnard, Dufresny, Dancourt et Lesage : caractères et évolution*, Berne-New York, Peter Lang, 1985, p. 55-83.

<sup>3</sup> Le Damon des Médecins et le Valer des Candidats.

éculée qui à ses yeux trouble bien plus l'illusion théâtrale que les noms conventionnels d'Alceste ou de Dorante<sup>1</sup>.

#### 4.2.1.3. *Valets et soubrettes : une fonction menacée ?*

Les valets et soubrettes sont des éléments de la tradition comique *a priori* indispensables. De nombreux ouvrages, sur lesquels nous nous appuierons au cours de ce paragraphe, ont traité de leur caractère, de leur fonction, ainsi que des rapports qu'ils entretiennent avec leurs maîtres, dans la comédie française tout comme dans la comédie allemande<sup>2</sup>. Notre objectif est ici de synthétiser ces remarques dans le cadre de la réception du modèle français, à la fois sur le plan théorique et pratique.

##### 4.2.1.3.1. La critique des conventions théâtrales

Dans son *Art poétique critique*, Gottsched tempête contre les bouffons, non pas contre les personnages de domestiques en tant que tels. Ce sont les farces qu'ils jouent, les plaisanteries grossières et les pantomimes burlesques qu'il réprovoque<sup>3</sup>. Les dramaturges pour leur part se penchent parfois plus précisément sur la question du rôle des valets et soubrettes.

Johann Elias Schlegel est le critique le plus perspicace et le plus ironique des conventions théâtrales de la comédie française<sup>4</sup>. Dans ses *Pensées pour servir au progrès du théâtre danois*, il remarque le goût des Français pour les personnages de domestiques – qu'il condamne implicitement en le comparant à l'usage anglais :

Le Français s'amuse du babillage d'une femme de chambre et d'un laquais, qui sont dans nombre de ses pièces les personnes les plus intelligentes. L'Anglais ne s'abaisse que

---

<sup>1</sup> « Die bedeutenden Namen sind ein abgedroschener Witz, der den Theatralischen Betrug stöhrt, noch ärger als die Namen Alcest, Dorant, etc. » J. Mauvillon, *Freundschaftliche Erinnerungen*, p. 34.

<sup>2</sup> Rüdiger van den Boom, *Die Bedienten und das Herr-Diener Verhältnis in der deutschen Komödie der Aufklärung (1742-1767)*, Frankfurt/M-den Haag, Herchen, 1979 ; Alison Scott-Prelorentzos, *The Servant in the German Enlightenment Comedy*, Edmonton, University of Alberta Press, 1982 ; M. Ribaric Demers, *Le Valet et la Soubrette* ; Jean Emelina, *Les Valets et les Servantes dans le théâtre comique en France de 1610 à 1700*, Grenoble, PUG, 1975 ; Yves Moraud, *La Conquête de la liberté de Scapin à Figaro*, Paris, PUF, 1981 ; G. Gouvernet, *Le Type du valet* ; Dorothea Klenke, *Herr und Diener in der französischen Komödie des 17. und 18. Jahrhunderts eine ideologiekritische Studie*, Frankfurt/M, Peter Lang, 1992.

<sup>3</sup> Cf. *CD*, Bd. VI/2, p. 357 sq.

<sup>4</sup> Nous l'avons déjà observé à propos des intrigues amoureuses (cf. *supra*, p. 241-243).

rarement à ces bagatelles et reconnaît les folies des personnes représentées sans avoir pour cela besoin de la glose des domestiques.<sup>1</sup>

Dans sa petite pièce parodique *Démocrite*, Schlegel met en évidence le caractère artificiel et invraisemblable des techniques françaises. Entre autres griefs, le philosophe grec reproche à Regnard les incohérences de son intrigue, laquelle affuble le pauvre Démocrite d'un valet ridicule, alors qu'il est censé vouloir fuir les hommes dans le désert. L'auteur réplique que son héros ne pouvait se retrouver totalement seul car il avait besoin d'être servi et qu'en outre,

Il n'est pas d'usage chez nous de représenter sur scène un maître sans valet, car trop d'occasions de dire des choses amusantes nous échapperaient.<sup>2</sup>

Quelques années plus tard, C. F. Weiße, qui pourtant ne se prive pas d'user des conventions théâtrales habituelles, émettra lui aussi quelques doutes quant à la fonction comique de ces personnages : il ne conçoit pas qu'un public raisonnable puisse rire des stupidités d'un couple de domestiques<sup>3</sup>.

Quoi qu'il en soit, pour Schlegel, les Français sacrifient sans remords le vraisemblable et la logique interne au comique. Au bout du compte, la comédie française ne serait-elle pas qu'une nouvelle version de la *Commedia dell'arte* ? C'est ce que l'on pourrait conclure des réflexions de Friedrich Nicolai, qui se désole de l'uniformité du genre : les masques ont été remplacés par d'autres emplois, mais ces derniers sont tout aussi stéréotypés et prévisibles.

Dans la plupart des comédies françaises, je sais déjà par avance ce que je vais voir : un maître amoureux, un valet amusant, et une femme de chambre qui a plus d'esprit que sa maîtresse.<sup>4</sup>

Löwen pour sa part défend les droits de la tradition théâtrale et des besoins de la scène. Dans la préface de ses comédies, il consacre un long développement à la question du caractère des domestiques. Il remarque que l'on reproche toujours aux auteurs

---

<sup>1</sup> « Der Franzos belustiget sich an dem Geschwätze eines Kammermädchens und eines Lakeyen, welche in manchen seiner Stücke die klügsten Personen sind. Der Engländer läßt sich nur selten zu diesen Kleinigkeiten herunter, und er sieht die Thorheiten der vorgestellten Personen ein, ohne daß er die Glossen der Bedienten darzu nöthig hat. » J. E. Schlegel, *Gedanken*, p. 264.

<sup>2</sup> « Überdieß müßt Ihr wissen, daß es nicht bey uns Gebrauch ist, einen Herrn aufzuführen, der keinen Diener hätte ; weil uns allzuviel Gelegenheit aus den Händen gienge, lustige Dinge zu sagen. » J. E. Schlegel, *Demokrit. Ein Todtengespräch*, in : *Werke*, Bd. 4, p. 186.

<sup>3</sup> « Rezension des comischen Theaters von S+++ », in : *Bibliothek der schönen Wissenschaft und der freyen Künste*, Leipzig, Bd. 5, 2. Stück, 1759.

<sup>4</sup> « In den meisten französischen Komödien, weiß ich schon voraus, was ich sehen werde, einen verliebten Herrn, einen lustigen Diener, und ein Kammermädgen, das wizziger ist als ihre Gebieterin. » F. Nicolai, *Briefe über den itzigen Zustand*, 11. Brief, p. 120.

allemands d'avoir représenté des valets et des soubrettes sur le modèle français, et bien trop spirituels pour des Allemands. Or les Français ne sont pas les seuls à avoir conçu ainsi leurs domestiques : il en va de même chez les Anciens. Tout revient finalement à la question fondamentale : « Comment doit donc s'exprimer un domestique lorsqu'un auteur le met en scène ? » Comment représenter cette condition inférieure si méprisée dans la réalité et pourtant si nécessaire au théâtre, sans briser les règles de la vraisemblance<sup>1</sup> ? Pour Löwen, le domestique ne doit bien entendu pas être au centre de l'intrigue principale, mais il reconnaît son droit de cité sur scène. Car « le théâtre est certes un tableau naturel des folies et des mœurs, mais il a cependant ses propres costumes, ses propres mœurs et son langage »<sup>2</sup>. Il lui semble que Lessing donne un très bon exemple de la façon dont les domestiques doivent s'exprimer sur scène, c'est-à-dire :

Toujours conformément à leur caractère ; mais comme ils copient de préférence les mœurs de leurs maîtres – et chez nous les Allemands aussi – on ne pèche donc certainement pas lorsqu'on leur fait prendre le ton de leurs maîtres. [...] Sans compter que le théâtre autorise une certaine exagération.<sup>3</sup>

Il ajoute qu'il connaît bon nombre d'exemples de ces familiarités entre maître et valet, ainsi que de l'étonnante ascension dans le monde de certains laquais. Löwen mêle donc les arguments réalistes et esthétiques pour justifier ses personnages de domestiques. Il reconnaît ainsi les droits et les lois propres de la comédie, tout en maintenant le principe de la vraisemblance et de l'imitation de la nature. Son intention didactique doit en effet se fonder sur la réalité pour agir sur le spectateur, tout en utilisant pour ce faire les moyens spécifiques du théâtre comique.

#### 4.2.1.3.2. La difficile modification des équilibres

Dans le schéma comique traditionnel, les valets et soubrettes sont plus une convention, un emploi plutôt qu'un élément de représentation du réel. Ils répondent à un

---

<sup>1</sup> Diderot souligne lui aussi ce paradoxe, mais pour décider de supprimer de l'intrigue les personnages de domestiques : « Dorval – Je me garderais bien de rendre importants sur la scène des êtres qui sont nuls dans la société. [...] Si le poète les laisse dans l'antichambre, où ils doivent être, l'action se passant entre les principaux personnages en sera plus intéressante et plus forte. » Denis Diderot, *Entretiens sur le Fils naturel* (1757), in : *Œuvres*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1951, p. 1208.

<sup>2</sup> « Wie sol wol ein Bedienter sprechen, wenn ihn der Dichter auf die Bühne bringt ? » ; « Allein, man bedenke, daß das Theater, so sehr es auch ein natürliches Gemählde der Torheiten und Sitten ist, dennoch seine eigene Costüme, seine eigene Sitten und Sprache habe. » J. F. Löwen, *Schriften*, Bd. IV, Vorrede.

<sup>3</sup> « Immer zwar ihrem Character gemäß ; aber da sie vorzüglich die Sitten ihrer Herrschaft, auch bey uns Deutschen copiren ; so sündigt man gewiß nicht, wenn man sie den Ton ihrer Herrschaft stimmen läßt. [...] Nicht zu gedenken, daß das Theater eine gewisse Uebertreibung gestattet. » *Ibid.*



besoin dramatique évident : il faut des agents actifs qui mettent en branle l'intrigue et les ruses sans trop compromettre la moralité des personnages principaux vertueux, ni choquer les bienséances<sup>1</sup>. Mettre en scène une jeune fille de bonne famille qui projette des travestissements, rédige et fait transmettre de fausses lettres ou encore dresse de faux contrats, serait perçu comme une atteinte aux bonnes mœurs. Or la comédie allemande des Lumières tient tout particulièrement à la valeur morale du théâtre. Comment donc concilier intrigues comiques, vraisemblance et moralité ?

Les auteurs allemands résolvent différemment le dilemme : les uns se soucient fort peu de la vraisemblance, et restent dans le droit fil de la tradition, les autres essayent parfois de justifier tant bien que mal le rôle de leurs valets, les rejettent à la périphérie de l'intrigue ou encore les suppriment complètement de leurs comédies. Mais il s'agit toujours d'un choix conscient, que le dramaturge commente parfois discrètement dans le texte même de la comédie.

On peut ainsi relever chez Lessing deux remarques intéressantes qui semblent suggérer que les personnages sont conscients d'entretenir un rapport « anormal » avec leurs serviteurs. La *Veuve de Damon*, après s'être un instant confiée à sa soubrette, se reprend bien vite et s'étonne :

Après tout, je ne sais aucunement ce qui me pousse à te rendre raison de mon cœur ?<sup>2</sup>

Lessing tente-t-il de rendre plausible la situation peu réaliste qu'il met en scène ? Ce serait étrange de la part d'un auteur qui n'hésite pas, d'habitude, à utiliser ses Lisette et ses valets sans s'encombrer de justification. En fait, ce n'est ici ni un détail dicté par un souci de vraisemblance, ni une réelle prise de position de Lessing sur le traitement des domestiques, mais une façon de caractériser la *Veuve* comme une dame de condition, dont les actions et les pensées nobles ne s'accordent pas avec l'esprit plus terre-à-terre de sa suivante. Il utilise le même procédé avec le *Voyageur des Juifs*, qui exprime à plusieurs reprises sa désapprobation des manières de Christoph. Ce dernier est bien trop familier et insolent à son goût, alors que lui-même s'efforce de maintenir une distance froide et

---

<sup>1</sup> Cf. Richard Robert, *Premières leçons sur les rapports entre maîtres et valets dans la comédie du XVIIIe siècle*, Paris, PUF, 1999, p. 8.

<sup>2</sup> « Die Witwe – Ich weiß aber auch gar nicht, was ich für Ursache habe, dir von meinem Herzen Rechenschaft zu geben ? » *Damon* (1).

respectueuse<sup>1</sup>. La façon dont les deux personnages se comportent vis-à-vis de leurs serviteurs est révélatrice de leur dignité et de leur caractère.

On rencontre cependant chez d'autres auteurs des réflexions de nature clairement justificative, destinées à rendre plausible et à commenter le commerce avec les domestiques : ainsi dans *Le Triomphe des honnêtes femmes*, Juliane déplore d'être à ce point isolée du monde qu'elle en est réduite à prendre sa femme de chambre pour confidente<sup>2</sup>. Mais c'est ce mot de Valer dans *La Gouvernante* qui nous semble le plus révélateur des paradoxes qu'implique ce type de relations personnelles avec des serviteurs : « Pardonnez lui son babil », déclare-t-il à Arist,

Il faut supporter ces choses-là quand on prend ses valets pour confident.<sup>3</sup>

Tout est dit : ces licences ne sont certes pas convenables, mais inévitables dès que l'on implique ses domestiques dans ses affaires intimes. Ce qui, dans le cadre des intrigues de comédie, est souvent indispensable. Pour éviter ces inconvenances, certains auteurs éliminent donc autant que faire se peut valets et soubrettes de leurs pièces, comme la Gottschedin et Gellert.

Valets raisonnables ou valets rusés sont en effet presque totalement exclus du théâtre de la Gottschedin. Quant aux rôles de servantes, ils sont également réduits à la portion congrue. Hanne, la suivante de Philippine dans *La Mésalliance*, est le seul exemple que l'on puisse rapprocher un peu du modèle français. Elle se montre en effet ironique et rusée, connaît parfaitement ses maîtres et leurs travers, joue le rôle de confidente et de complice auprès de Philippine, et se moque ouvertement du manque de galanterie de Zierfeld, l'amant de la jeune fille. Elle n'a cependant pas la présence des soubrettes de Molière ou des Lisette de Destouches par exemple, lequel accorde toujours aux domestiques des rôles importants. Erhard, le vieux serviteur de *La Gouvernante française*, a pour sa part une fonction encore plus limitée<sup>4</sup>. Quant au *Testament* et à *M. le Bel-Esprit*, ils ne présentent aucun personnage de domestique ayant une fonction significative.

On notera par ailleurs la présence plus que discrète des domestiques de Gellert, qui restent strictement cantonnés à leurs fonctions de service : ils transmettent une lettre

---

<sup>1</sup> « Der Reisende – So wenig ich mich mit diesem Menschen gemein gemacht habe, so gemein macht er sich mit mir. » *Juifs* (5) ; « Der Reisende – Schweigt ! Ihr seid zu unverschämt. » *Juifs* (8).

<sup>2</sup> « Juliane – Es ist betrübt, wenn man so gar ohne Umgang ist, daß man seine eigenen Bedienten zu Vertrauten machen muß. » *Triomphe* (II, 1).

<sup>3</sup> « Valer – Verzeihen Sie seinem Geschwätz : man muß solche Dinge vertragen, wenn man die Bedienten zu seinen Vertrauten macht. » *Gouv.* (I, 4).

<sup>4</sup> Cf. *infra*, p. 343 sq.

(*Sœurs*, III, 6), ou font office de simple figurant (*F. mal.*, 20). Les seules comédies françaises qui en usent de même avec les valets sont celles de *La Chaussée* – et encore pas toutes. Lorsque le comique a encore sa place, modeste mais réelle, valets et soubrettes sont toujours de la partie : dans *Le Préjugé à la mode*, *L'École des mères* et *La Gouvernante*, ils ne sont certes plus à l'origine des intrigues et leur rôle est plus ou moins périphérique, mais il reste assez traditionnel. Avec *Mélanide* en revanche, et la domination exclusive de l'élément touchant, les domestiques sont éliminés de l'action et réduits à des apparitions fonctionnelles : ils transmettent billets et informations sans aucun commentaire (III, 7 ; IV, 2), tout comme dans les comédies de Gellert.

Lorsqu'ils ne sont pas rejetés à la périphérie de l'intrigue ou totalement exclus de la scène, ce qui est tout de même très rare, les domestiques sont tout ce qu'il y a de plus traditionnels. Valets et soubrettes de la comédie allemande des Lumières sont largement tributaires de la tradition française<sup>1</sup>. Mais celle-ci n'est pas uniforme, et connaît une évolution notable entre la période classique et le milieu du XVIIIe siècle : vers quels modèles se tournent les auteurs allemands ?

#### 4.2.1.3.3. Des valets traditionnels mais en retrait

Il faut tout d'abord évoquer certaines caractéristiques communes à tous les types de valets et à toutes les époques, en France comme en Allemagne. Ils sont plutôt paresseux<sup>2</sup>, se préoccupent fort de leur nourriture et ont un faible pour la boisson, qu'ils avouent par ailleurs bien volontiers : le malheureux Johann, menacé d'emprisonnement au pain sec et à l'eau, se déclare prêt à avouer n'importe quoi, du moment qu'on lui épargne « la torture de l'eau »<sup>3</sup>. Crispin demande grâce à la Fée et préfère supporter les infidélités de sa femme que d'arrêter de s'enivrer (*Mari* III, 6). Quant à Heinrich, il chante avec enthousiasme les louanges de l'eau-de-vie à son compère le Mousquetaire :

---

<sup>1</sup> Bien plus que de la tradition italienne comme le remarque W. Hinck. Mais il indique tout de même des héritages italiens dans le comique des valets de Krüger, dans la gestuelle de ceux de Mylius (*Les Médecins*), dans le Dietrich du *Procès du bouc* (correspondant au type du « servo furbasto ») et enfin dans l'intrigue amoureuse des domestiques de *L'Indifférent*. Ce sont les domestiques de Schlegel qui seraient les plus éloignés de cette tradition (*Das deutsche Lustspiel und die italienische Komödie*, p. 220)

<sup>2</sup> *Gouv.* (I, 6), *Indiff.* (II, 3).

<sup>3</sup> « Johann – Ach gnädiger Herr ! ich habe schon alle die Wahrheiten gesagt, die ich weis, und wenn man so barbarisch mit mir verfährt, und mir die Wassertortur anleget, so werde ich auch noch lügen müssen. [...] Und ich bin von einem Temperamente, daß man die Wahrheit viel leichter durch den Wein bey mir heraus bringt, als durch das Wasser. » *Myst.* (V, 6). Voir aussi, entre autres, *Indiff.* (III, 4), *Cand.* (IV, 3), *Décid.* (I, 7).

Désormais je ne fais plus cas de la bière. Mais je bois volontiers de l'eau-de-vie [...]. Si j'hérite d'un domaine, je ne le sèmerai qu'avec des céréales, et je n'en ferai rien que de l'eau-de-vie, et je boirai tout moi-même. C'était à coup sûr un bien brave homme, mais aussi un esprit habile que celui qui a distillé la première eau-de-vie. Je bois tous les matins à sa santé dans la tombe.<sup>1</sup>

Ces saillies comiques font partie du rôle traditionnel du valet, bon vivant un peu rustre, qui ramène souvent son maître amoureux à des considérations plus terre-à-terre.

Mais au-delà de ces traits communs, les valets se divisent en deux catégories : le maladroit et le rusé. Le premier est en voie de disparition dans la comédie française du XVIIIe siècle. De même, notre corpus allemand n'en compte que très peu ; ce personnage stupide et naïf, au langage maladroit, bavard, fat et poltron<sup>2</sup>, se rapproche sans doute trop de la figure du bouffon pour être véritablement le bienvenu sur la scène réformée. C'est encore le Peter de *La Vieille Fille* – c'est-à-dire de la comédie la moins « régulière » de notre corpus – qui correspond le mieux au type, bien qu'il ne soit pas valet. Il en va de même pour le Crispin du *Mari aveugle* d'ailleurs, qui porte lui aussi plusieurs des caractéristiques évoquées plus haut. Quelques uns des traits du « valet maladroit » se retrouvent aussi chez Johann et Martin dans *Le Libre-penseur*, ainsi que dans *Les Médecins* chez Matthes. Peter des *Pasteurs*, n'a pas non plus l'entendement très vif : il est un peu lent à comprendre ce que Cathrine essaye de lui expliquer par métaphore (I, 5). Mais il n'est pas stupide pour autant, loin de là. On voit que la liste est fort limitée.

Dans l'ensemble, les « valets rusés » sont majoritaires, tout comme dans la comédie française – bien qu'ils soient nettement en retrait dans l'intrigue, et qu'ils perdent beaucoup de leur fourberie. Le type français moliéresque se caractérise par son audace et ses déguisements, sa présence d'esprit, son imagination et son bagou. Il a le sens de la stratégie et de la psychologie ; c'est lui qui guide son jeune maître, et la conscience de sa supériorité le rend souvent insolent. Mais il est désintéressé, agissant par dévouement ou par souci de sa réputation<sup>3</sup>.

Dans la comédie allemande, les valets sont aussi en général les adjuvants de leurs jeunes maîtres, auxquels ils témoignent la plupart du temps une fidélité sans faille. Heinrich, le valet du jeune hypochondriaque Gotthard en est un exemple parfait : il

---

<sup>1</sup> « Heinrich – Bier achte ich izto nicht mehr. Aber Brandtewein trink ich gerne. [...] Wenn ich ein Rittergut erbe, so will ich es mit lauter Korn Besäen, und lauter Brandtewein daraus brennen, und allen selber saufen. Das muß ein Kreuzbraver Mann, aber auch ein kluger Kopf gewesen seyn, der den ersten Brandtewein gebrannt hat. Ich trinke noch alle Morgen sein gutes Wohlseyn im Grabe. » *Pleur.* (IV, 4).

<sup>2</sup> Cf. G. Gouvernet, *Le Type du valet*, p. 17-23.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 23-39.

essaye toujours de raisonner son maître, et le surveille lorsqu'il menace de se pendre – ce qui lui permet de le sauver (*Hypo.* V, 4). Il n'est pas sans rappeler le fidèle Dumont de *Sidney* (Gresset, 1745), qui craignant lui aussi pour la vie de son maître mélancolique refuse de le quitter et brave tous les ordres et les congés pour tenter de le protéger de lui-même (I, 9 et 10). Quant à Philipp, dans *Le Méfiant*, il a beau être excédé par les extravagances de son maître Timant, il n'en reste pas moins dévoué :

Ce qu'il faut avoir de patience pour vivre avec un tel maître ! Je suis trop honnête pour lui ; il ne mérite pas un si bon serviteur.<sup>1</sup>

Par dévouement, les valets imaginent parfois des stratagèmes afin de favoriser les projets de leurs maîtres. Ernst se range ainsi du côté de Lottchen dans *L'Indifférent* et décide de « donner une preuve de son art » en attirant les parents à la campagne (I, 2). Tout comme Mascarille et Scapin, il met un point d'honneur à démontrer son habileté. Il est le maître d'œuvre de toutes les ruses possibles pour déjouer les plans des parents (IV, 8), et prépare même des solutions de secours (V, 9). Mais il est activement secondé par la femme de chambre Sophie et l'amant de la jeune fille ; ce ne sont d'ailleurs pas ses ruses qui amènent l'heureuse issue, mais celle de Schimmerreich (V, 8). Les ficelles sont donc tirées par plusieurs personnages, et Ernst n'est pas vraiment le maître d'œuvre de l'intrigue, ni le triomphateur final. Qui plus est, les valets qui proclament ainsi leurs talents de fourbe sont relativement rares<sup>2</sup>. Le Maskarill du *Trésor* est une version assez proche de son homonyme français : il maîtrise le langage avec esprit et brio (sc. 17), ment effrontément (sc. 7), est facétieux (sc. 5) et dévoué (sc. 8)<sup>3</sup>. Lessing est véritablement le seul à reprendre ce type moliéresque, car le personnage d'Uhlich est beaucoup moins brillant, et sa présence sur scène et dans les dialogues est bien plus limitée.

Tout comme leurs collègues français rusés, certains valets savent se sortir de situations embarrassantes par leur présence d'esprit. Dans *Les Candidats*, Johann est prompt à trouver tout de suite une explication plausible à sa présence sous une table, et à rattraper un mot imprudent sur l'identité de son maître (III, 3 et 4). Le Johann du

---

<sup>1</sup> « Philipp – Was da nicht für Geduld dazu gehöret, mit einem solchen Herrn umzugehen ! Ich bin zu ehrlich für ihn ; er ist eines so guten Bedienten nicht werth. » *Méf.* (II, 6).

<sup>2</sup> Seul le Johann des *Poètes à la mode* se félicite ainsi de son esprit : « Ich habe Ihnen schon von einem närrischen Vorschlage gesagt, der mir im Kopfe herum geht : Es fehlt mir nicht an Einfällen, und ich wollte drauf wetten, daß ich manchmal so klug, als ein Poet bin. » *Poètes* (II, 11).

<sup>3</sup> Il faut cependant noter que Stasimus, le personnage de Plaute dont Maskarill est le correspondant dans la pièce de Lessing, présente à peu près les mêmes caractéristiques (voir en particulier la scène II, 4 du *Trinummus*, qui correspond à la scène 7 du *Trésor*). Les traditions se mêlent et se complètent.

*Mystérieux* est un fin psychologue, qui sait parfaitement comment jouer sur la méfiance de son maître pour éviter de se faire congédier (IV, 1). Quant à Marottin, qui vient de retrouver l'usage de la parole et que le Prince presse de se justifier, il trouve au pied levé une explication plausible (*Mari* II, 1). Il se lance alors dans un récit plaisant qui ne manque ni d'esprit, ni de rythme :

Je vous jure par votre grâce que si j'ai mis jusqu'à présent ma butorde de langue aux arrêts, ce n'est que parce qu'elle a toujours été assez effrontée pour causer mon malheur par son indocilité. [...] La coquine m'a déjà attiré beaucoup d'ennuis dans le monde et pour le tour qu'elle vient de me jouer à l'instant, j'aurais grande envie de l'arracher si je ne craignais pas qu'après le goût du vin ne me semble moins bon.<sup>1</sup>

Il déplore ensuite sa tendance irréprouvable à faire des impairs, et raconte ses bêtises :

Tantôt je disais à des coquettes de cinquante ans qu'elles n'étaient plus jeunes, et à de jeunes petits-maîtres qu'ils étaient des sots.<sup>2</sup>

Anaphores, chiasmes et parallélismes dénotent un discours rhétorique beaucoup plus construit que ce n'est généralement le cas dans la bouche des valets allemands. Krüger s'inspire manifestement de l'éloquence des personnages français : ce Marottin pourrait dignement tenir sa place aux côtés de ses collègues Scapin ou Mascarille, artistes de la langue et infatigables bavards. Il a d'ailleurs en commun avec le valet de *L'Étourdi* le souci de sa renommée : dans un monologue assez long, il s'imagine déjà acquérir une gloire immortelle en réussissant à vaincre la vertu de Laura (II, 6) :

Si j'y parviens, les petits-maîtres et les coquettes de la postérité la plus lointaine érigeront une colonne à ma gloire et les conquérants les plus effrontés [...] feront de moi leur patron.<sup>3</sup>

On retrouve bien là « l'honneur » du fourbe qui anime aussi Mascarille lorsqu'il décide, également dans un long monologue, de mener à bien sa tâche en dépit de son maître : il s'agit pour lui de ne pas faillir à sa réputation et de conserver « cette publique

---

<sup>1</sup> « Marottin – Ich schwöre es ihnen bey ihrer Gnade zu, daß ich aus keiner andern Ursache meine Bestie von einer Zunge bisher im Zuchthause gehalten habe, als weil sie immer so unverschämt gewesen ist, durch ihre Widerspenstigkeit mein Unglück zu verursachen. [...] Die Spitzbübin hat mir schon viel Händel in der Welt gemacht, und um den Streich, den sie mir diesen Augenblick erwiesen, hätt ich grosse Lust sie gar auszureissen, wenn ich nicht befürchtete, der Wein möchte mir hernach nicht mehr so gut schmecken. » *Mari* (II, 1)

<sup>2</sup> « Marottin – Bald sagte ich fünfzigjährigen Coquetten, daß sie nicht mehr jung und jungen Stutzern, daß sie Narren wären. » *Mari* (II, 1).

<sup>3</sup> « Marottin – Wenn ich damit zu Stande komme, so werden mir noch die Stutzer und die Coquetten der spätesten Nachwelt eine Ehrensäule aufrichten, und die unverschämtesten Eroberer [...] werden mich zu ihrem Patron machen. » *Mari* (II, 6).

estime » qui fait sa gloire<sup>1</sup>. En dépit de leur vivacité, ces valets rusés manifestent aussi parfois des traits de balourdise et de naïveté qui assurent la fonction comique et les rattachent au type du valet maladroit.

Les valets remplissent traditionnellement le rôle de confident, et sont ainsi les mieux placés pour connaître le caractère et les sentiments de leur maître. Ils s'en glorifient d'ailleurs, tel Jean qui déclare non sans fierté à Leander :

J'ai l'honneur de vous connaître aussi bien que moi-même.<sup>2</sup>

C'est pourquoi on les sollicite fréquemment afin qu'ils apportent leur aide et leurs lumières sur la situation : Heinrich est mis dans la confiance par Gotthard, afin de l'aider à mener à bien son projet de mariage et de guérison de son fils hypochondriaque (*Hypo.* I, 2). De même, Chrysender compte sur Anton pour déterminer Damis à épouser Juliane (*Érudit* I, 6). Ils connaissent la psychologie de leur maître sur le bout des doigts, et sont les seuls à pouvoir les dépeindre sous leur véritable jour.

D'autres traits typiques des Français sont en revanche absents, en particulier le sentiment de supériorité que certains valets peuvent avoir sur leur maître. Dans la comédie allemande, ils ne sont que rarement les meneurs de jeu, et jamais seuls. Alors que nombre de valets de la comédie française sont les principaux instigateurs de ruses, les ultimes recours de leurs maîtres (qu'ils mènent parfois par le bout du nez)<sup>3</sup>, ceux de la comédie allemande assument plutôt un rôle d'adjuvant, de complice plus ou moins actif, mais jamais autonome. Ils sont pas conséquent moins insolents et moins brillants : leurs ruses sont moins audacieuses, leurs discours souvent plus malhabiles. Bref, ce sont des figures plus pâles que celles des valets français<sup>4</sup>.

Ils ont en commun en revanche d'être bien souvent les imitateurs de leur maître, signe des temps observable également sur la scène française. On assiste ainsi à une inversion des rapports classiques : c'est désormais le jeune homme qui a une mauvaise

---

<sup>1</sup> Molière, *L'Étourdi* (III, 1, v. 911-918).

<sup>2</sup> « Jean – Ich [habe] die Ehre, Sie so gut, als mich selbst zu kennen » *Décid.* (III, 1).

<sup>3</sup> Comme le Crispin du *Légataire universel*, le Dubois des *Fausse Confidences* ou encore la plupart des valets de Dufresny. Quant aux Crispins de Lesage, ils s'émancipent tant qu'ils finissent par agir pour leur propre compte (*Crispin rival de son maître, Turcaret*).

<sup>4</sup> En outre, même s'ils sont fidèles, les valets allemands ne représentent jamais le dernier recours de leur maître dans le malheur, comme Pasquin, qui refuse d'abandonner Cléon et lui offre de partager le peu qu'il a (*Destouches, Le Dissipateur* V, 19). Le serviteur se révèle ainsi être le seul véritable ami de son maître. Il en va de même pour l'Arlequin-âne de *Timon le misanthrope* (Delisle) ou encore pour Jasmin dans *L'Enfant prodigue* (Voltaire). Ce n'est qu'avec le personnage de Just dans *Minna von Barnhelm* (Lessing) que ce motif prendra place dans la comédie allemande.

influence sur son serviteur, lequel a tendance à copier ses vices. Dans *J'en ai décidé ainsi*, Argant déclare clairement que « le valet est la véritable copie de son maître », et se demande d'ailleurs lequel est le plus ridicule des deux<sup>1</sup>. Car ces copies sont en général une version outrancière, maladroite et comique du vice originel. Lisette démasque ainsi sans complaisance le ridicule des deux valets du *Libre-penseur* :

Lisette – Quel bien joli couple de vauriens ! Le Johann d'Adrast et le Martin de Theophan : les parfaites images de leurs maîtres, du mauvais côté ! La libre-pensée fait de l'un un coquin, et la piété fait de l'autre un sot.<sup>2</sup>

La scène suivante en est la parfaite illustration. Comme le fait remarquer A. Ehrhard, Johann et Martin incarnent les deux visages du Sganarelle de *Dom Juan* : l'un contrefait son maître de façon ridicule dans ses raisonnements, l'autre est pieux mais borné<sup>3</sup>. Mais ces deux-là ne sont pas les seuls imitateurs de leurs maîtres : nous avons déjà évoqué le cas de Johann, le méfiant jaloux, et de Heinrich, le coureur de jupons (*Méf. déli.*), auxquels se joignent Heinrich le Don Juan éhonté (*Triomphe* II, 5) et Andreas le galant homme cultivé (*Projets* II, 1). Bref, « tel maître, tel valet »<sup>4</sup>. Le phénomène est d'ailleurs de notoriété publique ; ainsi, lorsque Kathrine souligne la ressemblance frappante entre Abgrund et son prétendu valet (en fait Abgrund lui-même, déguisé) le jeune homme essaye de se tirer d'affaire avec ce lieu commun :

Les valets ont ce défaut qu'ils sont pour la plupart les singes de leurs maîtres.<sup>5</sup>

Grand connaisseur de la scène et de toutes ses ficelles, Schlegel glisse ici comme un clin d'œil aux amateurs de théâtre ; car les valets imitateurs sont tout aussi nombreux sur la scène française que dans les comédies allemandes. Du Pasquin de *L'Homme à bonne fortune* (Baron), apprenti petit-maître, à celui du *Glorieux* (Destouches), adoptant malgré lui le ton hautain de son maître (II, 9 et IV, 4), les copies abondent, plus ou moins burlesques<sup>6</sup>. Ce motif comique se fonde en outre sur un phénomène social bien réel<sup>7</sup>.

---

<sup>1</sup> « Argant – Der Bediente ist die wahre Copie seines Herrn. » *Décid.* (I, 4).

<sup>2</sup> « Lisette – Ein Paar allerliebste Schlingel ! Adrasts Johann, und Theophans Martin : die wahren Bilder ihrer Herren, von der häßlichen Seite ! Aus Freigeisterei ist jener ein Spitzbube ; und aus Frömmigkeit dieser ein Dummkopf. » *Libre-p.* (II, 4).

<sup>3</sup> Cf. A. Ehrhard, *Molière en Allemagne*, p. 216 sq.

<sup>4</sup> « Wie der Herr, so der Diener » *Gouv.* (I, 6). L'expression française est attestée par le dictionnaire de Furetière (1690) ainsi que celui de l'Académie Française (1694). Il semble donc qu'il s'agisse ici d'une traduction.

<sup>5</sup> « Die Bedienten haben den Fehler ; sie sind meistens die Affen ihrer Herren. » *Myst.* (II, 2).

<sup>6</sup> On peut voir entre autres *Les Ménechmes* (I, 2) et *Le Distrain* (IV, 9) de Regnard, ainsi que *Le Diable boiteux*, où Lépine adopte le langage et les manières brutales de son maître officier (sc. 8).

<sup>7</sup> Cf. *supra*, p. 271 et *infra*, p. 522 sq et p. 526.



Comme leurs collègues français, les valets allemands commencent eux aussi à craindre la justice :

Johann – J’ai beaucoup d’affection pour les maîtres que je sers. Mais elle a cependant de certaines limites, qui font que je n’aimerais pas me faire pendre ou supplicier pour eux.<sup>1</sup>

Mais contrairement aux Français, il ne s’agit pas là de couardise, ni d’une tendance au découragement, et encore moins d’une amère expérience : c’est plutôt une forme de bon sens et d’honnêteté assez louable qui est à l’origine de ces réflexions<sup>2</sup>. D’autres différences importantes sont à noter : contrairement aux Frontins, Crispins et autres valets du début du siècle, ils n’ont pas d’histoire personnelle, ni passé spécifique, ni ambitions particulières de s’enrichir et de quitter le service. Ils ne sont en aucun cas dangereux ni inquiétants, n’expriment leur mécontentement que de façon très anodine, et ne sont intéressés que dans une très faible mesure. Un bon pourboire et éventuellement un mariage avec la soubrette sont les seuls biens auxquels ils aspirent vraiment. La réflexion de Heinrich dans *L’Hypochondriaque* résume bien leur état d’esprit :

Un honnête laquais aime bien aussi à l’occasion gagner un pourboire en tout honneur.<sup>3</sup>

La trahison au profit de leur intérêt personnel n’entre pas dans le champ de leurs projets, de même que l’avilissement : le Peter des *Pasteurs de campagne* refuse d’épouser Cathrine, enceinte de Muffel, bien que ce dernier lui offre une forte somme en compensation du préjudice. Il préfère sans hésitation son honneur à l’appât du gain<sup>4</sup>.

#### 4.2.1.3.4. Des soubrettes ironiques mais passives

Les personnages de soubrettes sont aussi très proches de leurs homologues françaises, en particulier moliéresques : ces dernières sont pleines de bon sens, elles critiquent ouvertement les maîtres tyranniques ou aveuglés. Fidèles et désintéressées, elles favorisent avec dévouement les amours de la jeune fille, en aidant parfois au développement de l’intrigue. Elles sont en outre sages et vertueuses. La plupart des

---

<sup>1</sup> « Johann – Ich habe sehr viel Liebe gegen die Herren, denen ich diene. Sie hat aber doch gewisse Schranken, daß ich mich nicht gern für sie henken oder auf die Marter bringen lassen wollte. » *Myst.* (I, 3).

<sup>2</sup> Philipp refuse ainsi de continuer à se faire le complice des trahisons de son maître : « Ich bin der Betrügereyen satt, man kriegt auf die letzt eine Münze dafür, worauf der Galgen geprägt ist : geben Sie mir meinen zurückgehaltenen Lohn, und heute geh ich fort. » *Méf. env.* (II, 6). Sur les valets français et la justice, voir G. Gouvernet, *Le Type du valet*, p. 62.

<sup>3</sup> « Heinrich – Ein ehrlicher Lackey will auch gern einmal mit Ehren ein Trinkgeld verdienen. » *Hypo.* (II, 1).

<sup>4</sup> « Peter – Ich bin mehr ehrgeizig, als geldgierig » *Past.* (III, 2). Il déclare d’ailleurs à M. von Roseneck qu’il ne souhaite aucune gratification supplémentaire, mais simplement qu’on le protège contre les éventuelles poursuites de Muffel.

servantes allemandes correspondent à peu près à ce schéma psychologique et dramaturgique, à une exception près, mais notable : elles ne participent que rarement à l'action de façon déterminante<sup>1</sup>.

Elles se montrent tout d'abord dévouées et incorruptibles<sup>2</sup>, ce qui les distingue de bon nombre de soubrettes françaises du XVIII<sup>e</sup> siècle, devenues ambitieuses et intéressées. Le motif traditionnel de l'intérêt n'est cependant pas totalement abandonné, car il permet de glisser quelques réparties ou jeux de scène efficaces. Schlegel nous en offre un bel exemple dans *La Beauté muette*, lorsque Laconius attend de Cathrine qu'elle le cache dans un cabinet attendant :

Vous faites des signes ?... Eh ! Je ne comprends pas cette langue. (Laconius lui donne de l'argent) Qu'est-ce ? deux ! trois ! quatre ! par ma foi, je rêve ! Cet homme a l'éloquence d'un ange.<sup>3</sup>

Le motif de la langue de la bourse est un topos classique de la comédie, que l'on retrouve aussi chez Löwen dans *J'en ai décidé ainsi* (III, 1). Mais, tout comme chez les valets, cette sensibilité à l'argent reste bien inoffensive : les soubrettes rêvent des cadeaux qu'elles recevront lors du mariage des maîtres, et le cas échéant aussi d'un mari (*Hypo.* I, 4 ; *Myst.* I, 6). Elles n'ont aucune ambition personnelle d'enrichissement ou d'élévation sociale.

Leur dévouement et leur affection vont de pair avec leur rôle de confidente et de conseillère intime, tout comme sur la scène française, où cet emploi est même hautement revendiqué<sup>4</sup>. Rosel, dans *La Pleurnicheuse*, en est un exemple caractéristique. Lorsqu'elle menace de quitter la maison, sa jeune maîtresse s'en émeut profondément :

---

<sup>1</sup> Les exceptions sont très rares : on peut évoquer celle de Anne, qui, dans *La Mort de Bockesbeutel*, cherche avec son fiancé Ernst tous les moyens pour gruger son maître et Bockesbeutelius afin d'augmenter leur pécule et de s'établir sans soucis (II, 2). Elle n'hésite pas à jouer de son pouvoir sexuel, en promettant ses faveurs au Magister (II, 4). Ce couple de domestiques se rapproche ainsi de celui de *Turcaret*, mais il n'en a pas le même brio ni la même présence. On peut également évoquer la Lisette des *Juifs*, qui n'accorde son cœur qu'à celui qui sait le gagner par des présents : « Mit was für Gefälligkeiten, mit was für Geschenken hat Er sich denn ein Recht darauf [mein Herz] erworben ? – Man gibt die Herzen jetzt nicht mehr, so in den Tag hinein, weg. » Elle fait comprendre à Christoph qu'avec une tabatière, elle serait bien plus complaisante (sc. 11).

<sup>2</sup> Agenor se plaint justement de l'amour de indéfectible de Cathrine pour sa maîtresse et de son absence d'intérêt, qui la rend incorruptible (*Triomphe* III, 6 et IV, 5).

<sup>3</sup> « Sie winken ?... Ey ! ich kann die Sprache nicht verstehn. / (Laconius giebt ihr Geld) Was ist das ? zwey ! drey ! vier ! träum ich, bey meiner Ehre / Der Mann ist so beredt, als obs ein Engel wäre. » *Beauté* (19). Chez Destouches, la bourse est le moyen classique pour guérir les suivantes de leur indiscretion (*Le Philosophe marié* I, 5 ; *Le Dissipateur* II, 4, etc.). Chez Marivaux, les ducats sont « de grands orateurs » (*Le Triomphe de Plutus*, sc. 1 sq).

<sup>4</sup> « Lise – L'emploi d'une suivante, Madame, de tout temps, fut d'être confidente ; Et c'est faire l'amour irrégulièrement, que d'avoir pu manquer en ce point seulement. » Abeille, *Crispin bel-esprit* (sc. 4). « Lisette

Charlotte – Mon Dieu ! Cesse de me martyriser ainsi avec ton obstination ; on dirait que tu n'es plus du tout la bonne et fidèle Rosel. Songe que nous avons vécu avec toi en toute intimité, Leander et moi. N'as-tu pas toujours été notre conseillère secrète ? Et as-tu déjà oublié que tu as promis à Leander lors de son départ de me conseiller et de m'assister fidèlement ?<sup>1</sup>

Rosel se laisse bien évidemment attendrir, et comme nombre de ses homologues françaises, elle ne reste que par amour de la jeune fille, malgré des maîtres insupportables<sup>2</sup>. On pourrait citer bien d'autres confidentes fidèles, coulées dans le même moule, comme Lisette (*Damon* 1 ; *Décid.* II, 4), Lieschen (*Procès* I, 7) ou encore Hannchen (*Projets* II, 3 et V, 1). Cette forme d'intimité devient un topos incontournable : dans *Le Faste à Landheim*, Mme von Landheim décide de faire de Lisette sa conseillère particulière, car elle entend ainsi se conformer à l'usage des gens de condition<sup>3</sup>. Les soubrettes connaissent le monde et leur maîtresse, et ce sont elles qui débusquent les sentiments plus ou moins cachés de la jeune fille. En bons médecins du cœur, tout aussi perspicaces que les soubrettes françaises, elles diagnostiquent sans peine le mal d'amour et en deviennent l'objet<sup>4</sup>. Dans *Le Libre-penseur*, Lisette a parfaitement compris ce qui se trame entre les amants mal assortis, et fait tout pour favoriser l'aveu de leurs véritables sentiments (IV, 8) ; la Lisette du *Méfiant* s'évertue de même à arracher leurs secrets à des amants vertueux et trop timides (II, 1 et 2). Celle de *J'en ai décidé ainsi* est fière de sa science :

Lisette – Il faudrait que j'ai perdu la raison, si d'après ce qui vient de se passer, je n'étais pas capable de tirer des conclusions sur votre cœur.<sup>5</sup>

Lucides et pragmatiques, plus expérimentées que les jeunes ingénues, les servantes redonnent courage aux belles éplorées.

---

– Une femme-de-chambre est, par son état, le conseil privé de Madame ; et Madame, quand elle sait vivre, ne doit rien faire sans l'avis de sa femme-de-chambre ; c'est encore la règle. » Cérou, *L'Amant auteur et valet* (sc. 8).

<sup>1</sup> « Charlotte – Mein Gott! martre mich doch nicht so mit deiner Hartnäckigkeit, scheinst du doch gar nicht mehr die treuherzige und gute Rosel zu seyn. Besinne dich doch nur, wie vertraut Leander und ich mit dir gelebt haben. Bist du nicht stets recht unser geheimder Rath gewesen ? Und hast du schon vergessen, was du Leander bey seiner Abreise versprachst, daß du mir gertreulich rathen und beystehen wolltest ? » *Pleur.* (I, 1).

<sup>2</sup> C'est le cas par exemple dans *Le Grondeur* de Brueys et Palaprat, (I, 1) et dans *Les Dehors trompeurs ou l'Homme du jour* de Boissy (I, 1).

<sup>3</sup> « Frau von Landheim – Ich will mit Euch reden, als ob Ihr meine Geheimderäthinn wäret. Vornehme Leute haben doch ohnedieß jemand Vertrautes, auf den sie ihre ganze Gunst werfen. » *Faste* (I, 3).

<sup>4</sup> Cf. M. Ribaric-Demers, *Le Valet et la Soubrette*, p. 55, p. 76, p. 95 et p. 156. Chez Marivaux, ce sont souvent les valets et soubrettes qui aident leur maîtres à prendre conscience de leurs sentiments (*La Surprise de l'amour, La Seconde Surprise de l'amour, Le Jeu de l'amour et du hasard*).

<sup>5</sup> « Ich müßte meinen Verstand verpachtet haben, wenn ich nicht aus dem, was vorgegangen, einen Schluß auf Ihr Herz machen könnte. » *Décid.* (II, 4).

Suschen – Ah Lieschen ! Je sais bien qu'en affaires de mariage, vous en savez bien plus que moi. Nous les jeunes filles, nous avons honte de demander des détails sur la façon de se comporter en ces occasions, et c'est pourquoi nous ne savons quel parti prendre ni quoi faire, à moins que vous, les caméristes, ne nous instruisiez un peu en la matière. Au vrai, votre discours m'a rendu bien audacieuse [...] Mon père me trouvera dorénavant plus avisée et plus audacieuse, maintenant que j'ai été à votre école.<sup>1</sup>

Elles ne s'embarrassent pas trop de scrupules moraux lorsqu'il s'agit du bonheur de leur maîtresse : par leurs raisonnements de bon sens, elles justifient la résistance à une autorité parentale déraisonnable. Elles prodiguent ainsi conseils et remarques désabusées sur le monde<sup>2</sup>, mais elles n'ont que rarement un rôle vraiment déterminant dans l'évolution de l'action. Lieschen avoue d'ailleurs à sa maîtresse :

Tout ce que je peux faire pour vous aider, c'est vous redonner courage.<sup>3</sup>

Les suivantes allemandes sont donc proches de leur maîtresse, mais à la différence de ce qui arrive parfois dans les comédies françaises, jamais elles ne les gouvernent<sup>4</sup>. Seule Cathrine, dans *L'Oisif affairé*, prétend occuper la première place dans la hiérarchie de la maison (IV, 4) ; mais les faits ne corroborent nulle part cette affirmation, qui reste une simple boutade. Kathrine, dans *Le Mystérieux*, déclare qu'elle est « un véritable pilier de toute la maison », et explique plus tard au faux perruquier que « personne ne sert ici qui n'ait [son] approbation »<sup>5</sup>. Même si elle a manifestement plus d'influence que son homonyme de *L'Oisif affairé*, il y a cependant une bonne part de fanfaronnade dans ces affirmations. De telles références à la position de pouvoir de la soubrette au sein de la maisonnée font partie des lieux communs de la comédie, et correspondent à la fonction des personnages.

---

<sup>1</sup> « Suschen – Ach Lieschen ! daß ihr in Ehstandssachen besser beschlagen seyd als ich, das weis ich. Wir Jungfern schämen uns umständlich darnach zu fragen, wie man sich in solchen Fällen zu verhalten habe : und deswegen wissen wir uns nicht zu rathen noch zu helfen ; wenn ihr Jungemägde uns nicht ein wenig darinn unterrichtetet. Euer Zureden hat mich wahrlich recht keck gemacht. [...] So soll mich mein Vater nunmehr klüger und dreister finden, seitdem ich bey euch in der Schule gewesen bin. » *Procès* (I, 7).

<sup>2</sup> Pour C. Cambra-Djoudi, les soubrettes de Schlegel, qui dominent largement leurs homologues masculins, sont apparentées aux modèles traditionnels de Molière et de Marivaux, par leur impertinence, leur gaité et leur bon sens salutaire (*L'Œuvre dramatique de J. E. Schlegel*, p. 301-322). Schlegel partage avec Lessing cette prédilection pour les personnages de soubrette dans l'esprit de Colombine, qu'ils préfèrent aux valets, traditionnellement plus balourds, sur le modèle d'Arlequin. Ceci correspond à un affinement de la comédie chez Schlegel et Lessing : Lisette et les soubrettes en général confèrent un ton léger et spirituel aux pièces et marquent le passage du comique gestuel au comique du langage (cf. W. Hinck, *Das deutsche Lustspiel und die italienische Komödie*, p. 285-287).

<sup>3</sup> « Lisechen – Ich kann ihnen nichts anders helfen, als daß ich ihnen guten Muth einspreche. » *Procès* (I, 7).

<sup>4</sup> Contrairement à ce que déclare la Lisette des *Serments indiscrets* de Marivaux, par exemple (II, 3).

<sup>5</sup> « Kathrine – Ich bin eine rechte Grundsäule des ganzen Hauses » ; « Es wird niemand hier gebraucht, als wer meinen Beyfall hat » *Myst.* (I, 6 et III, 2).

Mais les soubrettes allemandes sont loin d'avoir l'influence des françaises. Ce qui se traduit par une perte d'initiative notable : elles ne sont pas les véritables meneuses de jeu. Elles élaborent tout au plus quelques ruses ponctuelles, sans grande incidence sur l'action (*Pleur.* II, 3), ou s'évertuent à faire parler les valets pour élucider quelques mystères (*Myst.* I, 2). En fait, ce sont les jeunes gens eux-mêmes qui prennent la plupart du temps leur destin en main, de leur propre chef ou sous la direction d'un homme sage (*Gouv.* I, 4). Il arrive même que la jeune fille en personne soit à l'origine des stratégies de défense, comme dans *Les Poètes à la mode*, où Henriette propose à son amant désespéré de semer la zizanie entre les deux prétendants (I, 2). Dans *Le Misogyne* et *Le Triomphe des honnêtes femmes*, les jeunes femmes mènent l'intrigue avec audace et selon leur bon vouloir. Mais quand elles décident de rester passives, les jeunes filles vertueuses refusent de recourir aux ruses de la soubrette : Juliane (*Érudit* III, 10) et Isabelle (*Projets* II, 3) s'emparent contre les procédés de leur suivante et rejettent toute idée de tromperie.

Le caractère enjoué et facétieux est commun à toutes les soubrettes, qui sont en général plus impertinentes que leurs collègues masculins. Les soubrettes de Molière sont connues pour leur insolence à l'égard de leur fous de maîtres : Toinette tient tête à Argan et s'oppose avec opiniâtreté à son « dessein burlesque » de marier Angélique à un médecin (*Le Malade imaginaire* I, 5), Dorine souligne ironiquement la bonne santé provocante de Tartuffe (*Le Tartuffe* I, 4), Nicole est prise d'un fou rire inextinguible devant les habits ridicules de M. Jourdain (*Le Bourgeois gentilhomme* III, 2) et parodie ses leçons de phonétique et d'escrime (III, 3). Bref, elles suscitent une franche gaieté. Mais ces servantes fortes en gueule et assez individualisées évoluent. Y. Moraud remarque combien les personnages de « Lisette » sont devenus stéréotypés sur la scène française du XVIIIe siècle :

Délurées, pleines de vie et de verve, intelligentes, lucides, espiègles, elles sont dès la fin du XVIIe siècle interchangeables et donnent naissance au type général de la soubrette. [...] à quelques nuances près toutes les soubrettes se ressemblent et par leur caractère et par leur situation et leur fonction.<sup>1</sup>

Le nom de Lisette est importé sur la scène allemande, nous l'avons évoqué, mais aussi le type. Les Lisette de Lessing correspondent parfaitement à ce portrait générique : elles sont vives, rouées et impertinentes, et ne sont jamais à court de réparties pleines

---

<sup>1</sup> Y. Moraud, *La Conquête de la liberté*, p. 116.

d'esprit. *Le Jeune Érudit* et *Le Misogyne* nous en offrent deux exemples caractéristiques. La soubrette a exaspéré le jeune pédant, qui s'exclame :

Damis – Je vais sortir de mes gonds !

Lisette – Eh bien faites, et rentrez dans de plus sensés.<sup>1</sup>

Le texte allemand parle de « sortir de sa peau », ce qui est plus adapté à l'image. La tournure elliptique rend en outre la répartie plus percutante : c'est le propre du mot d'esprit. Dans *Le Misogyne*, Lisette fait enrager son maître par ses raisonnements impertinents, qui révèlent l'absurdité des idées de Wumshäter (I, 1). La verve des Lisette allemandes n'est jamais aussi fine et mordante que chez Lessing, qui manie le langage et l'humour avec plus de bonheur que la plupart de ses confrères. Ses soubrettes sont d'ailleurs indubitablement celles qui se rapprochent le plus du modèle français : comme chez Molière, elles sont la voix du bon sens et de l'humour, et se moquent ironiquement des fous, mais avec un esprit plus fin qui est celui de leurs homonymes du XVIIIe siècle. Elles sont d'autant plus proches des Françaises qu'elles ne sont pas toujours moralement irréprochables. Dans *Damon*, Lisette est tout aussi rouée et sans scrupule que ses consœurs du théâtre français. En effet, c'est elle qui a l'esprit matérialiste et propose que la Veuve offre son cœur au plus riche (sc. 1 et 2). Plus tard, c'est encore elle qui suggère à Leander son indigne stratagème : comme il se sait ruiné, il faut qu'il parvienne, sous couvert d'amitié, à échanger sa fortune contre celle de Damon (sc. 4). Il ne semble pas y avoir beaucoup de place pour la probité chez cette Lisette-là. Mais si elle met l'intrigue en branle, c'est en revanche sa vertueuse maîtresse et le noble Damon qui décident de l'issue. Dans *Les Juifs*, la soubrette se montre fort sensible aux cadeaux de ses prétendants (sc. 10 et 11) ; quant à la Lisette de *La Vieille Fille*, elle participe activement à la ruse, et une liaison avec Lelio est suggérée.

Cependant, le caractère le plus marquant des soubrettes reste en général leur vivacité d'esprit. Leurs observations relèvent à la fois de l'impertinence et du bon sens, comme dans la comédie française. Mais en règle générale, elles sont faites sur un ton moins inoffensif. Leur bon sens porte souvent un jugement moral qui va au-delà de la simple moquerie. Rosel, par exemple, n'hésite pas à blâmer les absurdités de la maison, y compris devant les intéressés. Lorsque Geldlieb demande ce que sa maîtresse dit de lui, la réponse est assez brutale :

---

<sup>1</sup> « Damis – Ich möchte aus der Haut fahren. Lisette – Tun Sie das, und fahren Sie in eine klügere. » *Érudit* (III, 3).

Rosel – Elle ne dit rien ; mais elle pense que vous êtes un vieux grippe-sou et un infâme voleur d'argent, et c'est ce que tout le monde pense aussi.<sup>1</sup>

Leur bon sens et leur franc-parler les mettent ainsi en position de dire des vérités parfois un peu crues. Elles jouissent d'une plus grande liberté que des personnages plus élevés dans la hiérarchie sociale, et donc plus soumis aux règles de la civilité. Mais cette liberté a ses limites : elle doit servir le propos didactique de la comédie, c'est-à-dire qu'elle ne s'applique qu'au domaine de la morale. R. van den Boom remarque ainsi la modification significative que Weiße introduit dans la seconde édition de *L'Homme à grands projets*, où tout un passage de la scène V, 3, est supprimé : la soubrette y exigeait que sa maîtresse la supplie de lui révéler une nouvelle qui doit faire son bonheur<sup>2</sup>. La verve des domestiques n'est donc recevable que dans la mesure où elle contribue au message satirique. Toute impertinence pure est bannie<sup>3</sup>. Weiße tend d'ailleurs à limiter nettement le rôle des domestiques entre la première et la seconde édition de ses comédies : c'est ainsi que dans *La Gouvernante*, les scènes du troisième acte qui font intervenir Johann sont purement et simplement supprimées toutes les trois (III, 8, 9 et 10).

En revanche, la lucidité des domestiques peut perdre de sa rudesse pour prendre l'aspect d'un véritable discours de raisonneur : les reproches que Cathrine adresse aux pasteurs de campagne, leur ivrognerie, leur double morale, leur ignorance, leur tyrannie et leur bêtise, sont étayés par un raisonnement qui leur donne un véritable fondement logique (*Past.* I, 1). Quant aux réflexions de Hannchen dans *L'Homme à grands projets*, elles sont dignes du plus grand sage. À ceux qui jugent et blâment sans cesse les dirigeants, elle déclare :

Je parie, Monsieur Geront, que nous ferions tous dix fois pire si nous étions à la place de ceux auxquels on trouve toujours quelque leçon à donner. Les Grands se mettent parfois au-dessus des lois, car ils ne craignent pas de punition, et nous aussi les enfreindrions volontiers, si nous ne devions pas les craindre.<sup>4</sup>

Un tel discours a de quoi surprendre dans la bouche d'une suivante. Les valets eux non plus n'ont pas la langue dans leur poche. C'est ainsi que Fridrich assène ses quatre

---

<sup>1</sup> « Rosel – Nichts spricht sie; sie denkt aber, sie wären ein alter Geitzhals und ein infamer Gelddieb, und so denkt auch die ganze Welt. » *Pleur.* (III, 2). Voir aussi I, 5.

<sup>2</sup> Cf. R. van den Boom, *Die Bedienten*, p. 117.

<sup>3</sup> Celle dont témoignent les domestiques du Théâtre Italien de Regnard, par exemple, est parfaitement inconcevable.

<sup>4</sup> « Hannchen – Ich wette drauf, Herr Geronte, wir alle würden es noch zehnmal schlimmer machen, wenn wir an deren Stelle wären, an denen wir stets zu hofmeistern finden. Die Großen setzen sich bisweilen über die Gesetze hinweg, weil sie keine Strafe fürchten, und wir überträten sie gern, wenn wir nicht diese fürchten müßten. » *Projets* (V, 4).

vérités à Pillifex et dénonce sans ménagement tous les vices des médecins. Il voit clair dans le jeu des menteurs et veut en informer Mme Vielgutin :

Fridrich – Je veux lui dire moi-même en face, que vous et le Docteur Recept, vous l’avez complètement aveuglée ; qu’au lieu de la guérir, vous la rendez toujours malade, afin que vous puissiez vivre de sa maladie ; qu’elle dilapide la moitié de sa fortune pour vous en s’imaginant faussement être constamment malade ; que par votre flatterie trompeuse, vous la spoliez de son bien de façon honteuse ; que si elle donne sa fille en mariage à l’un de vous deux, elle commettra la plus grande folie du monde...<sup>1</sup>

L’indignation finit par lui ôter les mots de la bouche, mais il a déjà fait la liste des escroqueries des deux médecins. Les longues sentences, les propositions subordonnées, le vocabulaire et les idées qui se manifestent dans son discours le rapprochent plus du type du raisonneur que de celui du valet. Les maîtres d’ailleurs s’étonnent parfois de cette maîtrise rhétorique, et ne manquent pas de relever la tendance à la leçon moralisatrice de certains domestiques. Ils raillent alors ces « sermonneurs » intempestifs, qui se permettent de leur donner des leçons : Nikander traite Cathrine de « petit prêcheur », Cleanth dit de Philipp qu’il « parle comme un Socrate », et se demande d’où lui viennent toutes ces notions de morale, de vertu et d’honnêteté – avant, bien sûr, d’ordonner à « M. le précepteur » de se taire<sup>2</sup>. La Fleur, le valet du Marquis dans *L’École des mères* de La Chaussée montre des prédispositions similaires aux leçons de morale : il sermonne son maître libertin, trop intempérant dans ses plaisirs (I, 6). Philipp, incarnation du valet idéal des Lumières, semble être le développement de ce La Fleur, lui aussi au service d’un petit-maître qu’il désapprouve. Le valet créé par Weiße est sans prétentions, mais éclairé. Son précédent maître lui a fait lire de bons ouvrages<sup>3</sup> ; grâce à cela et à sa probité naturelle, il raisonne, défend les bonnes mœurs et la vertu, et finit par quitter le service d’un homme qu’il méprise.

---

<sup>1</sup> « Fridrich – Ich will es ihr selber unter die Augen sagen, daß sie und D. Recept sie ganz und gar geblendet haben ; daß sie sie, anstatt sie gesund machen, nur immer krank machen, damit sie von ihrer Krankheit leben können ; daß sie die Helfte ihres Reichthums, aus einer falschen Einbildung einer beständigen Krankheit, an sie verschwendet ; daß sie sie durch ihr betrügerisches Einschmeicheln, auf eine unverantwortliche Weise, um das Ihrige bringen ; daß sie, wenn sie einem von beyden ihre Tochter zur Ehre giebt, die größte Thorheit von der Welt begeheth... » *Méd.* (II, 2).

<sup>2</sup> « Nikander – Du kleiner Prediger ! » *Triomphe* (II, 7) ; « Cleanth – Du redest ja, wie ein Sokrates ! Wer zum Henker hat Dir den Kopf mit den Wörtern, Sittenlehre, Tugend und Ehrlichkeit angefüllt ? » *Méf. env.* (I, 1) ; « Cleanth – Herr Hofmeister, halt ers Maul ! » *Méf. env.* (II, 6).

<sup>3</sup> « Philipp – Mein voriger Herr gab mir bisweilen gute Bücher zu lesen » *Méf. env.* (I, 1). On retrouve ici les mêmes principes que ceux de Gellert, tels qu’il les expose dans son roman (*Leben der Schwedischen Gräfin von G\*\*\**, in : *Gesammelte Schriften*, Bd. 4, p. 15).



Rien de bien original donc, dans ces valets et soubrettes de comédie. On relève cependant quelques personnages plus ou moins atypiques. Chez la Gottschedin, qui s'efforce de rompre avec la tradition, les domestiques ne sont pas calqués sur les modèles habituels : ainsi, Erhard, dans *La Gouvernante française*, est un valet plutôt âgé, serviteur fidèle qui se contente de quelques mauvais tours, sans élaborer de ruse ou faire de commentaire. Quant aux deux domestiques de *La Mésalliance*, Jacob et Hanne, ils sont frère et sœur – ce qui élimine d'emblée toute possibilité de relation amoureuse.

Caroline, des *Candidats*, est une « fausse suivante », aristocrate contrainte par l'infortune à servir (II, 12). Son caractère n'est ni celui d'une soubrette, ni celui d'une demoiselle de condition, mais bien d'une honnête bourgeoise (III, 3 ; V, 8). Ces personnages de nobles servantes, qui font leur apparition en France avec la comédie sensible, sont toujours les faire-valoir de la vertu. Elles manifestent des sentiments et des qualités qui sont nettement au-dessus de leur condition, et permettent ainsi de mettre en scène une réflexion sur les rapports entre mérite personnel et rang social (*Le Glorieux*, *Nanine*, *La Force du naturel*), afin de promouvoir les idées des Lumières.

Quant à Cathrine, dans *Les Pasteurs de campagne*, ce n'est pas son caractère mais sa fonction qui est originale : ni confidente, ni impliquée dans l'intrigue des jeunes gens, elle ne rentre pas dans le schéma actanciel traditionnel. Elle n'est préoccupée que de sa situation personnelle et sert en fait de révélateur de la corruption de Muffel<sup>1</sup>. Cathrine est un témoin et un commentateur de l'action plus qu'un acteur. L'intrigue des *Médecins* étant conçue sur le modèle des *Pasteurs*, Dorchen y remplit une fonction similaire.

#### 4.2.1.3.5. Des scènes conventionnelles

Dans l'ensemble on peut classer les scènes impliquant des domestiques en quatre grands types : la scène entre soubrette et valet, la scène maître-valet et son pendant maîtresse-soubrette, et enfin la scène entre un domestique et le maître ou la maîtresse de maison. Il peut y avoir un certain nombre de variantes, bien entendu. La fonction comique est indissociable du rôle du domestique et se manifeste lors de la plupart de ses apparitions. Dans l'ensemble, ces scènes sont tout ce qu'il y a de plus conventionnel, et reflètent les caractères décrits précédemment. Nous nous contenterons donc d'en évoquer quelques unes relativement significatives.

---

<sup>1</sup> Cf. A. Scott-Prelorntzos, *The Servant*, p. 45.

Dans la tradition comique, les scènes entre valet et servante peuvent remplir essentiellement trois fonctions : le commentaire sur le caractère des principaux personnages (*Méf.* III, 4), qui fait souvent fonction d'exposition, lorsque le domestique s'exprime sur son maître et la situation de la maison (*Méd.* I, 1 ; *Myst.* I, 2), la reproduction bouffonne et satirique du comportement des maîtres (*Més.* III, 9) ou le badinage amoureux. Ces scènes où le valet conte fleurette à la soubrette sont légion, aussi bien dans le théâtre français qu'allemand, qui présentent les deux variantes : celle du lourdaud éconduit et tourné en ridicule (*Triomphe* II, 5 ; *Beauté* 6 ; *Juifs* 10 ; *Décid.* I, 7) tout comme celle de l'amant bienvenu (*Érudit* II, 3 ; *Gouv.* I, 6 ; *Projets* II, 1). Mais en général, les valets sont assez maladroits en amour et se font manipuler par leurs dulcinées (*Érudit* II, 3 et III, 1 ; *Juifs* 14)<sup>1</sup>. Rien de bien original à tout ceci : on pourrait trouver sans mal des équivalents sur la scène française<sup>2</sup>. Même si elles ne concernent que les domestiques, il est bien rare que ces scènes soient indépendantes de l'intrigue : elles y participent soit par la transmission d'informations, soit par les commentaires. La règle de l'unité d'action fait son office. Seul Schlegel introduit dans son *Oisif affairé* un petit intermède joyeux avec une scène de chamaillerie vive et pleine de réparties taquines, sans aucun rapport avec l'action principale (II, 13).

Lorsque les domestiques sont en présence de leurs maîtres, la liaison avec l'intrigue en est d'autant plus forte. Valets et soubrettes sont là pour fournir les éléments de l'exposition (*Méf. env.* I, 1 ; *Amant* 2 ; *Damon* 1), pour favoriser la transmission d'informations grâce aux scènes de confidences (*Méd.* I, 2 ; *Myst.* I, 1, II, 11, III, 6 ; *Triomphe* II, 1 ; *Décid.* III, 1) ou pour permettre au caractère du personnage principal de se révéler pleinement dans le cadre d'une discussion intime (*Hypo.* II, 1 ; *Myst.* I, 3, IV, 1 ; *Beauté* 7 ; *Érudit* I, 1 ; *Amant* 14). Ce sont souvent les valets d'ailleurs, qui en vertu d'une grande connaissance de leur maître, brossent leur portrait au début de la pièce sous un angle plaisant : Heinrich décrit ainsi les extravagances et les angoisses de Ernst Gotthard (*Hypo.* I, 2), Anton explique comment Damis réagit et quel sont ses principes (*Érudit* I, 6), Philipp présente la paranoïa de son maître (*Méf.* I, 1). C'est là une technique affectionnée par les auteurs français pour présenter avec humour le personnage central : elle est quasi systématique chez Destouches. *L'Irrésolu* en est un bon exemple, lorsque Frontin croque

---

<sup>1</sup> Weiße pour sa part met en relief la supériorité psychologique de la soubrette dans une scène d'interrogatoire habile, bien qu'elle ne concerne pas son amant (*Projets* III, 3).

<sup>2</sup> En particulier chez Molière, Regnard et Marivaux, et parfois aussi chez Destouches (*Le Glorieux* I, 2).

en quelques vers « le manège ordinaire » de son maître Dorante (I, 2). Regnard adopte lui aussi ce que l'on pourrait appeler « la perspective du valet » : ainsi dans *Le Distrait*, Carlin fait le récit des hauts faits de son maître (II, 1).

Les domestiques étant les principaux porteurs du comique dans des pièces qui tendent de plus en plus au ton sérieux (didactique ou sensible), certaines scènes sont plus ou moins marquées par leurs facéties ou leurs maladresses (*Cand.* III, 1, IV, 2). Le domestique exaspère souvent le jeune homme par des digressions burlesques avant d'en venir au fait : le babil du valet fait rire, tout comme l'impatience du maître, qui finit toujours par injurier le maladroit et le menacer de coups de bâtons (*Cand.* V, 1). Dans *Le Jeune Érudit*, c'est le père que Anton pousse à bout avec ses anecdotes interminables sur son ami Karlin (I, 6). Lorsque, dans *Le Méfiant par délicatesse*, Valer se croit trahi par Heinrich, il déverse un flot d'insultes sur son valet. Ce dernier ne se laisse pas impressionner et commence par reprocher à son maître son ton agressif et peu civil. L'effet de retardement comique est délibéré, et Heinrich met un certain temps avant de dissiper le malentendu (*Méf. déli.* II, 7). Naïf et jaloux, les valets craignent parfois la concurrence de leur maître auprès des soubrettes qu'ils courtisent (*Triomphe* II, 6 ; *Gouv.* V, 6). Anton est particulièrement soupçonneux et inquiet, ce qui donne lieu à plusieurs scènes comiques (*Érudit* II, 7 et 9, III, 12).

Les domestiques allemands ne seraient-ils donc que de simples reproductions de ces personnages si populaires sur la scène française ? Il est en effet difficile de distinguer dans tous ces traits conventionnels quelque chose de spécifiquement allemand<sup>1</sup>. Aussi bien dans leur caractère que dans leurs fonctions et dans les scènes qu'ils animent, les domestiques de notre corpus rejoignent sans conteste la tradition française, aussi bien dans ses aspects hérités de Molière et encore largement présents sur la scène du XVIIIe, que dans ses aspects plus contemporains.

---

<sup>1</sup> R. van den Boom voit dans le Heinrich de *La Pleurnicheuse* et le Philipp du *Méfiant* un début d'évolution vers le type proprement allemand du valet fidèle. Mais il faut attendre *Minna von Barnehl* et le personnage de Just pour voir un véritable « valet allemand », plus indépendant de la tradition théâtrale (*Die Bedienten*, p. 167 sq). A. Scott-Prelorentzos estime en revanche que les domestiques allemands se distinguent de leurs homologues français par un ton plus provincial : ils n'ont pas ce bagou de la grande capitale, et cette apparence de personnages atemporels et supra-nationaux. L'atmosphère de la petite ville les rend moins sophistiqués et plus authentiquement bourgeois (*The Servant*, p. 52 sq). C'est peut-être vrai, mais cela nous semble être plutôt un effet de la limitation du rôle des valets et soubrettes que la représentation d'un trait de caractère national.

Mais le modèle français semble quelque peu affadi et limité. Car les auteurs allemands tentent pour la plupart de réduire l'importance des personnages de serviteurs dans leurs pièces. Par conséquent, leur rôle est en général moins marquant que dans les comédies françaises, et parfois même inexistant. Les valets comme les soubrettes sont presque tous dépossédés de leur rôle d'intrigants : ils ne dirigent pas leurs maîtres, et leur initiative personnelle est très limitée. Ils n'ont au mieux, qu'une fonction de complices efficaces. Le valet industriel disparaît, tout comme son équivalent féminin. Cette disparition est en partie l'effet des positions théoriques évoquées plus haut, mais aussi une conséquence dramaturgique naturelle de l'absence de pures comédies d'intrigues. Le rôle des domestiques se limite donc à celui du commentaire ironique pour les suivantes ; les valets quant à eux assurent en général l'essentiel des effets comiques. Les domestiques restent donc indispensables au ton de la comédie, mais ils ne sont plus indispensables à son développement ni à son dénouement, comme on le verra d'ailleurs dans *Minna von Barnhelm*<sup>1</sup>. Outre la limitation de leur champ d'action, ces personnages n'ont pas un caractère original, n'expriment aucune revendication sociale ou personnelle et ne sont jamais moralement douteux, contrairement à ce que l'on commence à percevoir en France. Incorporés au système de l'*Aufklärung*, nous avons vu qu'ils deviennent parfois même raisonneurs et porteurs de principes. Leur rôle se trouve donc modifié afin de s'intégrer au propos didactique. Ils font en quelque sorte partie de la démonstration<sup>2</sup>. Une fois de plus, c'est là que l'on peut le mieux saisir le caractère spécifique de ces personnages.

En effet, au bout du compte, on constate que ces valets et soubrettes sont réellement très proches d'un type bien particulier de domestiques, ceux de Destouches, de La Chaussée, de Voltaire et de Sedaine. Ce sont des personnages extrêmement conventionnels, jamais immoraux ou même douteux. Ils n'ont pas la profondeur et la consistance qu'acquièrent les ancêtres de Figaro, mais ils n'ont pas non plus leur côté pervers. Ils appartiennent bien à ce type que Y. Moraud appelle « le valet bourgeois » : « dépourvu de relief, jouant la plupart du temps un rôle secondaire », intimement « lié à

---

<sup>1</sup> Pour R. van den Boom ce changement peut se résumer ainsi : en passant de la France à l'Allemagne, le serviteur frondeur est devenu docile (*Die Bedienten*, p. 85).

<sup>2</sup> C'est ce que remarque également A. Scott-Prelentzos à propos des domestiques de la comédie saxonne : « Though some of them show flashes of sheer merriment, on the whole they are integrated into the sober purpose of their setting : the realm of wit merges into the realm of instruction. » (*The Servant*, p. 52).

l'avènement de la comédie moralisante et larmoyante »<sup>1</sup>. Leur esprit et leurs fonctions sont en rapport avec les nouvelles orientations de la comédie : il n'y a de place « que pour des domestiques vertueux, censeurs des mauvaises mœurs et saint-bernard des fils de famille en perdition » : les voilà donc désintéressés et honnêtes, faisant la satire de leurs maîtres, et tâchant de les sermonner ou de leur venir en aide. Ils ont de l'amour-propre, mais aussi le sens de l'honneur, ce qui est nouveau (comme Peter dans *Les Pasteurs* ou Cathrine du *Triomphe des honnêtes femmes*). Un nouveau type fait aussi son apparition sur la scène française : celui de la soubrette noble, dont les vertus morales ont séduit et révèlent la dignité, que l'on retrouve en Allemagne dans *Les Candidats*. La moralisation du caractère des domestiques allemands et de leur fonction les rapproche donc sensiblement de ce nouveau type français du valet bourgeois.

On peut cependant se demander dans quelle mesure, les mêmes causes produisant les mêmes effets, les nouveaux objectifs de la comédie des Lumières en France et en Allemagne ne conduisent pas nécessairement à une modification similaire des personnages de valets et soubrettes. L'antériorité des comédies françaises ne préjuge pas forcément d'un rapport d'influence directe. Il nous semble que ces domestiques allemands ne découlent pas directement du valet bourgeois, mais que les auteurs allemands, tout comme les Français, travaillent à partir d'une tradition bien établie et qu'ils l'infléchissent selon leur propos. Le propos étant le même, les changements sont à peu de choses près très comparables et aboutissent aux mêmes profils de personnages.

Reste la question de la représentativité historique de ces personnages. La comédie est soumise à la fois à la tradition et à la réalité sociale, et un type ne peut continuer à exister sur scène que s'il n'est pas totalement anachronique ou sans rapport avec le monde du spectateur. Mais il faut bien reconnaître que les domestiques sont souvent les personnages les plus fictifs, ceux qui ont le moins de « réalité sociale ». Dans la comédie allemande, ils restent des éléments très conventionnels, prisonniers de l'héritage comique. Pour le moment, ils parviennent à se maintenir sur la scène, pour des raisons dramaturgiques, mais leur fonction est menacée. Ils ont tendance à s'effacer, et le discours sur les domestiques présent dans les comédies, que nous étudierons plus loin, montre que l'objectif est bien de

---

<sup>1</sup> Cf. Y. Moraud, *La Conquête de la liberté*, p. 131. C'est également ce que M. Ribaric Demers observe à propos des domestiques de *La Chaussée*, directement applicable à ceux de la comédie allemande des Lumières : ils « perdent de leur relief, mais gagnent en honnêteté » (*Le Valet et la Soubrette*, p. 182).

les écarter du champ de la vie familiale bourgeoise. C'est dans ce discours, et non dans la représentation des personnages, qu'il faut chercher des indices sur le véritable statut des serviteurs.

## **4.2.2. Des caractères français sur la scène allemande ?**

L'un des reproches récurrents adressés à la comédie allemande des Lumières, est celui de ne montrer sur la scène que des caractères étrangers – en l'occurrence français – et non des personnages allemands. La fréquence des noms français signalée plus haut semble accréditer ce jugement. Il nous faut cependant analyser les caractères qui se cachent derrière ces patronymes. Car un nom n'est jamais qu'une étiquette : les Geronde, Leandre et autres Lisette sont-ils des personnages français dans leur essence ou de simples conventions ? Et réciproquement, les Heinrich, Germann et autres Wahrmond sont-ils aussi allemands que leurs noms le suggèrent ?

### *4.2.2.1. Types et caractères dans la comédie des Lumières*

Précisons tout d'abord quelques notions sur ce que l'on entend par type et caractère<sup>1</sup>. Au sens strict, le *type* est construit sur plusieurs éléments : un nom propre, une identité sociale, un costume, un langage (voire une parlure) et un caractère. Seule la *Commedia dell'arte* a vraiment développé cette catégorie du « type ». Si un personnage rappelle un type, mais n'en porte pas le nom (comme « Matamore ») ou la qualification (« capitain »), c'est un *emploi* ou un *rôle*. Il est affilié au type, en possède certaines caractéristiques, mais il n'est pas conditionné pour la totalité de la pièce. Un emploi peut être temporaire, alors que l'appartenance à un type est permanente. Ce qui distingue le type du caractère ou du personnage de théâtre, c'est sa fixité et sa fonction. Il est fixe, car même s'il est nuancé, ou qu'il a plusieurs passions, il n'évolue pas et il n'incarne qu'une passion à la fois. Il remplit d'autre part une fonction au sein d'un système de relations qui privilégie le conflit plutôt que la peinture de l'homme. Chaque type doit se distinguer et assurer son rôle dans l'économie du spectacle. Le type est lié à une dramaturgie particulière, qui fait du divertissement et de l'efficacité dramatique une priorité.

---

<sup>1</sup> Nous nous appuyons sur l'ouvrage de V. Sternberg, *La Poétique de la comédie*, p. 42-53.

#### 4.2.2.1.1. La « sächsische Typenkomödie »

Il est bien évident que la comédie de types saxonne, contrairement à ce que son appellation pourrait à première vue laisser entendre, n'est pas une version allemande de la *Commedia dell'arte*<sup>1</sup>. Les types qui y sont développés ne sont pas ceux des masques italiens mais des *types psychologiques*, des *caractères*. Ils incarnent la plupart du temps un travers, dans la plus pure ligne gottschédienne : le personnage central est un monomane, réduit à un trait de caractère qui le domine entièrement. La conception des personnages relève à la fois du principe de la concentration et de celui du miroir grossissant. Mais ils peuvent aussi être les membres d'une profession, d'une classe sociale ou d'une génération. Ils agissent alors en tant que représentants de cette catégorie, et sont affublés des caractères que l'on veut associer à leur état<sup>2</sup>. H.-U. Lappert résume cette approche des caractères de façon très éclairante :

[La psychologie de l'*Aufklärung*] considère l'homme en tenant compte de la « nature » générale, de ce qui est *typique et universellement humain*. Elle propose des représentations fixes de ce qui est convenable, et montre de façon normative comment on doit se comporter. Tout ce qui est particulier et qui ne s'intègre pas sans difficulté dans cette norme est nuisible ou à tout le moins ridicule. [...] Cette particularité ne s'exprime pas comme quelque chose de purement individuel, [...] mais apparaît de nouveau sous des formes typiques, qui ont toutes en commun qu'elles *isolent* les hommes de la communauté.<sup>3</sup>

C'est pourquoi des titres comme *Le Méfiant* ou *Le Misogyne* sont si fréquents dans le théâtre allemand des Lumières. Comme le remarque Bergson à propos de ce type de titre, « le vice comique a beau s'unir aussi intimement qu'on voudra aux personnes ; il n'en conserve pas moins son existence indépendante et simple ; il reste le personnage central, invisible et présent, auquel les personnages de chair et d'os sont suspendus sur la scène. »<sup>4</sup> Analyser les caractères de la comédie de l'*Aufklärung* avec des catégories modernes de « vérité psychologique » ou de « fidélité à la vie » ne peut donc conduire qu'à des

---

<sup>1</sup> Malgré la permanence et l'adaptation du personnel de la comédie italienne, étudiées par W. Hinck (*Das deutsche Lustspiel*, p. 213-224).

<sup>2</sup> W. Hinck voit dans cette unilatéralité et cette fixité des caractères un point de convergence avec la *Commedia dell'arte*, qui rend d'autant plus facile l'adaptation des types italiens au nouveau répertoire (*Das deutsche Lustspiel*, p. 175).

<sup>3</sup> « [Die Aufklärungspsychologie] betrachtet den Menschen im Hinblick auf die allgemeine « Natur », im Hinblick auf das *Typische und Allgemeinmenschliche*. Sie bietet feste Vorstellungen dessen, was sich gehört, und zeigt normativ, wie man sich zu verhalten hat. Alles Besondere, das sich nicht zwanglos in diese Norm fügt, ist schädlich oder wenigstens lächerlich [...]. Dieses Besondere äußert sich nun aber nicht etwa als schlechthin Individuelles, [...] sondern [...] erscheint wiederum in *typischen Formen*, die alle gemeinsam haben, daß sie den Menschen von der Gemeinschaft *sondern*. » H.-U. Lappert, *Lessings Jugendlustspiele*, p. 47.

<sup>4</sup> H. Bergson, *Le Rire*, p. 394.

contresens<sup>1</sup>. L'heure n'est pas encore à la découverte et à l'exploration de la complexité de l'âme humaine.

Le problème de la *Typenkomödie* est qu'elle risque vite de s'essouffler et de dégénérer en un passage en revue de toutes les bizarreries humaines, plus ou moins d'actualité. Certes, tous les personnages comiques sont des exceptions, mais c'est l'intensité de leur vice, et non sa nature, qui est exceptionnelle. Ils sont l'expression au plus haut degré de défauts très ordinaires et très répandus, tels que l'avarice, l'hypocrisie, la pédanterie, la jalousie. En France, chez les successeurs de Molière et dès le début du XVIIIe siècle apparaissent des types qui relèvent plus de la singularité que d'une « folie générale » comme le préconise Gottsched. Le théâtre comique devient un cabinet de curiosités, et perd de sa vigueur, à décrire les atermoiements d'un *Irrésolu* (Destouches), d'un *Inquiet* (Pellegrin) ou d'un *Inconstant* (Fagan)<sup>2</sup>. En Allemagne, les auteurs s'attachent à des caractères tout aussi particuliers, qui sont moins l'incarnation d'un vice ou d'un travers que d'une disposition psychologique extrême, qui relève parfois de la pathologie, comme *La Pleurnicheuse*, *L'Oisif affairé*, *L'Indifférent* ou encore *L'Hypochondriaque*. Les personnages de « méfiants » nous paraissent aujourd'hui être plus l'expression d'une anomalie que d'un type universel. Pourtant, la fréquence de ce thème dans la comédie de l'époque, aussi bien allemande que française, laisse supposer qu'à défaut d'être universel, ce type est du moins d'actualité et assez répandu : on peut ainsi citer *Le Défiant* de Coypel (1718), *Le Soupçonneux* de Riccoboni (1721), *La Dupe de soi-même ou Le Défiant confondu* de J. B. Rousseau, *Le Mystérieux* de Schlegel, *Le Méfiant* de Cronegk, *Le Méfiant par délicatesse* de Löwen et son modèle français *Dupuis et Des Ronais*, et enfin *L'Hypochondriaque* de Uhlich, qui peut en partie se rattacher au type du méfiant<sup>3</sup>.

#### 4.2.2.1.2. La lisibilité du caractère

Les principes du type psychologique et de l'intention morale font que le caractère mis en scène devra être simple, immédiatement identifiable et sans nuances parasites. Nous avons vu comment la pratique des noms significatifs répondait à cette exigence. Contrairement à ce que Molière défend dans *La Critique de l'École des femmes* par la voix

---

<sup>1</sup> Comme celui de U. Seidel à propos des comédies de Lessing (*Dramaturgische Technik*, p. 113-121).

<sup>2</sup> Cf. G. Attinger, *L'Esprit de la Commedia dell'arte*, p. 282 sq.

<sup>3</sup> Cf. *infra*, p. 767-773. Il faut remarquer ici que *Le Méfiant envers soi-même* de Weiße ne relève pas du même groupe : son défaut est dans le manque de confiance en soi, la timidité et la crédulité, non dans la méfiance et la paranoïa.



de Dorante, il n'est pas question de pouvoir montrer une personne « ridicule en de certaines choses et honnête homme en d'autres »<sup>1</sup>. Pour la clarté du message moral, il est inconcevable qu'un personnage affublé d'un vice puisse être aussi pourvu d'un trait qui le montrerait sous un jour favorable. La manifestation du caractère dans la comédie de l'*Aufklärung* obéit donc à un principe de stylisation extrême : les discours et le comportement du personnage se limitent à un trait dominant. De même, son portrait brossé par d'autres le situe sur l'échiquier moral de la pièce, et il est assez fréquent que lui-même se définisse de façon explicite. Bockesbeutel affirme ainsi :

Je vis à l'ancienne mode, et ne me soucie pas des usages des modernes ; ce que mon père et mon grand-père ont trouvé bon me convient aussi. [...] D'habitude je hais toutes les nouveautés comme la peste ; mais quand elles contribuent à mon profit, je les adopte volontiers.<sup>2</sup>

Ces déclarations sont d'autant plus artificielles qu'elles s'adressent ici à sa femme, qui connaît les mœurs de son époux depuis bien longtemps. Comme dans la comédie de Destouches, les personnages moralisent sur leur propre rôle, « ils mettent leur caractère en maximes, et se conduisent selon les règles qu'ils en tirent. »<sup>3</sup>. Dans *L'Amant par hasard*, Hieronymus, Argant et Caroline se définissent eux-mêmes successivement et portent un jugement sur leur caractère, et les exemples de ce genre sont nombreux<sup>4</sup>.

Ces réflexions des personnages sur eux-mêmes ont souvent quelque chose d'in vraisemblable. C'est le cas par exemple de l'hypochondriaque : il diagnostique son propre mal avec une lucidité qui tranche avec ses visions délirantes habituelles et son aveuglement maladif. Un discours aussi sensé dans la bouche de quelqu'un qui succombe sans cesse aux hallucinations les plus fantaisistes paraît fort peu réaliste.

---

<sup>1</sup> Molière, *La Critique de l'École des femmes* (sc. 6). Au sujet des personnages de Molière, voir Gabriel Conesa, *La Comédie à l'âge classique (1630-1715)*, Paris, Seuil, 1995, p. 113-118.

<sup>2</sup> « Bockesbeutel – Ich lebe nach der alten Art, und kehre mich nicht an die Gebräuche der Neuern ; was mein Vater und Gros=Vater füt gut gehalten haben, das ist mir auch recht. [...] Ich hasse zwar sonst alle Neuerungen wie die Pest ; wenn sie aber zu meinem Vortheile etwas beitragen, so lasse ich sie gerne geschehen. » *Mort B.* (I, 2).

<sup>3</sup> Gustave Lanson, *Nivelle de La Chaussée et la Comédie larmoyante*, Genève-Paris, Slatkine, 1970 (1<sup>ère</sup> édition 1903), p. 39.

<sup>4</sup> *Amant* (1, 2, 3). Dans *Les Pasteurs de campagne*, Mme Brigitte se présente ainsi : « Ich bin eine sogenannte böse Frau, das ist, ich habe Herz und Macht, einen Mann nach meinem Kopfe zu regieren. » *Past.* (III, 2) ; Sylvester se décrit comme un négociant en fourrure et rien d'autre, ignorant de tout le reste (*Oisif* I, 1) ; Fiekchen explique qu'elle est incapable d'accomplir une seule chose de toute la journée, en opposition à son demi-frère Fortunat (*Oisif* II, 2) ; Simon dit qu'il est peut-être un peu trop bavard, mais que c'est le seul défaut dont il aura du mal à se défaire (*Décid.*, I, 1) ; M. Orgon décrit son mode de vie et explique lui-même son caractère (*Billet* I, 1) ; Nikander avoue sa faiblesse pour le beau sexe (*Triomphe* IV, 1).

Ernst – De telles idées stupides me viennent chaque jour par milliers, et aucune réflexion raisonnable n’y peut rien.

Gotthard – Mais, Ernst, si tant est que tu aies encore du bon sens, tu peux bien te rendre compte que ce ne sont que des folies.

Ernst – Eh, bien sûr que je m’en rends compte !

Gotthard – Et tu ne peux pourtant pas te les ôter de la tête ?

Ernst – C’est bien là toute ma maladie. Je suis déjà heureux si elle en reste là, et que ma raison maintienne l’équilibre ; car si mon imagination devient un jour plus forte que la raison, alors c’en est fini de moi ! [...] Je m’imagine toujours quelque malheur – qui souvent ne peut même pas m’arriver. J’en oublie tout ce que je possède déjà de bon, ou que je pourrais posséder.<sup>1</sup>

L’analyse est claire et précise : toute la problématique de la pièce est résumée en quelques lignes. En fait, dans ces tirades, le « je » est une forme de troisième personne du singulier déguisée. Les personnages ne portent pas sur eux-mêmes leur regard subjectif mais celui de l’auteur<sup>2</sup>. Bien souvent, le dramaturge ne fait pas parler ses personnages, il parle par leur truchement.

#### 4.2.2.2. *Les caractères « empruntés » au théâtre français*

Nous avons choisi de ne traiter ici que quelques exemples significatifs. En effet, de nombreux personnages de la comédie allemande des Lumières peuvent être rapprochés de caractères déjà traités par les auteurs français. Mais tout comme dans le cas des motifs traditionnels évoqué plus haut, l’exhaustivité est impossible et n’apporterait pas d’éléments déterminants pour l’analyse, car les caractères ne sont pas forcément révélateurs d’une réception : il existe des avars et des colériques dans toutes les nations, et les retrouver sur la scène française ou allemande semble assez naturel. Qui plus est, compte tenu de la richesse de la tradition comique, il est assez facile de trouver des modèles à la plupart des caractères. Surtout lorsque l’on se livre à de savants mélanges<sup>3</sup>. Une certaine rigueur

---

<sup>1</sup> « Ernst – Solche närrische Einfälle kriege ich täglich mehr als tausend ; und da hilft keine vernünftige Vorstellung. Gotthard – Aber Ernst, so lange du noch eine gesunde Vernunft hast, so kannst du ja wohl sehen, daß es lauter Possen sind. Ernst – Ey ! das sehe ich freylich wohl ! Gotthard – Und doch kannst du sie nicht aus dem Kopfe kriegen ? Ernst – Das ist eben meine ganze Krankheit. Ja ich bin schon froh, wenn es nur so bleibt, daß die Vernunft nur noch im Gleichgewichte steht : denn wo meine Phantasie einmal stärker wird, als die Vernunft ; so bin ich hin ! [...] Ich stelle mir gerade immer was Böses vor : was mir oft gar nicht einmal zustoßen kann. Darüber vergesse ich alles Gute, was ich wirklich besitze, oder doch haben könnte. » *Hypo.* (II, 3).

<sup>2</sup> Pour D. Brüggemann, cette auto-caractérisation inconsciente d’un personnage est une forme d’ironie de l’auteur, une des caractéristiques stylistiques de l’intention satirique (*Die sächsische Komödie*, p. 97). La part d’ironie nous semble cependant assez limitée.

<sup>3</sup> *Le Jeune Érudite* Damis devient ainsi pour A. Ehrhard un amalgame de Trissotin (*Les Femmes savantes*), du Docteur Pancrace (*Le Mariage forcé*) et du maître de philosophie du *Bourgeois gentilhomme* (*Molière en Allemagne*, p. 210).

s'impose donc dans l'analyse de ces « emprunts », que nous fondons d'une part sur les œuvres connues des auteurs et d'autre part sur des éléments de correspondance indéniables – les plus évidentes étant celles que les auteurs revendiquent eux-mêmes, tel Schlegel.

#### 4.2.2.2.1. Schlegel et ses sources

Dans la préface de ses *Œuvres dramatiques* (1747), Schlegel se réclame en effet explicitement de Molière et évoque le portrait de Timante dans le *Misanthrope* (II, 4) comme impulsion de départ pour son *Mystérieux* :

La comédie *Le Mystérieux* présente un des caractères que Molière a laissé à ceux qui veulent chercher à suivre ses traces. Il le croque ainsi dans son *Misanthrope* :

C'est de la tête aux pieds un homme tout mystère, / Qui vous jette, en passant, un coup d'œil égaré, / Et, sans aucune affaire, est toujours affairé. / Tout ce qu'il vous débite en grimaces abonde ; / À force de façons, il assomme le monde ; / Sans cesse il a tout bas, pour rompre l'entretien, / Un secret à vous dire, et ce secret n'est rien ; / De la moindre vétille il fait une merveille, / Et jusques au bon jour, il dit tout à l'oreille.<sup>1</sup>

Pour Wolfgang Paulsen, dans le titre *Der geschäftige Müßiggänger*, « geschäftige » serait une traduction littérale de l'adjectif « affairé »<sup>2</sup>. C'est effectivement le terme employé par la Gottschedin dans sa traduction du *Misanthrope*. À côté du *Mystérieux*, le caractère de *L'Oisif affairé* serait ainsi un autre développement possible du personnage de Timante. Le caractère d'Agenor, mari tyrannique du *Triomphe des honnêtes femmes* (III, 6) mais homme sociable et apprécié, proviendrait quant à lui du *Jeu de l'amour et du hasard* (I, 1), auquel Schlegel fait référence dans un petit récit. Il rapporte qu'il vit un jour une représentation de la Vierge riant d'un côté et pleurant de l'autre. Cette image lui rappela alors un trait de Marivaux : dans une de ses comédies, une femme remarque qu'« il y a des époux qui ont deux visages. Hors de leur maison, ils montrent toujours une physionomie amène et rieuse, mais auprès de leur femme, elle n'est jamais que grondeuse et renfrognée »<sup>3</sup>. Schlegel ne fait jamais mystère de ses sources d'inspiration, bien au

---

<sup>1</sup> « Das Lustspiel, der *Geheimnißvolle* stellet einen von denenjenigen Charakteren vor, die Moliere denen zurück gelassen hat, die in seine Fußstapfen zu treten suchen wollen. Er machet in seinem Menschenfeinde folgenden Entwurf davon : C'est de la tête aux pieds un homme tout mystère, / Qui vous jette en passant un coup d'œil eflare / Et sans aucune affaire est toujours affaire. / Tout ce qu'il vous débite en grimaces abonde, / A force de facons il assomme le monde / Sans cesse il a tout bas pour rompre l'entretien / Un secret à vous dire & ce secret n'est rien. / De la moindre vetille il fait une merveille, / Et jusques au bon jour il dit tout à l'oreille. » J. E. Schlegel, « Vorrede zu den *Theatralischen Werken* », p. 39.

<sup>2</sup> Cf. W. Paulsen, *J. E. Schlegel und die Komödie*, p. 21.

<sup>3</sup> « Es gibt Männer [...] welche zwey Gesichter haben. Außer ihrem Hause zeigen sie allezeit ein lächelndes und freundliches, bey ihrer Frau allein ein mürrisches und verdreißliches. » J. E. Schlegel, *Zweierlei Gestalten in einer Person*, in : *Werke*, Bd. 3, p. 357. Dans *Le Jeu de l'amour et du hasard*, Sylvia se méfie

contraire. Mais à chaque fois, elles se révèlent n'être que de simples impulsions de départ. L'auteur se saisit d'un portrait brièvement esquissé, l'idée du caractère germe et se développe pour produire une œuvre tout à fait originale : au bout du compte, même si Schlegel est imprégné de théâtre français, c'est plus par un esprit et un ton général que cette réception se manifeste. Ses comédies ne doivent rien de précis à leur source française déclarée, ni dans le plan, ni dans le comique, ni dans l'exécution des caractères<sup>1</sup>.

*Le Triomphe des honnêtes femmes* mérite une analyse plus précise en rapport avec les déclarations de Mendelssohn et de Lessing sur le caractère français des personnages. Ce sont en particulier Nikander et Hilaria qui sont critiqués : le premier « est un aventurier français », quant à son épouse, qui se déguise en homme et joue le galant avec effronterie, « l'invention est agréable, le caractère double bien dépeint et mis en action d'heureuse façon ; mais l'original de cette imitation de petit-maître n'est certainement pas un Allemand »<sup>2</sup>. Qu'en est-il en réalité dans la pièce ?

Il faut bien avouer que le personnage de Philinte-Hilaria est effectivement très français. Il joue le petit-maître sûr de ses mérites et fier de ses succès auprès des femmes : la scène I, 2 en est un exemple révélateur, lorsqu'il refuse de céder la place à Nikander auprès de Juliane. Philinte tutoie son rival avec l'assurance et la familiarité des marquis infatués de la comédie française. L'échange est vif, les réparties rapides. Philinte-Hilaria manie d'ailleurs la langue avec habileté, plaçant ça et là des saillies assez fines. Lorsque Juliane lui demande par exemple de quoi ils ont parlé avec son mari au déjeuner, il réplique avec malice :

---

des hommes d'esprit qui paraissent doux, galants et enjoués. Elle cite l'exemple d'Ergaste, dont la physionomie aimable « n'est qu'un masque qu'il prend au sortir de chez lui », tandis que toute sa maison ne lui connaît qu'un « visage sombre, brutal, farouche » (I, 1). En 1740, Boissy évoque une personnalité comprable dans *L'Homme du jour ou les Dehors trompeurs* : « Lisette – Cet homme, qui paraît si liant dans le monde, / Chez lui quitte le masque ; on voit la nuit profonde / Succéder sur son front au jour le plus serein, / Et tout devient alors l'objet de son chagrin. » (I, 1). Le type du mari tyrannique quant à lui ne manque pas d'illustres prédécesseurs, comme le Sganarelle du *Mariage forcé* (sc. 2) ou Arnolphe dans *L'École des femmes* (III, 2) – souvent lié au thème de la précaution inutile. Ce n'est donc pas cet aspect qui est significatif d'une réception particulière mais la personnalité ambivalente de l'époux, plus originale.

<sup>1</sup> Il n'est donc pas question de considérer Schlegel comme un « élève docile de Molière » (cf. A. Ehrhard, *Molière en Allemagne*, p. 160).

<sup>2</sup> « Nikander ist ein französischer Ebentheurer » ; « Die Erfindung ist artig, der zweifache Charakter wohl gezeichnet und glücklich in Bewegung gesetzt ; aber das Original zu diesem nachgeahmten Petitmaiter ist gewiß kein Deutscher. » *Briefe die neueste Literatur betreffend*, XXI. Theil, 312. Brief, Bd. 4, p. 133 et p. 134 sq.

Cette fois-ci, nous nous sommes moqués des hommes, et en l'occurrence de ceux qui sont ce que je voudrais qu'il soit lui.<sup>1</sup>

Cependant, certaines de ses attitudes sont aussi observables chez les petits-maîtres allemands : l'aide à la toilette notamment (I, 3), qui rappelle les conseils de Simon dans *Le Billet de loterie* (III, 5).

Quant à Nikander, il a bien évidemment quelque chose de Dom Juan. Il fait « profession » de vaincre toutes les jolies femmes (I, 2), et lorsqu'il déclare à Philinte que tous deux sont des « Alexandre », la référence au héros de Molière est indéniable<sup>2</sup>. Comme tous les petits-maîtres français, il est dissipateur et insouciant, vivant d'expédients et de la fortune du jeu, et sacrifiant tout aux femmes (III, 2). Rusé et psychologue, il parvient à duper Agenor en lui faisant croire qu'il hait les femmes et qu'il inculque de bons principes à Juliane : il peut ainsi la voir librement (III, 2). Mais ceci mis à part, c'est « un honnête garçon » : comme il le dit lui-même, son seul point faible, ce sont les femmes. À peine en voit-il une qu'il tombe amoureux, et devient alors « le pire coquin de la terre »<sup>3</sup>. Il a beaucoup des caractéristiques du petit-maître, mais son cœur n'est pas mauvais et sa faiblesse n'est pas irrémédiable.

Enfin, pour ce qui est de la peinture des mœurs, elle n'a rien de typiquement allemand. Juliane doit se rendre à un bal (I, 8), Philinte est supposé passer son temps en visites galantes (I, 7) et Cathrine parle du « monde corrompu » d'alors, dans lequel « il est impossible d'être à la fois l'ami de la femme et du mari »<sup>4</sup>. Cette réplique semble tout droit sortie de Destouches ou de La Chaussée, qui n'ont de cesse de blâmer les mœurs des époux français, et regrettent que chacun vive de son côté<sup>5</sup>. On notera cependant quelques rares touches allemandes : les cercles que fréquente Agenor semblent être exclusivement masculins (I, 4), et Cathrine évoque les vers composés à l'occasion du mariage de sa maîtresse (II, 1).

Le jugement de Mendelssohn semble donc parfaitement justifié : le ton, les personnages et les mœurs du *Triomphe des honnêtes femmes* ne sont effectivement pas

---

<sup>1</sup> « Diesesmal haben wir uns über die Männer lustig gemacht, und zwar über diejenigen, die das sind, was ich wollte, daß er wäre. » *Triomphe* (I, 4).

<sup>2</sup> « Dom Juan – Je me sens un cœur à aimer toute la terre ; et, comme Alexandre, je souhaiterais qu'il y eût d'autres mondes, pour y pouvoir étendre mes conquêtes amoureuses. » Molière, *Dom Juan* (I, 2).

<sup>3</sup> « Ich bin sonst ein ehrlicher Kerl, bis auf einen Punkt. Ich darf ein Frauenzimmer kaum sehen, so bin ich in sie verliebt. Und wenn die Liebe mich einmal eingenommen hat, so bin ich der größte Bösewicht von der Welt. » *Triomphe* (IV, 1).

<sup>4</sup> « Es ist gleichwohl bey der heutigen verderbten Welt nicht möglich, zugleich des Mannes und der Frau ihr guter Freund zu seyn. » *Triomphe* (III, 6).

<sup>5</sup> Cf. *infra*, p. 834 sq.

allemands. Il règne dans cette comédie une atmosphère qui fait incontestablement penser au théâtre français. Pourtant, pour Wolfgang Paulsen, qualifier *Le Triomphe* de pièce gallicisante est assez paradoxal, car ce reproche s'adresse à une comédie dont la source d'inspiration est en réalité anglaise : Schlegel dit en effet tenir son idée première du *Tendre Mari* de Richard Steele (*The Tender Husband*, 1705). Que penser dès lors de la critique allemande ? Paulsen remarque que d'une part, le monde de la comédie, qui vise largement la nouvelle bourgeoisie, est bien plus international qu'on pourrait le penser. Les bonnes et les mauvaises mœurs de Londres ne devaient pas être si différentes de celles de Paris. Schlegel a en outre transposé le contexte anglais pour en faire un cadre « franco-international » qui est celui de la comédie de l'époque<sup>1</sup>. C'est aussi ce que suggère A. Ehrhard qui voit en Nikander « un personnage cosmopolite, pas plus allemand que français »<sup>2</sup>.

Il n'y aurait donc rien de spécifiquement français ou anglais dans cette comédie, ni de spécifiquement allemand non plus, puisque *Le Triomphe des honnêtes femmes* se situe dans un milieu bourgeois européen. Il faudrait alors en conclure que ce n'est pas sur le caractère réel des personnages que se fonde la critique allemande, mais bien plutôt sur des stéréotypes nationaux : un coureur de jupons sans véritables sentiments, un séducteur invétéré, ennemi de la paix des familles, ne peut être qu'un Français. Cette analyse permet de prendre en compte le rôle de l'image de l'autre dans la détermination du caractère national. La galanterie est identifiée comme une spécificité française, elle ne peut s'appliquer à un personnage « allemand »<sup>3</sup>. Mais il faut souligner aussi qu'une étude du texte montre bien que la pièce n'est pas particulièrement ancrée dans la réalité allemande, et que nombre de traits la rapprochent sans conteste des modèles français – en particulier l'art du dialogue et de la plaisanterie fine, que nous étudierons plus loin<sup>4</sup>. Ainsi, même si la critique de Mendelssohn répond aux stéréotypes nationaux, elle sanctionne aussi une réalité littéraire.

#### 4.2.2.2.2. Les personnages « germano-français » de Krüger

Krüger lui non plus n'est pas épargné par ce type de reproches. Herder affirme que dans ses pièces, « là où l'on trouve des caractères allemands, ils sont dépeints à la façon

---

<sup>1</sup> W. Paulsen, *J. E. Schlegel*, p. 78 sq.

<sup>2</sup> A. Ehrhard, *Molière en Allemagne*, p. 158.

<sup>3</sup> Cf. *infra*, p. 833-835.

<sup>4</sup> Cf. *infra*, p. 365-367.

française, mélangés à du français et donc toujours louches. » Il précise sa pensée en prenant pour exemple deux comédies :

Dans ses *Candidats*, le licencié et le précepteur sont de tout cœur allemands, le Comte et la Comtesse insupportablement germano-français, le cornette et la femme de chambre franco-allemands, quant au secrétaire, il n'y a presque rien à en tirer. Dans son *Mari aveugle*, ce mélange devrait moins sauter aux yeux, parce qu'excepté un ou deux personnages, tout est français.<sup>1</sup>

Il souligne qu'en l'occurrence, il juge en Allemand du caractère allemand, et non de la valeur de la pièce dans l'absolu. La critique est sur le même mode que celle de Mendelssohn au sujet du *Triomphe des honnêtes femmes*. Est-elle aussi subjective ? Il semble évident que l'évaluation des caractères des *Candidats* répond en grande partie à une logique polémique : Herder ne se prive pas d'une formulation piquante à la Lessing, quitte à n'être pas totalement équitable.

Selon Herder, le licencié est « de tout cœur allemand ». Pourtant, une partie du personnage pourrait vraisemblablement avoir été inspiré par un autre portrait de Célimène, celui de Géralde, dont « tous [les] entretiens ne sont que de chevaux, d'équipage et de chiens »<sup>2</sup>. C'est en effet le genre de conversation dont Chrysander assomme le malheureux Herrmann (II, 6). Krüger utiliserait ainsi une méthode d'assimilation comparable à celle de Schlegel. Mais même si l'on admet qu'il développe un type ébauché en deux vers par Molière, Krüger créé ici un vrai personnage original, qui n'a pas d'équivalent sur la scène française et qui correspond à une réalité sociale allemande. Ceci est manifeste dans la très longue scène entre le licencié et Herrmann (II, 6) : Chrysander s'y révèle être un parfait ignorant, un incapable paresseux qui a acheté ses diplômes, qui ne fait aucun cas des sciences et de la connaissance en général, et cherche à obtenir la faveur du Comte en faisant composer des vers à sa louange. Il s'inscrit ainsi dans un contexte culturel et social très clairement allemand.

Le précepteur est également une figure typiquement allemande, dont l'importance ne cesse de croître tout au long du siècle. Dans *Les Candidats*, sa position auprès du Comte est représentative du statut social des précepteurs : ils sont considérés comme des

---

<sup>1</sup> « Wo ja deutsche Charaktere sind, da sind sie nach französischer Art gezeichnet, mit französischen untermischt und so immer schielend. [...] In seinen 'Kandidaten' sind der Lizentiat und Hofmeister von ganzem Herzen deutsch, der Graf und die Gräfin unerträglich deutsch-französisch, der Fähnrich und das Kammermädchen französisch-deutsch, und aus dem Sekretär ist fast gar nichts zu machen. In seinem 'Blinden Ehemann' dürfte dies Gemisch weniger in die Augen stechen, weil *alles*, ein paar Charaktere ausgenommen, französisch ist. » J. G. Herder, « Haben wir eine französische Bühne ? », p. 546.

<sup>2</sup> Molière, *Le Misanthrope* (II, 5, v. 599 sq).

serviteurs, au même titre que les domestiques. Mais s'il est flatteur et servile par nécessité, Arnold l'est aussi par nature : son caractère est révélé par un monologue relativement long (I, 6), par la bassesse de ses principes et par son rôle d'âme damnée du Comte, qu'il dresse contre Herrmann par désir de vengeance (I, 8 et III, 7). Arnold n'est pas le représentant des Lumières, mais celui de l'obscurantisme et de l'ignorance, il est le produit de structures sociales dépassées. On trouve dans la comédie de l'*Aufklärung* un autre personnage de précepteur du même acabit : il s'agit de Mäv, qui, dans *Le Précepteur à la mode* (*Der Hofmeister nach der Mode*) de Richter, manifeste un esprit vil et une ruse presque criminelle<sup>1</sup>. Arnold et Mäv ont en commun une vie dissolue et peu vertueuse, et ne se soucient aucunement de l'éducation de leurs élèves. Ils usurpent leur place – tout comme Chrysender tente d'usurper celle de conseiller. Cependant, ce n'est pas la fonction en soi qui est visée mais les hommes qui ne sont pas dignes de cet emploi : la pièce de Richter a pour but de prévenir les parents afin de les rendre prudents dans le choix d'un précepteur. La pièce de Krüger dénonce les passe-droits et les abus qui font que les postes ne sont pas occupés selon les mérites et les talents de chacun.

Avec Chrysender et Arnold nous avons donc bien affaire à des originaux allemands, comme le déclare Herder. Qu'en est-il des personnages « germano-français » ? La Comtesse est une vieille coquette qui monnaie des postes contre des galanteries, le Comte est un vieillard libidineux qui utilise son pouvoir de la même façon et lorgne sans vergogne la soubrette de la maison. Les deux époux sont loin d'être jaloux de leurs incartades mutuelles : ils ne se supportent pas et chacune de leurs rencontres tourne vite à la querelle (III, 9). C'est peut-être dans ces rapports conjugaux plus que distants que Herder voit un côté français, mais cela ne nous semble pas très significatif.

Pour ce qui est de Valer et de Caroline, le reproche semble un peu plus fondé : le cornette, bien qu'il manifeste encore quelques traces de la brutalité de l'officier allemand (il menace à plusieurs reprises son valet assez violemment – III, 1), est un jeune homme de bonne famille, habile et sensé, qui joue à merveille son rôle de faux candidat. Aucun trait particulier ne l'ancre dans le contexte allemand. Caroline, nous l'avons déjà évoqué, reprend un peu le type français de la noble soubrette, cette jeune fille dont la naissance inconnue cache le rang, et que les infortunes du sort ont contrainte à se mettre en condition

---

<sup>1</sup> Comédie en 3 actes de Christoph Gottlieb Richter, Hamburg, 1763. Voir R. van den Boom, *Die Bedienten*, p. 218. Quelques années plus tard, Jakob Michael Reinhold Lenz écrira le drame *Der Hofmeister oder die Vorteile der Privaterziehung* (1774), autre mise en garde contre les dangers de l'éducation privée.



(II, 12). Elle en a la noblesse de sentiments et l'humilité, la dignité et la vertu. Mais les valeurs qu'elle défend sont très nettement celles de la bourgeoisie allemande – à tel point qu'elle refuse la logique de classe qui l'empêcherait, en tant que demoiselle de condition, d'épouser Herrmann (V, 8). Le Comte lui reproche d'ailleurs vivement ses principes bourgeois (III, 3). Ils s'inscrivent dans un système de pensée qui n'est plus fondé sur la naissance et le rang mais sur la vertu et les mérites, et que l'on retrouve dans d'autres œuvres de l'époque. Il est possible que le personnage de Caroline n'ait pas sur scène une identité allemande assez prononcée. Mais dans sa conception et ses discours, il s'agit bien d'une figure incontestablement allemande.

C'est le jugement de Herder sur le secrétaire qui est le plus surprenant ; il présente certes, comme nous allons le voir, de nombreux points communs avec le héros du *Misanthrope* de Molière. Mais il est avec Caroline le personnage le plus vertueux de la pièce, celui qui incarne les valeurs de sérieux, de raison et de compétence de la bourgeoisie allemande. Sa situation matérielle est parfaitement crédible et est censée démontrer la position de faiblesse des serviteurs zélés et vertueux dans une société allemande corrompue. Il nous semble au contraire qu'il y ait beaucoup à faire avec lui, car il est révélateur de la situation de la jeune génération bourgeoise cultivée<sup>1</sup>.

#### 4.2.2.2.3. Alceste : un caractère allemand ?

La fortune du *Misanthrope* en Allemagne est un phénomène intéressant. Cette pièce est en général reconnue par les critiques de l'époque comme le chef-d'œuvre de Molière, et c'est d'ailleurs la seule que Gottsched accueille dans son *Théâtre allemand*. Mais ce n'est là qu'un succès d'estime, car si l'on excepte les théâtres de cour, la pièce est très rarement jouée sur les scènes allemandes<sup>2</sup>. En revanche, le personnage du misanthrope semble exercer une influence particulière sur la production originale. Plusieurs figures de la comédie de l'*Aufklärung* rappellent en effet Alceste, cet amoureux intransigeant de la vérité et de la vertu et reprennent certains de ses principes.

Le personnage de Wahrmund dans *La Gouvernante française* est, comme son nom l'indique, l'incarnation du franc-parler. Il n'hésite pas, au nom de la franchise, à dire des choses désobligeantes en face des gens (II, 7). Tout comme Alceste, il s'empporte contre les mœurs du temps (en particulier françaises) et les hypocrisies.

---

<sup>1</sup> Cf. *infra*, p. 479 sq.

<sup>2</sup> Cf. Tableau des représentations, annexe, p. 943-1019.

Wahrmund – Je hais la dissimulation et ne peux flatter mon ennemi et lui baiser la main, pour qu'un autre esclave en fasse de même avec moi.

Sotenville – [...] Vous ne voulez donc estimer ni ne respecter personne ?

Wahrmund – Oui, plutôt que de ramper devant tout le monde comme vous le faites, vous les Français. Vous flattez, saluez, embrassez et donnez l'accolade à chacun, tandis qu'en votre for intérieur vous les haïssez tous. [...]

Sotenville – Je pense et dis volontiers du bien de tout le monde.

Wahrmund – Du bien de tout le monde ? C'est la pire atteinte que l'on puisse faire aux gens : car on met ainsi les coquins et les hommes de bien dans le même sac. Je dis du mal de la plupart des gens ; c'est qu'ils le méritent.<sup>1</sup>

Ses opinions tranchées et le ton sans concession de son discours rappellent très nettement celui du misanthrope dans la première scène. On retrouve en effet les mêmes arguments dans la bouche d'Alceste, offusqué par les témoignages d'amitié de Philinte à l'égard d'un homme qu'il connaît à peine. C'est pour lui une infamie que de « s'abaisser ainsi jusqu'à trahir son âme ». Le comportement doit refléter l'estime réelle que l'on porte aux gens, et non devenir une mascarade qui insulte le mérite et l'honnêteté :

Alceste – Je ne hais rien tant que les contorsions / De tous ces grands faiseurs de protestations, / Ces affables donneurs d'embrassades frivoles, [...] / Qui de civilités avec tous font combat, / Et traitent du même air l'honnête homme et le fat. [...] / Sur quelque préférence une estime se fonde, / Et c'est n'estimer rien qu'estimer tout le monde.<sup>2</sup>

Wahrmund raisonne exactement dans les mêmes termes que le misanthrope et apparaît ainsi comme un digne homologue d'Alceste ; à cette différence près qu'il est un des deux personnages de raisonneurs de la pièce. Son franc-parler, sa haine de la flatterie et son caractère bourru sont vus par la Gottschedin d'un œil extrêmement favorable. Car s'il se déchaîne contre les signes extérieurs de respect et les politesses hypocrites, ce n'est pas tant au nom de l'absolue sincérité que réclame Alceste, et que Molière juge déplacée, mais au nom de la vieille probité germanique et du caractère national allemand, valeurs dignes d'être défendues et glorifiées. La question du juste équilibre social entre franchise et grossièreté est tout particulièrement sensible en Allemagne, car elle se double souvent, comme ici, d'une réflexion sur la germanité<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> « Wahrmund – Ich hasse die Verstellung, und kann meinem Feinde nicht schmeicheln und ihn küssen, daß ein anderer Sklave es mit mir auch so mache. Sotenville – [...] Wollen sie denn niemanden hochschätzen und ehren ? Wahrmund – Ja, lieber als aller Menschen Speichel lecken, wie ihr Franzosen thut. Ihr schmeichelt, grüßt, küßt und umarmt einen jeden und hasset doch innerlich einen jeden. [...] Sotenville – Ich denke und rede gern von allen Menschen das Beste. Wahrmund – Von allen Leuten das Beste ? das ist das ärgste Pasquill, was man auf die Leute machen kann : denn es schmeißt Schelme und ehrliche Leute in eine Classe. Ich rede Böses von den meisten Leuten ; das macht sie verdienen es. » *Gouv. fr.* (II, 7).

<sup>2</sup> Molière, *Le Misanthrope* (I, 1, v. 43-58).

<sup>3</sup> Cf. *infra*, p. 801-813.

Herrmann est l'autre personnage de la comédie de l'*Aufklärung* dont la parenté avec Alceste est indéniable. Premier point commun entre les deux personnages : leur amour pour une femme qui les exaspère, et à laquelle ils n'épargnent pas les reproches.

Herrmann – J'ai honte, je m'irrite contre moi-même de ce que je vous aime tant, alors que vous avez si peu de noblesse et si peu de jugement.<sup>1</sup>

La colère de Herrmann contre lui-même rappelle celle d'Alceste, incapable de lutter contre sa passion pour Célimène. Il jure et peste avec autant de vigueur que le secrétaire :

Morbleu faut-il que je vous aime ! / [...] Je fais tout mon possible / À rompre de ce cœur l'attachement terrible ; / Mais mes plus grands efforts n'ont rien fait jusqu'ici ; / Et c'est pour mes péchés que je vous aime ainsi.<sup>2</sup>

Mais contrairement à ce qu'affirme W. Wittekindt, Caroline n'est pas Célimène<sup>3</sup>, et l'opposition des caractères est bien moins importante dans la pièce allemande. La jalousie d'Alceste est parfaitement fondée, car Célimène est volage, effrontée et médisante : elle représente tout ce que le misanthrope déteste. La fiancée de Herrmann, pour sa part, n'a rien d'une coquette, elle est au contraire humble et vertueuse. Ses flatteries occasionnelles déclenchent certes l'ire de son amant, mais c'est parce qu'il est outrancier dans ses principes. À tout prendre, elle est bien plus proche de Philinte que de Célimène, comme nous allons le voir.

La scène d'ouverture des *Candidats* constitue un parallèle assez frappant avec celle du *Misanthrope*. Elle met en effet en présence deux personnages qui abordent les mêmes sujets sur le même ton. Alceste vient d'être choqué par le comportement de Philinte, tout comme Herrmann par celui de Caroline, qui a flatté sa maîtresse. L'entrée en matière est vive et tout aussi péremptoire :

Herrmann – Non, rien ne vous excuse, vous trahissez trop votre sexe ; vous êtes une perfide, une flatteuse, en un mot vous êtes une femme.<sup>4</sup>

Alceste – Une telle action ne saurait s'excuser, / Et tout homme d'honneur s'en doit scandaliser.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> « Herrmann – Ich schäme mich, ich ärgere mich über mich selbst, daß ich sie so sehr liebe, da sie so wenig edel, so wenig weise sind. » *Cand.* (I, 1).

<sup>2</sup> Molière, *Le Misanthrope* (II, 1, v. 514-520).

<sup>3</sup> W. Wittekindt, *J. C. Krüger*, p. 67.

<sup>4</sup> « Herrmann – Sie verrathen ihr Geschlecht zu sehr ; sie sind eine falsche, eine Schmeichlerin, mit einem Wort, ein Frauenzimmer. » *Cand.* (I, 1).

<sup>5</sup> Molière, *Le Misanthrope* (I, 1, v. 15 sq).

Certes, Caroline est la fiancée de Herrmann, et non son amie, mais son rôle est à peu près similaire à celui de Philinte. Le thème central est ici moins la politesse et ses manifestations que la question de la franchise absolue. Tout comme Philinte déclarait à son ami qu'« à force de sagesse, on peut être blâmable » (v. 150), Caroline reproche à Herrmann son « amour excessif pour la vérité » :

Vous êtes un fou à force de raison et de vertu.<sup>1</sup>

Car, comme celui d'Alceste, son besoin inconditionnel de vérité va à l'encontre des conventions sociales les plus élémentaires. Comme en écho à Philinte, qui estime que « cette grande roideur des vertus des vieux âges / Heurte trop notre siècle et les communs usages » (v. 154), Caroline déclare à Herrmann qu'il « ne sait pas son monde » :

Pouvez-vous attendre de quiconque qu'il soit assez ennemi de lui-même pour écouter sans broncher vos reproches inconvenants et amers ? [...] Dire la vérité signifie chez vous ôter leur honneur aux gens et être grossier.<sup>2</sup>

Philinte – Serait-il à propos, et de la bienséance, / De dire à mille gens tout ce que d'eux on pense ? / Et, quand on a quelqu'un qu'on hait ou qui déplaît, / Lui doit-on déclarer la chose comme elle est ?  
Alceste – Oui.<sup>3</sup>

À l'instar du misanthrope, Herrmann ne peut dire autre chose que la vérité. Mais en refusant de poser un filtre entre leur cœur et leurs paroles, ces amoureux de la vertu s'aliènent tous ceux qu'ils fréquentent. Incapables de ménager les faiblesses humaines, leur vertu est trop brutale et trop orgueilleuse. Caroline accuse son fiancé de ne voir que les défauts des gens, et de condamner violemment tous ceux qui ne vivent pas selon ses principes. Herrmann débite ainsi à tout le monde ce qu'il estime être la vérité, au mépris de l'amour-propre, mais aussi du respect. Car c'est là la différence entre Alceste et lui : Herrmann n'est pas un noble qui traite avec ses pairs, mais un serviteur, qui se permet d'en user avec ses supérieurs de façon fort cavalière. Caroline, afin de le ramener à la raison, ne manque pas de lui rappeler sa place : les flatteries qu'elle prodigue à sa maîtresse et qui irritent tant son fiancé ne sont que des « moyens légitimes » adaptés à son état.

Caroline – Je sers. Ce destin me contraint à m'accommoder des folies de ma maîtresse, tant que ces folies ne nuisent pas à mon honneur. [...] Vous oubliez votre état, vous oubliez que

---

<sup>1</sup> « Caroline – Ihre übertriebene Liebe zur Wahrheit » ; « sie [sind] vor lauter Vernunft und Tugend ein Narr. » *Cand.* (I, 1).

<sup>2</sup> « Caroline – Können sie denn der ganzen Welt zumuthen, daß sie sich selbst so feind seyn, und wie unempfindliche Klötzer ihre unbescheidene Vorwürfe und Bitterkeiten anhören sollen ? [...] Die Wahrheit sagen, heist bey ihnen, den Leuten die Ehre rauben, und grob seyn. » *Cand.* (I, 1).

<sup>3</sup> Molière, *Le Misanthrope* (I, 1, v. 77-81).

vous n'avez rien que votre pauvreté et une sagesse nuisible, et que le Comte est maître absolu de votre bonheur.<sup>1</sup>

Alceste est condamnable, car il enfreint les règles de la bonne société. Il se révèle inapte au commerce des hommes par son intransigeance, et s'en exclut d'ailleurs lui-même. Herrmann semble blâmable pour la même raison, mais aussi pour son refus de l'humilité nécessaire à sa position sociale. Cependant, les deux personnages sont loin d'avoir la même fonction et le même statut dans la pièce : dans le cadre du schéma de la comédie saxonne, Herrmann serait logiquement le personnage du « fou » qu'il s'agit de corriger. C'est du moins ce que la scène d'exposition laisse entendre. Pourtant, la suite dément cette interprétation : il est l'incarnation même de la vertu et fait partie des personnages positifs, auxquels le spectateur s'identifie et dont il souhaite la victoire. Le problème est que sa vertu est excessive et inadaptée au monde dans lequel il évolue : elle fait obstacle à son avancement professionnel. Mais ce monde est dépeint comme corrompu : s'y adapter, n'est-ce pas dès lors perdre sa droiture ? Herrmann en est de toute façon incapable, malgré ses efforts (IV, 8). Il ne peut changer sa nature. Si l'issue lui est favorable au bout du compte, c'est par une forme de *deus ex machina* qui n'a rien à voir avec la logique de la vertu ; la vertu est certes récompensée, mais par hasard. Que faut-il en conclure ? En fait, cette comédie de Krüger problématise la question de la parfaite vertu dans un monde corrompu, en prenant partie pour cette vertu, tout en démontrant son impuissance et ses dangers.

Enfin, le dernier personnage à prendre en compte ici est Adrast, le libre-penseur de Lessing. Les points communs avec Alceste sont ici beaucoup plus rares, et se limitent en fait à une réflexion, adressée à Theophan le philanthrope :

De l'amitié envers tout le monde ? Qu'est-ce que cela ? Mon ami ne doit pas être l'ami du monde entier.<sup>2</sup>

Adrast semble bien avoir les mêmes exigences que le misanthrope :

Alceste – Je veux qu'on me distingue ; et, pour le trancher net, / L'ami du genre humain n'est pas du tout mon fait.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> « Ich diene. Dieses Schicksal zwinget mich dazu, mich nach den Thorheiten meiner Herrschaft zu bequemen, so lange diese Thorheiten meiner Ehre nicht schaden. [...] Sie vergessen ihren Stand, sie vergessen, daßsie nichts haben, als Armuth und eine schädliche Klugheit, und daßder Graf ein unumschränkter Monarch über ihr Glück ist. » *Cand.* (I, 1).

<sup>2</sup> « Adrast – Freundschaft gegen die ganze Welt ? Was ist das ? Mein Freund muß kein Freund der ganzen Welt sein. » *Libre-p.* (I, 1).

<sup>3</sup> Molière, *Le Misanthrope* (I, 1, v. 63 sq).

Mais le libre-penseur ne proteste pas contre les mœurs du temps et ne réclame pas une sincérité absolue. Il n'est l'ennemi que de la dissimulation hypocrite et malveillante. Sa méfiance envers Theophan n'est pas fondée sur des principes moraux universels, mais sur une mauvaise expérience des hommes d'Église. Il a le cœur bon et sensible, et son côté « misanthrope » résulte d'un préjugé que la comédie a pour but de détruire. Adrast est un misanthrope par erreur, qui ne s'apparente que de très loin au type d'Alceste.

Les deux personnages les plus significatifs restent donc Wahrmond et Herrmann ; ces deux versions allemandes du misanthrope de Molière sont clairement réinterprétées en fonction du contexte de la réception. Chez Wahrmond, l'accent est mis sur le caractère national. C'est un « misanthrope allemand ». Chez Herrmann, la problématique sociale est au cœur de la réflexion. C'est un « misanthrope serviteur ». Mais aucun des deux n'est jugé négativement, bien au contraire. La figure d'Alceste semble acquérir outre-Rhin un certain prestige : après tout, la franchise est une vertu germanique, et le caractère d'Alceste correspond donc assez bien au caractère allemand – ou plus exactement à l'idée que les *Aufklärer* s'en font.

#### 4.2.2.2.4. Quelques cas isolés

Pour compléter cette vue d'ensemble des « emprunts », il convient d'évoquer quelques exemples ponctuels de personnages plus ou moins calqués et développés à partir de modèles français.

Le premier est Arist, le héros du *Méfiant envers soi-même*. En effet, aussi allemand qu'il puisse paraître, il n'est pas sans rappeler deux figures de la comédie française que Weiße connaissait très certainement : Philinte du *Glorieux* (Destouches) et Doligni fils de *L'École des mères* (La Chaussée). Cette dernière pièce nous semble avoir été une source d'inspiration probable, en particulier la scène I, 5. En effet, Weiße développe sous les traits d'Arist et de Cleanth les deux personnages de Doligni fils et du Marquis. Leurs caractères sont tout à fait comparables, ainsi que leurs rapports : l'un est humble, honnête et sérieux, l'autre est un petit-maître brillant, galant et conquérant. Doligni marque la même admiration pour le Marquis que le brave Arist en témoigne pour Cleanth. Le Marquis, tout comme Cleanth, est conscient de son ascendant, s'érige en modèle d'homme de société et donne des leçons de comportement à son interlocuteur. La scène I, 2 du *Méfiant envers soi-même* correspond assez bien à l'exposé du Marquis dans la scène I, 5 : Cleanth explique à Arist comment faire des conquêtes, se moque de sa maladresse, de sa timidité maladive et

lui indique comment se comporter avec la jeune fille qu'il veut séduire. Il faut lui prendre la main et la regarder avec effronterie, lui débiter mille flatteries, lui apporter des présents.

La Chaussée met nettement l'accent sur le personnage du Marquis, fils ingrat et frivole. Sa conversation avec Doligni sert de révélateur à ses principes de conduite et à son caractère, mais le jeune homme raisonnable n'est qu'une figure secondaire. Les rapports des deux personnages en restent d'ailleurs à cette unique scène. Il en va de même chez Destouches : Philinte n'a qu'une fonction d'antithèse, destinée à mettre en valeur les défauts du Comte de Tuffière. Il apparaît peu (cinq scènes, dont une de liaison), et l'affrontement des deux personnages ne constitue là aussi qu'une seule scène (III, 7). Il disparaît donc assez vite de la pièce et le dénouement ne nous renseigne absolument pas sur son sort. Le caractère de Philinte est cependant un peu plus développé que celui de Doligni. Une conversation avec Isabelle et un monologue étoffent légèrement son personnage (II, 5 et 6) : c'est un grand timide, humble et révérencieux à l'excès, qui maudit sa maladresse et admire lui aussi les jeunes gens à la mode et leur aisance. Tous les éléments du caractère d'Arist sont déjà présents sur la scène française. Ce n'est donc pas un « original » allemand au sens propre du terme. Ce qui est original en revanche, c'est son poids dans l'économie de la pièce et le message qui est délivré à travers le personnage.

Chez Weiße, les rapports entre le petit-maître dépravé et l'honnête bourgeois constituent le nœud même de l'intrigue. Il est assez probable que Weiße ait eu connaissance des deux pièces françaises évoquées : au début des années 1750, il a composé quelques comédies dans le goût de La Chaussée<sup>1</sup>, preuve qu'il s'intéressait de près à l'évolution du goût français. Nous avons également évoqué des points communs entre La Fleur, le valet de *L'École des Mères*, et Philipp, celui du *Méfiant envers soi-même*. Tous ces éléments permettent de considérer la comédie de La Chaussée comme une source très vraisemblable. Quant au *Glorieux*, c'est un classique de Destouches, fréquemment joué sur les scènes allemandes et souvent considéré comme la meilleure pièce de l'auteur. Mais ce qui est intéressant dans le rapprochement du *Méfiant envers soi-même* avec ces comédies françaises, ce n'est pas tant la question d'une quelconque imitation (les similitudes sont trop vagues pour pouvoir l'affirmer avec certitude), mais plutôt le fait que le même type de critique se retrouve à la fois en France et en Allemagne.

---

<sup>1</sup> Cf. *supra*, p. 148 sq.

La Chaussée s'attaque en effet à une certaine forme de civilité, à la frivolité et au caractère écervelé du grand monde parisien. Cela ne pouvait que trouver un écho favorable en Allemagne, où le sujet est particulièrement sensible. La présence d'un personnage incarnant la raison et la modestie est alors accentuée par Weiße, pour mettre en scène un véritable affrontement de deux conceptions de la vie en société et de l'homme en général. En ce qui concerne Philinte, il incarne la politesse humble et la timidité qui caractérisent Arist, et qui sont si méprisées dans le monde galant. Destouches ne prend pas explicitement la défense de Philinte : il crée un effet de contraste, mais semble suggérer que cet excès n'est pas non plus souhaitable. En effet, c'est Tuffière qui, une fois corrigé, obtient la main d'Isabelle, et non Philinte, qui est tout simplement éliminé de l'intrigue. Chez Weiße, Arist est bel et bien le personnage positif. Il a besoin d'être encouragé et guidé afin d'avoir confiance en lui, mais au bout du compte c'est lui qui obtient la main de la jeune fille, tandis que son rival effronté est chassé. L'accent est ainsi mis sur les vertus de probité, d'humilité et de retenue, beaucoup plus que dans les pièces françaises.

Le Monsieur Orgon du *Billet de loterie* est peut-être un développement du caractère de son homonyme dans *La Joueuse* de Dufresny (1706), traduite par la Gottschedin et publiée dans le premier volume du *Théâtre allemand* (1742). Mari faible soumis aux volontés de sa femme, le M. Orgon français va jusqu'à refuser toute forme de réflexion : « Je ne veux point pénétrer, cela donne trop de peine » (I, 9). Ce à quoi le personnage de Gellert semble faire écho :

Mme Damon – Songez seulement –

M. Orgon – Non, n'essayez pas. Je ne peux plus penser pour aujourd'hui. Demain matin, quand j'aurai bien dormi, vous m'apprendrez ce qui s'est passé. Maintenant il est trop tard.<sup>1</sup>

Gellert s'empare visiblement de ce caractère, pour le pousser à l'extrême. Son Orgon est apathique, préoccupé uniquement de son bien-être corporel, fatigué par une simple conversation (IV, 6). Le type n'est pas à proprement parlé repris ; il est plutôt développé et exploité dans ses potentialités comiques.

Ces exemples montrent bien comment les dramaturges de l'*Aufklärung* s'approprient un certain nombre de modèles français qui leur paraissent exploitables sur la scène

---

<sup>1</sup> « Frau Damon – Bedenken Sie nur - / Herr Orgon – Nein, versuchen Sie mich nicht. Heute kann ich nicht mehr denken. Morgen früh, wenn ich gut geschlafen habe, will ich mirs sagen lassen, was vorgegangen ist. Es ist schon zu spät. » *Billet* (V, 6).



allemande et les développent selon leurs objectifs. Il est vrai que ces personnages n'ont pas toujours de traits distinctifs du caractère national, si bien que certains paraissent aux yeux des critiques plus français qu'allemands. Mais nous avons vu que ce caractère national lui-même est problématique. Quels sont donc les personnages ressentis à l'époque comme allemands ?

#### 4.2.2.3. *Les « vrais » caractères allemands*

Si le cachet « étranger » des pièces originales est souvent dénoncé, on trouve aussi un certain nombre de remarques élogieuses, qui soulignent l'adéquation des caractères à la réalité allemande. Quelques auteurs jouissent même d'une solide réputation en la matière : il s'agit principalement de Schlegel, Gellert et Weiße, supposés mettre en scène des personnages conformes aux mœurs et à l'esprit allemands.

Bon nombre de témoignages contemporains semblent indiquer que Schlegel peint ses personnages d'après nature. À propos du *Mystérieux*, lui-même déclare dans une lettre à J. J. Bodmer :

Beaucoup ne veulent pas trouver bon mon *Mystérieux* parce qu'ils estiment que le caractère de ce personnage se rencontre rarement, sans considérer que dans aucune pièce je n'ai plus travaillé d'après des originaux que dans celle-ci.<sup>1</sup>

Les proches de l'auteur confirment eux aussi cette tendance : son frère Johann Adolf affirme pour *La Beauté muette* que « plus d'une de nos femmes allemandes pourraient en avoir été le modèle »<sup>2</sup>. Son autre frère Johann Heinrich déclare que ses comédies sont « une observation perspicace des mœurs de notre patrie »<sup>3</sup>. L'histoire du *Faste à Landheim* vient d'ailleurs corroborer cette opinion. En effet, c'est la trop grande similitude entre les personnages de cette comédie et des membres de la noblesse campagnarde qui provoque l'inquiétude du père de Schlegel et pousse ce dernier à détruire sa pièce : cet ouvrage caustique risquait de le faire passer pour un satiriste s'attaquant directement à des

---

<sup>1</sup> « Meinen Geheimnisvollen wollen viele deswegen nicht für gut finden, weil sie meinen, daß der Charakter desselben selten vorkömmt, ungeachtet ich in keinem Stück mehr nach Originalen gearbeitet habe als in diesem. » Cité par Herbert Rodenfels, *Johann Elias Schlegels Lustspiele, mit besonderer Berücksichtigung der formalen Gestaltung*, Diss., Breslau, 1938, p. 37.

<sup>2</sup> « Viele von unseren deutschen Frauenzimmern werden die Originale dazu abgeben können. » Lettre non datée de J. A. Schlegel à Nikolaus Dietrich Giseke, citée par Wolfgang Hecht, in : *Die stumme Schönheit*, Berlin, Walter de Gruyter, Komedia (Deutsche Lustspiele vom Barock bis zur Gegenwart, Texte und Materialien zur Interpretation), Bd. 1, 1962, p. 99.

<sup>3</sup> « Eine scharfsinnige Beobachtung der Sitten unseres Vaterlandes ». Cité par W. Paulsen, *Schlegel und die Komödie*, p. 43.

individus, ce que l'éthique des *Aufklärer* réproouve sévèrement<sup>1</sup>. Quant à *L'Oisif affairé*, nous avons déjà rapporté le jugement de Mendelssohn, qui souligne à la fois le caractère allemand et ennuyeux des personnages de cette comédie :

Les caractères m'ont semblé être parfaitement peints d'après nature ; ce genre d'oisifs, de mères entichées de leurs enfants, de visites insipides et de stupides marchands de fourrures, nous en voyons tous les jours. C'est ainsi que pense, que vit, qu'agissent les personnes de condition moyenne en Allemagne. Le poète a fait son devoir, il nous a dépeints tels que nous sommes.<sup>2</sup>

Lessing abonde en ce sens dans la *Dramaturgie de Hambourg* et parle, à propos des dialogues de *L'Oisif affairé*, de « bavardage de tous les jours »<sup>3</sup>. Il semble évident que Schlegel puise son inspiration dans la réalité quotidienne de l'Allemagne des années 1740. Observateur des mœurs et des caractères, il met en scène des personnages qui paraissent assez triviaux : des bourgeois incultes, des enfants gâtés stupides et bons à rien, des bavards invétérés, des paranoïaques torturés par la crainte, des nobles avarés et vaniteux. Le tableau n'est pas des plus flatteurs, et pourtant, il est reconnu comme authentique. Ce n'est donc pas le fait de renvoyer une image positive ou négative qui détermine l'appréciation du caractère national ou étranger d'un personnage.

Dès la publication des comédies de Gellert, nombreux sont les critiques qui louent le caractère typiquement allemand des mœurs et des personnages représentés ; cette image de poète national, favorisée par la grande diffusion de ses œuvres, s'établit rapidement dans l'opinion<sup>4</sup>. Elle devient même un argument à la décharge de certaines insuffisances ; C. H. Schmid estime ainsi que si ces caractères tirés de la vie quotidienne manquent de vivacité par rapport à ceux de Diderot, c'est justement qu'ils sont un peu trop fidèlement peints d'après nature. Il s'attarde en outre sur le personnage d'Orgon, un caractère que selon lui « seul un Allemand pouvait dépeindre ainsi, et que seul un Allemand comme

---

<sup>1</sup> Cf. Préface de la comédie par J. H. Schlegel, in : *Werke*, Bd. 3, p. 525 et *supra*, p. 49.

<sup>2</sup> « Die Charaktere schienen mir vollkommen nach dem Leben ; solche Müßiggänger, solche in ihre Kinder vernarrte Mütter, solche schalwitzige Besuche und solche dumme Pelzhändler sehen wir alle Tage. So denkt, so lebt, so handelt der Mittelstand unter den Deutschen. Der Dichter hat seine Pflicht getan, er hat uns geschildert, wie wir sind. » *Briefe die neueste Literatur betreffend*, XXI. Theil, 312. Brief, Bd. 4, p. 133.

<sup>3</sup> « Alltagsgewäsche », *HD*, 52. Stück, LM 9, p. 405.

<sup>4</sup> Quelques exemples parmi bien d'autres : « [Man] muß die Leipziger Sitten kennen, wenn man das Verdienst seiner Stücke vollkommen fühlen will. » *Herrn Hubers Lobschrift auf den Herrn Professor Gellert*, Leipzig und Schleiz, 1771, p. 30 sq. « Entschiedene Kenner der dramatischen Kunst [halten] sie noch immer wegen des vielen Eigenthümlichen und Nationalen in den Sitten [...] im Werthe », Johann Joachim Eschenburg, *Allgemeine deutsche Bibliothek*, Bd. 19, 1. Stück, 1773. « Nun borgt [das deutsche Lustspiel] weiter nicht von Franzen oder Britten / Den Körper zu der deutschen Tracht : / Auf deutschen Bühnen sah man auch itzt deutsche Sitten, / Und hatt' auf eigne Fehler Acht. » C. F. Weiße, *Elegie bey dem Grabe Gellerts*, 1774 ; in : C. F. Gellert, *Gesammelte Schriften*, Bd. 3, p. 339 et p. 341.

Starke peut jouer aussi bien »<sup>1</sup>. Dans son *Histoire du théâtre allemand*, Löwen déclare à propos de ces mêmes pièces que l'« on ne voit là que des tableaux de famille allemands, dont les arrangements et les descriptions sont remarquablement réussis »<sup>2</sup>. Lessing reprend cette idée dans sa *Dramaturgie de Hambourg* et insiste sur les personnages :

M. Gellert est sans contredit parmi tous nos auteurs comiques celui dont les pièces ont le plus de caractère original allemand. Ce sont de vrais tableaux de famille et l'on s'y sent tout de suite chez soi ; chaque spectateur croit y reconnaître un cousin, un beau-frère, ou une tantine de sa propre parenté.<sup>3</sup>

Ce qui caractérise ici le caractère national semble donc être cette atmosphère d'intimité familière qui se dégage des œuvres de Gellert. *Le Billet de loterie* et *La Femme malade* sont de ce point de vue les pièces les plus caractéristiques : on y voit des personnages placés dans des situations de la vie quotidienne (visites ou anniversaires)<sup>4</sup> où se révèle la complexité des rapports familiaux. L'intrigue dévoile les rivalités et les jalousies (en particulier vis-à-vis de la belle-famille), mais aussi la bienveillance et les nobles sentiments. Les époux de Gellert ne sont pas des types traditionnels mais semblent bien avoir été croqué d'après nature. Certains sont faibles et indolents, comme M. Orgon, attentionnés et aveuglément amoureux de leur femme, comme M. Stephan, voire encore plus atypiques comme M. Damon : ce dernier a certes le langage et les réactions de tous les ladres habituellement représentés au théâtre, mais il n'est pas limité à cet unique trait de caractère, qui le rendrait aussi odieux que tous ses homologues. En effet, il aime sa femme, estime ses qualités et est attaché à son honneur. Les épouses ne sont pas moins pittoresques : souvent tyranniques, jalouses, capricieuses et manipulatrices (Mme Orgon et Mme Stephan), elles peuvent aussi être exemplaires, dévouées, généreuses et raisonnables

---

<sup>1</sup> « Seine Lustspiele sind [...] nur deswegen weniger lebhaft, weil die Charactere darinnen, die so glücklich aus dem gemeinen Leben gewählt sind, so getreu geschildert werden. » ; « Herr Orgon [ist ein] Character, den nur ein Deutscher so zeichnen konnte, den nur ein Deutscher so spielen kann, wie Starke », C. H. Schmid, *Theorie der Poesie nach den neuesten Grundsätzen und Nachricht von den besten Dichtern nach den angenommenen Urtheilen*, Leipzig, 1767, Nachdruck Frankfurt/M, 1972, p. 489 sq.

<sup>2</sup> « Hier erblickt man lauter deutsche Familiengemälde, wovon die Anlagen und Auszeichnungen vortrefflich gerathen sind. » J. F. Löwen, *Geschichte des deutschen Theaters*, p. 47.

<sup>3</sup> « Ohnstreitig ist unter allen unsern komischen Schriftstellern Herr Gellert derjenige, dessen Stücke das meiste ursprünglich Deutsche haben. Es sind wahre Familiengemälde, in denen man sogleich zu Hause ist ; jeder Zuschauer glaubt, einen Vetter, einen Schwager, ein Mühmchen aus seiner eigenen Verwandtschaft darinn zu erkennen. » *HD*, 22. Stück, LM 9, p. 273.

<sup>4</sup> Ces situations sont si courantes et si naturellement mises en scène que l'illusion semble parfaite : « In jedem Auftritte sehen Sie [verschiedene Fehler der Menschen] auf das natürlichste geschildert, die Charaktere gut gewählt und gut ausgeführt und die wechselnde Sprache des Umgangs so glücklich getroffen, daß der Leser mit bey dem Besuche zu seyn und sein Wort auch dazu geben zu müssen glaubt. » J. H. F., *Betrachtungen bey dem Tode Gellerts an die beiden jungen Herrn Grafen Joseph und Karl von Neipperg*, Frankfurt/M, 1770, p. 14, in : C. F. Gellert, *Gesammelte Schriften*, Bd. 3, p. 339.

comme Mme Damon. Les scènes entre les époux ne sont pas stéréotypées mais résultent bien de l'interaction des deux caractères (*Billet I, 3*). L'intérêt des comédies de Gellert ne réside pas dans leurs intrigues, ni dans la peinture d'un caractère, mais plutôt dans celle d'un groupe de personnage : le terme de « tableau » semble être effectivement le plus approprié. Autant d'éléments qui contribuent à cette atmosphère si particulière déjà perçue par les contemporains de Gellert.

D'autres critiques reconnaissent les mêmes qualités à Christian Felix Weiße. Dans son annonce des *Comédies* de Weiße, la *Bibliothèque générale allemande* (*Allgemeine deutsche Bibliothek*) souligne par exemple que les caractères du *Méfiant envers soi-même* sont très réalistes :

Il y a de tels Kleanth et de tels Arist.<sup>1</sup>

La scène de dispute entre Melusine et Geronte, où les époux se demandent lequel des deux mourra le premier, serait qui plus est un vrai tableau de famille. Le même périodique rend également hommage à l'auteur d'avoir dépeint dans *Le Naturaliste* (*Der Naturaliensammler*, 1764) des caractères allemands originaux et bourgeois. Il souligne en outre que le Damon de *L'Homme à grands Projets* est le type du vrai jeune homme allemand débauché, qui n'est pas calqué sur le modèle du petit maître français<sup>2</sup>. L'auteur anonyme des lettres à J. F. Löwen *À propos de la scène de Leipzig* (*Über die Leipziger Bühne*) émet un jugement similaire sur les personnages du *Caquet des femmes* (*Weibergeklatsche*, 1767). Il ne regrette pas d'avoir eu affreusement froid deux heures durant avant la représentation de la pièce. Selon lui, il s'agit là d'un baisser de rideau « qui aurait dû être joué depuis longtemps, car il doit plaire partout, mais nulle part plus qu'à Leipzig, où il n'est pas difficile de trouver les originaux des caractères »<sup>3</sup>. Mais les pièces de Weiße ne sont pas pour autant comparables à celles de Gellert : elles sont plus dynamiques, on y retrouve des intrigues de comédie plus traditionnelles, et ce n'est pas ici l'atmosphère intime qui donne le ton original mais bien les traits de caractère des personnages, ressentis comme spécifiquement allemands.

Schlegel, Gellert et Weiße sont tous trois des auteurs joués – même très populaires dans le cas de Weiße et de Gellert – et qui se sont nettement affranchis de l'influence

---

<sup>1</sup> « Es gibt solche Kleanthe und solche Ariste », *Allgemeine deutsche Bibliothek*, Bd. X, 1. Stück ; cité par J. Minor, *C. F. Weiße*, p. 104.

<sup>2</sup> Cf. J. Minor, *C. F. Weiße*, p. 107 et p. 113.

<sup>3</sup> « Das längst hätte gespielt werden sollen, da es aller Orten gefallen muß, nirgends aber mehr als in Leipzig, wo die Originale zu den Characteren nicht schwer zu finden sind. » *Über die Leipziger Bühne*, p. 67.

gottschédienne. Ils ne sont cependant pas les seuls ; ces critères ne suffisent donc pas à expliquer la spécificité nationale qui leur est attribuée, et en l'absence de témoignages plus clairs, ces jugements restent difficiles à élucider. Nous ne pouvons que proposer une hypothèse d'interprétation, au regard des caractéristiques des autres auteurs.

On peut en effet observer qu'hormis Schlegel, tous les auteurs du *Théâtre allemand* sont exclus de ce panthéon. Une première conclusion s'impose : les gottschédiens, manifestement trop obnubilés par l'intention didactique, manquent d'esprit d'observation. Ils sont victimes du fameux syndrome du cabinet d'étude<sup>1</sup>. Ce n'est pas tant parce que leurs personnages sont « français » qu'ils ne sont pas reconnus comme allemands, mais parce que leur caractère allégorique est trop marqué. Les mœurs ne sont pas assez observées et retranscrites pour donner une impression de réalité allemande – ni même de réalité tout court : c'est la démonstration morale qui domine et détermine les caractères et l'action. Mylius et Krüger eux aussi sont absents, semble-t-il pour les mêmes raisons, et peut-être également à cause de leur trop grande agressivité. On pourrait objecter à cette analyse que bon nombre des comédies de Weiße restent proches du type de la comédie satirique saxonne. Il semblerait cependant qu'il mette en scène des personnages dont les manières et les manies sont plus directement calquées sur celles de la bourgeoisie allemande et donc plus familières au public. Quant à Lessing, ce n'est qu'avec *Minna von Barnhelm* qu'il accède à son statut incontesté de peintre des mœurs nationales. En effet, ses comédies de jeunesse restent pour la plupart trop marquées par les modèles latins et français pour faire naître cette impression d'authentique.

Après cette analyse du personnel de la comédie des Lumières, il est impossible d'affirmer que l'on ne voit s'agiter sur le théâtre allemand que des personnages français – du moins dans les œuvres originales. Compte tenu de la forte proportion de traductions, il est vrai que l'impression d'une « scène française » s'explique parfaitement. Mais si l'on observe de près les réalisations des dramaturges allemands, on constate que leurs personnages ne sont pas de simples copies. Quelle que soit l'ampleur de leur culture française et le poids des modèles, ils n'oublient jamais leur contexte national et leurs objectifs propres. Ainsi s'explique la disparité dans la réception des divers personnages

---

<sup>1</sup> Cf. *infra*, p. 321 sq.

français : c'est avant tout l'adéquation à la culture de réception qui détermine la fortune d'un caractère. Si l'on trouve par exemple des échos assez nets du misanthrope Alceste, ce n'est pas tant à cause de la diffusion de l'œuvre de Molière que parce que cet homme épris de vérité et de franchise correspond à une réalité et à des enjeux allemands contemporains.

### ***4.3. Du rire, de la décence et de la morale : le langage des comédies***

Il est impossible d'aborder la question du ton et de la langue sans évoquer l'ouvrage de Diethelm Brüggemann sur le style des comédies saxonnes, auquel nous ferons souvent référence lors de nos développements<sup>1</sup>. Cette étude de fond sur la langue ayant déjà été réalisée, elle nous permet de nous concentrer sur certains aspects spécifiques : nous nous intéresserons donc plus précisément au langage en tant que révélateur des intentions des auteurs, et bien entendu à ses rapports avec les modèles français. Il sera par conséquent essentiellement question du comique et des techniques de dialogue.

#### **4.3.1. Les positions théoriques**

##### *4.3.1.1. La langue allemande en question*

Alors que la tendance à la stylisation de la langue courante n'est que progressive dans les comédies allemandes des Lumières, la comédie française en revanche se caractérise par une stylisation très poussée. Depuis Molière, les dialogues sont fortement littérisés et travaillés. Il existe bien entendu des nuances et des degrés selon les auteurs, mais le soin apporté à la langue et au rythme est indéniable et constant. La distance entre le niveau de langue français et allemand est donc considérable. Il est bien évident que l'allemand, au milieu du XVIIIe siècle, n'a rien de comparable au français, ni dans sa forme, ni dans ses usages ; la société et la littérature allemandes ne sont pas parvenues au

---

<sup>1</sup> Diethelm Brüggemann, *Die Sächsische Komödie, Studien zum Sprachstil*, Köln Wien, Böhlau Verlag, 1970.

degré d'évolution et de raffinement qui caractérise la France<sup>1</sup>. Lessing remarque dans sa 13<sup>ème</sup> lettre sur la littérature :

Les Français ont sans aucun doute une langue plus florissante ; ils montrent plus d'esprit, plus d'imagination ; le *virtuose* parle plus en eux.<sup>2</sup>

Les traductions de la Gottschedin témoignent très clairement de cette distance linguistique et stylistique. Dans le cas du *Piétisme en robe à paniers*, par exemple, ce qui dans le texte français relève du style poliment ironique devient en allemand une attaque directe, voire une injure. La Gottschedin a transformé un texte rhétorique en un texte agressif, reflétant la langue parlée<sup>3</sup>. La même remarque s'impose avec d'autant plus d'évidence lorsque l'on considère la traduction du *Misanthrope*. La langue affûtée de Célimène est bien souvent défigurée dans sa version allemande : le vocabulaire est appauvri et l'expression beaucoup moins raffinée, les pointes, les circonvolutions et les allusions sont la plupart du temps effacés au profit d'une déclaration beaucoup plus directe et donc plus grossière.

En conclusion de son *Histoire du théâtre allemand*, Löwen expose les raisons du retard des Allemands en matière d'art dramatique, dont l'une serait la langue. Il reprend ainsi les propos de son ami Eckhof :

Notre langue est trop grossière ; elle n'a pas ce côté naïf, les accents fins sans être artificiels de la plaisanterie unie au sentiment et à l'esprit. Notre plaisanterie est soit trop plate, ou bien nous l'emballons dans de lourdes expressions savantes, que n'ont ni la Nature ni Molière.<sup>4</sup>

Or Löwen récuse ce point de vue : la langue n'est pas un véritable obstacle, puisque Lessing, Weiße et Gellert, entre autres, ont démontré que le naturel et la beauté sont aussi exprimables en allemand, lequel a même plus de grâce et d'harmonie que l'anglais. Nicolai

---

<sup>1</sup> Sur la situation de la langue allemande et son évolution spectaculaire au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, on pourra consulter l'ouvrage de référence de Eric A. Blackall, *Die Entwicklung des Deutschen zur Literatursprache, 1700-1775*, Stuttgart, Metzler, 1966.

<sup>2</sup> « Die Franzosen, ohne Zweifel, haben eine blühendere Sprache ; sie zeigen mehr Witz, mehr Einbildungskraft ; der *Virtuose* spricht mehr aus ihnen. » *Briefe die neueste Literatur betreffend*, I. Theil, 13. Brief, Bd. 1, p. 66 sq.

<sup>3</sup> Cf. D. Brüggemann, *Die Sächsische Komödie*, p. 68 sq. Amédée Vulliod arrive à des conclusions à peu près similaires : c'est l'état de l'allemand à cette époque qui explique le décalage entre la langue de Bougeant et celle de la Gottschedin. Pour Vulliod, la traduction correspond aux possibilités de l'allemand en 1736 (*La Femme Docteur. Mme Gottsched et son modèle français Bougeant ou Jansénisme et Piétisme*, Lyon et Paris, 1912, p. 217). Voir également l'article de R. Krebs, « L. A. V. Gottsched und die Vermittlung der französischen Komödie », p. 99-101.

<sup>4</sup> « Unsere Sprache ist zu rauh ; sie hat nicht das Naïve, die feinen und doch ungekünstelten Töne des mit Empfindung und Witz vereinten Scherzes. Unser Scherz ist entweder zu platt, oder wir hüllen ihn in schwere gelehrte Ausdrücke ein, die die Natur und *Moliere* nicht haben. » Lettre de Eckhof, in : J. F. Löwen, *Geschichte des deutschen Theaters*, p. 64.

défend le même point de vue dans ses *Lettres sur la situation des belles sciences en Allemagne* : de même qu'il ne faut pas mettre le talent de Molière ou de Destouches au crédit de la seule langue française, il serait erroné de juger de la langue allemande d'après « la médiocrité et les scènes laborieuses » d'un Gottsched ou d'un Quistorp<sup>1</sup>.

Soit, mais il est vrai qu'il faut sans doute à l'époque plus de talent pour manier avec aisance et élégance la langue allemande que la langue française. L'outil linguistique n'est pas encore bien poli par l'usage social et littéraire. Les révisions de C. F. Weiße peuvent illustrer cette situation et son évolution rapide dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. En effet, lorsqu'il publie en 1783 un recueil de ses comédies, Weiße estime nécessaire de revoir ses textes pour les adapter aux nouvelles exigences de la littérature allemande<sup>2</sup>. Ne pouvant modifier l'intrigue en elle-même sans réécrire complètement les pièces, il se concentre sur la langue, les dialogues et l'enchaînement des scènes. Mais les modifications sont nombreuses et souvent très importantes. Certaines scènes sont entièrement remaniées, d'autres carrément supprimées, et tous les changements vont dans le même sens : celui d'une plus grande concision, d'une plus grande vivacité et d'un niveau de langue plus élevé. Les répliques sont raccourcies, les interruptions plus nombreuses, les termes plus choisis. Cette édition revue et corrigée constitue ainsi un témoignage précieux sur la langue des comédies et son évolution.

#### 4.3.1.2. *Le style bas et le rire grossier*

Dans son *Art poétique*, Gottsched préconise un style naturel adapté au personnel et aux sujets de la comédie, en opposition à la fois aux pompeuses métaphores baroques et aux viles grossièretés farcesques. Le style de la comédie se définit d'un côté par l'exclusion de ces deux extrêmes, et de l'autre par la recherche de la langue quotidienne :

Une comédie doit donc avoir un style tout à fait naturel, et même si elle est versifiée, elle doit cependant conserver les expressions les plus courantes.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> « So wie sie höchst unbedachtsam, die Vortreflichkeit eines Moliere und Destouches der französischen Sprache zuschreiben, so messen sie aus einer gleichen Ungerechtigkeit, die Mittelmässigkeit, und die langweiligen Scenen eines Gottsched, Quistorp, Spilkers, der deutschen Sprache bei. » *Briefe über den itzigen Zustand*, 11. Brief, p. 115.

<sup>2</sup> cf. *supra*, p. 149 sq.

<sup>3</sup> « Es muß also eine Komödie eine ganz natürliche Schreibart haben, und wenn sie gleich in Versen gesetzt wird, doch die gemeinsten Redensarten beibehalten. » *CD*, Bd. VI/2, p. 356.



Mais ce style naturel a ses limites. Lorsqu'il loue chez Térence l'imitation parfaite de la nature, Gottsched enchaîne en effet sur une remarque quelque peu contradictoire :

Il n'y a rien de dégoûtant ni d'équivoque dans ses œuvres, mais il y règne une expression fort honnête, même dans la bouche des moindres valets et servantes.<sup>1</sup>

Comme le fait remarquer D. Brüggemann, le principe abstrait de l'imitation de la nature est en fait conditionné par la nature concrète qu'il s'agit d'imiter, laquelle se limite au milieu bourgeois, entre la pompe aristocratique et la vulgarité populacière<sup>2</sup>. En d'autres termes, toutes les natures ne sont pas dignes d'être prises pour modèle : Gottsched souhaite voir se refléter dans la comédie la langue quotidienne de sa propre couche sociale – puisque celle-ci constitue à la fois le public visé et l'objet de la représentation. Mais en tout état de cause, il y a une chose que Gottsched bannit avec la plus grande sévérité, c'est la « grossière équivoque », pour reprendre les termes de Boileau, cités dans l'*Art poétique critique*. Les amuseurs publics qui donnent leurs farces dégoûtantes et leurs jeux de mots salaces en pâture à la populace sont définitivement voués aux gémonies<sup>3</sup>.

L'ambition de tous les auteurs est bien d'atteindre à ce niveau de « plaisanterie policée » (*der gesittete Scherz*), comme Schlegel le précise dans ses *Pensées pour servir au progrès du théâtre danois* :

Il faut songer que même le plus sérieux des hommes ne pourra s'empêcher de rire, voire d'éclater de rire, de choses saugrenues et grossières, si elles sont très drôles ; mais qu'il sera aussi le premier à rougir d'avoir ri, et que son plaisir ne peut être grand, car il a ri contre son gré. En revanche, une plaisanterie qui contient justesse et finesse est précisément ce qui éveille le plus grand plaisir chez les gens sérieux ; car elle excite l'envie de rire aussi longtemps et aussi souvent que l'on y repense.<sup>4</sup>

Le rire mécanique de la farce est ainsi banni car il est l'expression d'un mouvement du corps, indépendant de notre volonté et donc dégradant pour l'homme raisonnable. Il ne peut y avoir de plaisir comique que si l'entendement souscrit à la plaisanterie – laquelle sera donc plus dans les choses que dans les mots, comme le préconisait Gottsched. Schlegel se montre par conséquent très attentif à la question de l'expression et lui consacre

---

<sup>1</sup> « Es ist nichts Unflätiges oder Zweideutiges darinnen, sondern ein ganz ehrbarer Ausdruck herrschet auch in dem Munde der geringsten Knechte und Mägde. » *CD*, Bd. VI/2, p. 341.

<sup>2</sup> Cf. D. Brüggemann, *Sächsische Komödie*, p. 19 et 25.

<sup>3</sup> Cf. *CD*, Bd. VI/1, p. 162.

<sup>4</sup> « Man muß bedenken, daß auch wohl der alleresetzteste Mensch sich oft nicht wird enthalten können, über ungerimte und grobe Dinge zu lachen, ja laut zu lachen, wofern sie sehr poßierlich sind ; aber daß auch er der erste seyn wird, der sich schämt gelacht zu haben, und daß sein Vergnügen nicht groß seyn kann, da er wider seinen Willen gelacht hat. Ein Scherz hingegen, der Wahrheit und Feinigkeit in sich hält, ist gerade derjenige, welcher gesetzten Leuten das meiste Vergnügen erweckt ; denn er kitzelt, so lange und so oft, als man daran denkt. » *Gedanken*, p. 268.

un long développement dans la préface à ses *Œuvres théâtrales*. Il y est certes question de la tragédie, mais certaines remarques ont une valeur générale. Schlegel souligne ainsi la différence que l'on peut observer entre deux personnes dotées du même bon sens naturel, mais l'une ayant de l'éducation et fréquentant le monde, l'autre élevée sans soin particulier. Leur façon de parler en sera radicalement différente :

Ce ne sont pas tant les choses qu'un homme dit que la façon dont il les dit qui nous permet de nous faire une opinion sur lui. [...] Dans la façon de s'exprimer se trahit la façon de penser d'un homme.<sup>1</sup>

Mais cette exigence de correction de la langue et de finesse de la plaisanterie est toute théorique. Pour pouvoir être réalisée dans la pratique, elle suppose que l'auteur lui-même maîtrise parfaitement ces outils linguistiques et intellectuels. Or il semble que ce ne soit pas toujours le cas, et que la fréquentation du monde fasse défaut à la plupart des jeunes dramaturges.

*4.3.1.3. « La connaissance du monde est utile à tout écrivain, mais elle est indispensable à l'auteur comique » : le ton de la bonne société*

#### 4.3.1.3.1. Le diagnostic

Tous les hommes de lettres impliqués de près ou de loin dans la réforme littéraire de l'*Aufklärung* n'ont cessé de soulever l'épineux problème des fréquentations d'un poète. Plus que tout autre genre, la comédie se nourrit de l'observation du monde et des hommes, et le style de l'auteur dramatique se polit au contact de la conversation. Or selon Mendelssohn, non seulement les auteurs ne connaissent pas assez la scène, et n'ont pas l'occasion de voir de bons acteurs, ni d'assister aux représentations de leurs propres pièces, mais qui plus est – et chose plus grave :

Il manque [...] à la plupart des [...] écrivains la connaissance du monde et du cœur humain. Un homme qui veut se limiter au petit nombre d'idées qu'offrent une université ou une ville de province ne peut en aucun cas travailler avec succès pour le théâtre. C'est

---

<sup>1</sup> « Nun sind es lange nicht so sehr diejenigen Sachen, die ein Mensch sagt, als vielmehr die Art, womit er sie sagt, woraus man seine Gedanken über einen Menschen fasset. [...] In der Art sich auszudrücken, verräth sich die Art zu denken eines Menschen » J. E. Schlegel, « Vorrede zu den *Theatralischen Werken* », p. 45.

pourquoi on remarque dans beaucoup de pièces d'auteurs allemands tant de pédantisme et d'esprit provincial étriqué.<sup>1</sup>

Löwen exprime la même idée dans son *Histoire du théâtre allemand*, pour expliquer le retard de l'Allemagne<sup>2</sup>. Bielfeld remarque plus généralement que la tendance de l'auteur allemand à manquer de « légèreté » et sa « façon de traiter méthodiquement et sèchement » sa matière vient de son statut de professeur, alors que les meilleurs auteurs étrangers sont la plupart du temps des hommes du monde<sup>3</sup>. En effet, il lui semble évident que « la délicatesse, et l'expression de la tendresse ne s'acquièrent que dans la Société la plus polie et la plus spirituelle. Encore un coup, la simple nature peut donner le sublime ou le naïf, mais la bonne compagnie seule le délicat »<sup>4</sup>. C. F. Weiße se désole avec ironie de cette ignorance flagrante des auteurs comiques, qui ne connaissent « ni le grand monde, ni le petit, ni la cour, ni la vie ordinaire, ni la langue de la conversation, ni celle des passions » ; leurs pauvres essais de cabinet échouent et le poète meurt dès sa naissance<sup>5</sup>. Nicolai résume le problème de façon limpide dans sa 11<sup>ème</sup> lettre consacrée à la situation du théâtre :

Comme l'on sait bien que la plupart des auteurs allemands écrivent retranchés à l'intérieur de leur cabinet et connaissent peu ou pas du tout le monde, il n'y a donc rien d'étonnant à ce que nous ayons si peu de bons auteurs comiques ; la connaissance du monde est utile à tout écrivain, mais elle est indispensable à l'auteur comique. Comment peut-il dépeindre un monde qu'il ne connaît pas, et comment réussira-t-il à trouver des tournures fines, des plaisanteries sans artifice, qui doivent découler de la nature même de l'objet, s'il ne les a pas apprises par le commerce du monde, au contact des personnes de goût, bien éduquées et aux mœurs raffinées ?<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> « Den meisten [...] Schriftstellern fehlet [...] die Kenntnis der Welt und des menschlichen Herzens. Ein Mensch, der sich auf die geringe Anzahl von Ideen einschränken will, die eine Universität oder eine Provinzialstadt darbieten, kann unmöglich mit gutem Erfolge für die Schaubühne arbeiten. Daher merkt man an vielen Stücken deutscher Schriftsteller soviel Pedantisches und Kleinstädtisches. » M. Mendelssohn, *Briefe die neueste Literatur betreffend*, XII. Theil, 200. Brief, Bd. 2, p. 301 sq.

<sup>2</sup> « Die erste Ursache des Mangels guter deutscher Lustspiele, [...] liegt in der schlechten Kenntniß der Sitten und der großen Welt. Schriftsteller, die außer ihrer Studierstube und ihren Freunden, keine Gelegenheit haben, die Thorheiten und das Lächerliche der menschlichen Handlungen auszuspähen, die Schlupfwinkel des menschlichen Herzens zu durchsuchen, und durch eigene Erfahrung sich von diesem moralischen Räthsel zu überzeugen, werden freylich für das Lustspiel nie mit Beyfall, selbst bey allen ihren Regeln schreiben. » J. F. Löwen, *Geschichte des deutschen Theaters*, p. 66.

<sup>3</sup> Bielfeld, *Progrès des Allemands*, t. 1, p. 11.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 249 sq.

<sup>5</sup> « Man kennt weder die große, noch die kleine Welt, weder den Hof, noch das gemeine Leben, weder die Sprache des Umgangs, noch die Sprache der Leidenschaften genug : man machet einen Versuch auf der Studierstube ; er gelingt nicht, und der theatralische Dichter stirbt in seiner Geburt. » C. F. Weiße, *Beytrag zum deutschen Theater*, Bd. 1, p. 2.

<sup>6</sup> « Da es bekannt genug ist, daß die meisten deutschen Schriftsteller, aus dem Innersten ihres Cabinets schreiben, und die Welt, wenig oder gar nicht kennen, so ist es kein Wunder, daß wir so gar wenig gute komische Schriftsteller haben ; Einem ieden Schriftsteller ist die Kenntniß der Welt nützlich, aber einem

L'évolution des œuvres de Schlegel constitue à elle seule une démonstration éclatante de ce principe sociolinguistique : il y a effectivement un monde entre ses premières comédies (*Le Faste à Landheim*, 1742 et *L'Oisif affairé*, 1743) et les pièces de 1747 (*Le Triomphe des honnêtes femmes* et *La Beauté muette*), qui est celui qui sépare la bourgeoisie de Leipzig de la cour de Copenhague, où Schlegel est secrétaire de l'ambassadeur de Saxe à partir de 1743.

La symbiose entre l'auteur comique et la bonne société se révèle donc nécessaire à la réalisation de la haute comédie. Mais le diagnostic a beau être unanime, le remède n'est pas aussi évident qu'il y paraît, car l'obstacle est de taille pour les auteurs allemands. Ce monde qu'ils sont censés fréquenter pour affiner leur langue et leur esprit leur reste généralement fermé, et le salon à la française est une forme de sociabilité alors quasi-inconnue en Allemagne<sup>1</sup>.

#### 4.3.1.3.2. Évaluation des auteurs en fonction de leurs fréquentations

Les remarques de Gottsched sur les auteurs comiques établissent clairement une hiérarchie des tons qui va de pair avec celle du milieu social. À l'occasion de la publication de *La Mésalliance*, Gottsched prononce le jugement suivant :

[Son auteur] y a plus pris pour modèle le noble style des comédies de Destouches que le grossier style de Molière, et a ainsi montré que les esprits allemands sont eux aussi habiles dans la fine plaisanterie, lorsqu'ils reçoivent une certaine éducation, et qu'ils ont eu l'occasion de fréquenter des personnes qui sont non seulement au-dessus du peuple, mais aussi de la condition moyenne. La morale qui règne dans cette comédie est tout aussi irréprochable que le style ; [...] Toutes les grossièretés et les vulgarités en sont bannies.<sup>2</sup>

Lorsqu'il s'agit d'expliquer pourquoi les comédies de Destouches sont supérieures à celles de Molière, on le voit reprendre cet argument des bonnes fréquentations :

Mais cela n'avait rien d'étonnant, car Destouches a passé à la cour d'Angleterre le même temps à fréquenter uniquement des personnes distinguées que Molière à errer à travers la France entière en compagnie d'une troupe de comédiens vulgaires... Qui n'a pas appris à

---

komischen Verfasser, ist sie unentbehrlich. Wie kan er die Welt schildern, die er nicht kennt, und wie werden ihm die feinen Wendungen, die Scherze ohne Kunst, die aus der Natur der Sache flüssen müssen, gelingen ; wann er sie nicht in dem Umgange, mit Leuten, von Erziehung, Geschmack, und feinern Sitten, gelernet hat ? » F. Nicolai, *Briefe über den itzigen Zustand*, 11. Brief, p. 117.

<sup>1</sup> Cf. *infra*, p. 665-667.

<sup>2</sup> « Sie hat sich darinn mehr die edle Art der Lustspiele des Herrn Destouches, als die niedrigen molierischen Comödien zum Muster genommen ; und also gezeigt, daß die deutschen Köpfe auch auf eine feine Art zu scherzen geschickt sind, wenn sie eine gewisse Auferziehung bekommen, und Gelegenheit gehabt, mit Leuten umzugehen, die nicht nur über den Pöbel, sondern auch über den Mittelstand erhaben sind. Die Sittenlehre, die darinn herrschet, wird eben so untadelich seyn, als die Schreibart ; [...] Alle Grobheit und Ungezogenheit ist weit daraus verbannet. » *DS* 4, Vorrede, p. 10 sq.

connaître la manière de vivre d'une condition qui se situe au-dessus de la bourgeoisie et n'a vu d'autres mœurs que celles qui ont cours dans les écoles et les universités, s'efforce en vain d'atteindre les manières policées et le fin badinage qui règnent chez Destouches.<sup>1</sup>

Sur un ton moins polémique, le baron de Bielfeld remarque au sujet de Holberg qu'il n'a malheureusement connu le grand monde que trop tard, et que par conséquent, « le ton de la bonne compagnie ne règne pas assez dans ses pièces », emplies de plaisanteries de bas étage<sup>2</sup>. Selon Gottsched, Destouches offre à l'Allemagne l'exemple d'une comédie reflétant les usages d'une société policée et le style de vie et de langage propre à l'aristocratie – ce qui suppose une intime connaissance de ces milieux. Les louanges du professeur pour son épouse prennent ainsi tout leur sens : elles sont en partie dictées par le désir de légitimer son talent, de prouver que sa plume était celle d'une dame initiée à la fréquentation du grand monde, si nécessaire à la qualité de l'écriture – et de l'ériger en modèle :

Malgré tous ses travaux érudits, elle ne s'était pourtant jamais retirée du monde. Si elle ne faisait point de visites quotidiennes, il ne se passait pourtant que rarement une semaine entière sans qu'elle ait été chez une des quelques grandes dames de cette ville, qui à leur tour venaient lui rendre visite. La noble maison du comte Manteufel et ses admirables filles, les maisons des comtes Castell et Einsiedel, ainsi que la veuve du conseiller von Dießkau, furent pour elle une glorieuse école des mœurs courtoises les plus raffinées. [...] Je ne mentionne ceci qu'afin que la postérité ne croie pas que je l'ai uniquement confinée dans la vie d'une pédante timide et recluse, qui aurait été ignorante des usages du grand monde et maladroite dans le commerce des personnes de qualité. Bien au contraire, son penchant naturel faisait que les fréquentations distinguées étaient pour elle la chose la plus agréable et la plus naturelle du monde : et c'est justement ce qui lui a donné l'occasion, après une telle formation, de se présenter elle-même à la plus grande cour d'Allemagne, et de lui montrer une scène conforme à ses talents.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> « Aber dieses war kein Wunder, da Destouches eben so lange an dem englischen Hofe mit lauter vornehmen Leuten umgegangen war, als Molière mit einer Bande gemeiner Comödianten in ganz Frankreich herum gezogen war. [...] Wer die Lebensart eines höhern Standes als der Bürgerliche ist, nicht kennen gelernet, und keine andere Sitten gesehen, als die auf Schulen und Universitäten im Schwange gehen ; der wird sich vergebens bemühen, die feine Art des Umganges und Scherzes zu erreichen, die im Destouches herrschet. » *DS* 6, Vorrede, p. 14. Au sujet de la grossièreté des mœurs estudiantines, voir *Der Academische Schlendrian* de Picander (1726).

<sup>2</sup> Bielfeld, *Progrès des Allemands*, p. 292.

<sup>3</sup> « Bey allen ihren gelehrten Arbeiten, hatte sich doch die Wohlselige dem Umgange [...] niemals entzogen. Machte sie gleich nicht täglich Besuche, so gieng sie doch so leicht keine Woche hin, da sie nicht mit einigen der vornehmsten Frauen dieser Stadt in Gesellschaft war, die sie denn auch wiederum besuchten. [...] Das hochgräfliche Manteufelische Haus mit seinen vier vortrefflichen Töchtern, das reichsgräfliche Castellische, das gräflich Einsiedelische Haus und des Hrn. geheimen Kriegsrraths von Dießkau noch lebende Frau Gemahlinn [...], dienten ihr zu einer rühmlichen Schule der feinsten Hofsitte. [...] Dieses führe ich nur darum an, damit die Nachwelt nicht glaube, ich hätte ihr bloß den Lebenslauf einer schüchternen, lichtscheuen Pedantinn beschrieben, die in den Sitten der großen Welt unerfahren, und zum Umgange mit Standespersonen ungeschickt gewesen wäre. Vielmehr war ihrer Neigung nach, der vornehmste Umgang ihr allezeit der beliebteste und natürlichste gewesen : und eben dadurch ward ihr denn veranlasset, sie nach

Gottsched rapporte en outre avec complaisance toute une série d'honneurs que les grands de l'époque ont témoignés au couple<sup>1</sup>. Dans son portrait moral final, il souligne la justesse et la finesse de la langue orale de son épouse et la qualité littéraire de sa correspondance, comparable à celle de Madame de Sévigné.

Le contraste entre cette peinture flatteuse et le jugement de Sonnenfels est frappant. À en croire ce dernier, le couple de Leipzig se montre totalement ignorant des usages mondains, et le Viennois attribue l'absence de hautes comédies en Allemagne à la vie retirée dont se défend justement Gottsched<sup>2</sup>. Les auteurs, cantonnés au milieu universitaire, ne peuvent peindre avec justesse un milieu qui leur reste étranger, car hostile. Il est vrai que les nobles allemands se montrent peu accueillants pour leurs compatriotes hommes de lettres (d'où l'orgueil de Gottsched d'avoir été admis dans ces cercles). Sonnenfels, après d'autres, dénonce cette discrimination en y opposant le modèle français du salon mondain<sup>3</sup>. Cette absence d'une symbiose culturelle entre l'aristocratie, la haute bourgeoisie et les hommes de lettres, a d'ailleurs été soulignée par Norbert Elias dans son étude de sur *La Civilisation des mœurs*. L'Allemagne ne connaît pas la « civilisation de salons »<sup>4</sup> qui constitue le terreau de la haute comédie française.

Moses Mendelssohn pour sa part souligne que le comique noble exige des mœurs et du savoir-vivre. Afin que l'auteur donne à son dialogue de la vie et de l'intérêt à ses situations, il faut certes qu'il ait fréquenté lui-même « la partie la plus policée de la nation », mais aussi que cette nation ait atteint un certain « degré de sociabilité, de civilité, de raffinement des mœurs »<sup>5</sup>, que l'Allemagne ne semble pas encore avoir atteint.

---

solchen Vorbereitungen, selbst an den höchsten Hof von Deutschland zu führen, und ihr eine, ihrer Gaben anständige Bühne, zu zeigen. » J. C. Gottsched, *Leben*, n. p.

<sup>1</sup> Gottsched mentionne ainsi un séjour à Karlsbad en 1749, où le couple eut l'occasion de fréquenter la haute noblesse de Bohême, ainsi bien entendu que l'audience auprès de l'impératrice Marie-Thérèse d'Autriche.

<sup>2</sup> « Dieses Paar, so an einem deutschen Hofe in den heißesten Sommertagen in Sammt erschien – um eine kleine Probe von ihrem Weltgeschmacke zu geben – warb eine Zunft schaalere Köpfe aus dem Hörsaale seiner Magnifizienz an : und so sollte die deutsche Bühne von Leuten ihre Reinigung erwarten, die auf einen Namen stolz thaten, der in ...aner endiget. » Joseph von Sonnenfels, *Briefe über die Wienerische Schaubühne (1767-1769)*, hrsg. von Hilde Haider-Pregler, Wiener Neudrucke Bd. 9, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt Graz / Austria, 1988, 17<sup>ème</sup> lettre, p. 101.

<sup>3</sup> Cf. R. Krebs, *L'Idée de « Théâtre National »*, p. 262 sq, et *infra*, p. 659 sq et p. 666 sq.

<sup>4</sup> Cf. Erich Auerbach, « La Cour et la Ville » in : *Untersuchungen zur Geschichte der französischen Bildung*, Bern, 1951, p. 12-50.

<sup>5</sup> « Der Dichter selbst muß [...] den feinsten Umgang genießen, muß den ausgebildetesten, üppigsten Theil der Nation kennen lernen [...]. Zu welchem Grade von Geselligkeit, Sittlichkeit, feinern Lebensart [...] muß es eine Nation gebracht haben, die einen Destouches oder Marivaux aufzuweisen hat ? » *Briefe die neueste Literatur betreffend*, XXI. Theil, 312. Brief, Bd. 4, p. 131.

#### 4.3.1.3.3. De l'influence de la comédie sur le goût et la langue

Si l'auteur comique a besoin de fréquenter le monde et la bonne société pour acquérir les qualités qui lui sont nécessaires, la société inversement se polit au contact des belles-lettres, et en particulier du théâtre. Nous avons vu que la scène était unanimement considérée comme une « école » des bonnes mœurs. Elle doit donc favoriser l'apprentissage de la civilité, c'est-à-dire d'une certaine politesse du comportement et du langage, ainsi que la formation du goût.

Les recommandations de Gottsched dans son *Art poétique* évoquent un style naturel, *a priori* adapté à la réalité des personnages bourgeois représentés. Or, lorsqu'il aborde cette question quelques années plus tard à propos des œuvres qu'il édite, il est manifeste que son ambition est plus élevée : le niveau de langue idéal pour la « haute comédie régulière » n'est bien sûr pas celui des domestiques, mais ce n'est pas non plus celui de la bourgeoisie. En fait, c'est la haute société qui est censée fournir le modèle linguistique de la comédie allemande purifiée. Ce qui correspond bien à la mission confiée en général au poète par Gottsched : un auteur ne doit pas se conformer au goût de la majeure partie du public, mais « il doit plutôt chercher à purifier le goût de sa patrie, de sa cour, de sa ville »<sup>1</sup>. Il doit s'élever au-dessus du bourgeois et du vulgaire. Le genre comique se veut certes une imitation de la nature, mais une imitation en quelque sorte améliorée, idéalisée, qui puisse remplir une mission civilisatrice. Schlegel déclare ainsi dans les *Pensées*, que « grâce à l'habitude de voir des comédies, le goût peu à peu s'affinera et deviendra plus noble »<sup>2</sup>. Dans son *Essai sur l'imitation*, il précise à nouveau :

J'espère encore voir en Allemagne un Athènes ou au moins un Paris, où le bon goût de la poésie affine le goût de la société, et où l'on apprend à discourir plus élégamment, à plaisanter plus civilement, et à parler de choses sérieuses plus brillamment.<sup>3</sup>

Les œuvres doivent ainsi présenter des modèles dignes d'imitation, pas seulement du point de vue moral et social, mais aussi linguistique.

L'entreprise de Gottsched en matière de comédie peut justement se comprendre comme une des premières tentatives pour policer des mœurs allemandes par le biais du

---

<sup>1</sup> « Er muß vielmehr suchen, den Geschmack seines Vaterlandes, seines Hofes, seiner Stadt zu läutern. » *CD*, Bd. VI/1, p. 186 sq.

<sup>2</sup> « Durch die Gewohnheit, Komödien zu sehen, [wird] der Geschmack nach und nach feiner und edler. » J. E. Schlegel, *Gedanken*, p. 266.

<sup>3</sup> « Ich hoffe noch immer in Deutschland ein Athen oder wenigstens ein Paris, wo der Geschmack in der Dichtkunst den Geschmack im Umgange reiniget, und wo man schöner sprechen, gesitteter scherzen und von ernsthaften Dingen lebhafter reden lernet. » J. E. Schlegel, *Abhandlung von der Unähnlichkeit in der Nachahmung*, in : *Werke*, Bd. 3, p. 167.

théâtre. Ce que le professeur loue dans une comédie telle que *Le Testament*, c'est précisément ce bon ton et les mœurs policées qui caractérisent les classes sociales supérieures :

Un commerce raffiné dans de nobles maisons, un badinage gracieux, le jeu des passions chez des jeunes gens, de mauvaises intentions déçues, la vertu récompensée et la satire du vice, sont les qualités que l'on y trouvera.<sup>1</sup>

Ces éléments sont en outre présentés dans un rapport revendiqué de filiation à Destouches. Justifié ou non, ce jugement révèle bien les enjeux et les ambitions de la réforme.

Le problème est que cette influence de la comédie sur les mœurs peut se révéler être un instrument à double tranchant : si elle peut avoir une action bénéfique de polissage, elle peut aussi, comme l'affirme Jakob Mauvillon, diffuser les mœurs étrangères et les vices. Diderot évoque cet effet néfaste dans son essai *De la poésie dramatique* (1758). La comédie tendant à ne peindre que les mœurs de la noblesse, « l'utilité des spectacles se restreint » et « ils deviennent un canal par lequel les travers des grands se répandent et passent aux petits »<sup>2</sup>. Les travers en question sont les mêmes que ceux dénoncés par les Allemands, à savoir les extravagances des petits-maîtres qui peuplent à l'époque la scène comique française. Les comédiens les jouaient si bien que le public imitait l'imitation, pour mieux attraper le ton du grand monde. Les critiques reconnaissent alors que « la comédie gaie, contrairement à ce qu'elle prétend, ne corrige pas les mœurs : elle en vit et les diffuse »<sup>3</sup>. C'est peut-être aussi afin de prévenir ce risque que les *Aufklärer* prennent soin de toujours accompagner la représentation de ces mœurs d'un jugement moral clair ; il ne subsiste ainsi aucune ambiguïté.

---

<sup>1</sup> « Ein feiner Umgang in adelichen Häusern, ein artiger Scherz, das Spiel der Leidenschaften bey jungen Leuten, mislungene Absichten, die belohnte Tugend, und die Verspottung des Lasters sind die Vorzüge, die man darinn antreffen wird. » *DS* 6, Vorrede, p. 14.

<sup>2</sup> D. Diderot, *De la poésie dramatique*, ch. XVIII, « Des mœurs », in : *Œuvres*, t. IV, Paris, Robert Laffont, 1996, p. 1330.

<sup>3</sup> J. Goldzink, *Comique et Comédie*, p. 46.



## **4.3.2. Le rire et le sourire de la comédie**

### *4.3.2.1. Familiarités et grossièretés*

#### 4.3.2.1.1. Agressivité et ressentiment

D. Brüggemann souligne le rôle du ressentiment dans de nombreuses comédies saxonnes : la scène et la satire sont pour les jeunes auteurs plus ou moins en rupture de ban une occasion de régler leurs comptes avec une société qui leur ferme ses portes. C'est particulièrement vrai dans le cas de Krüger, mais on perçoit aussi nettement une forme de ressentiment chez Fuchs, chez Quistorp et chez la Gottschedin. Le critique estime même que l'appellation « comédies du ressentiment » serait plus adéquate que celle de « comédies satiriques »<sup>1</sup>. Ceci nous semble cependant un peu excessif, car même si l'on s'en tient strictement aux comédies saxonnes gottschédiennes, le ressentiment ne saurait être considéré comme le moteur de l'ensemble de ces œuvres.

Mais il est vrai que l'on rencontre dans certaines comédies des affirmations qui peuvent paraître assez violentes : Sophie déclare sans ambages que la patience est un défaut, et que « celui qui laisse bonnement sa femme lui donner des ordres et fait toujours ce qu'elle veut ne mérite pas de vivre »<sup>2</sup>. Le bon vieux Capitaine Simon déclare que si Leander était sous ses ordres sur un bateau, il le ferait jeter par-dessus bord et donner en pâture aux poissons<sup>3</sup>. Il tire d'ailleurs plus loin son sabre et menace d'embrocher le jeune homme (*Décid.* III, 2). Quant à Grobian, il condamne charitablement tous ceux qui témoignent d'une quelconque érudition à « sécher sur la potence »<sup>4</sup>. Il est possible que cette violence verbale soit à mettre au compte des usages de l'époque ; cependant, elle se manifeste en général chez des personnages inférieurs comme la servante, ou un peu bourrus comme Simon, voire carrément grossiers comme Grobian. Et dans ce dernier cas, l'agressivité sert à le discréditer : elle constitue, comme nous le verrons plus loin, un élément de caractérisation.

---

<sup>1</sup> Cf. D. Brüggemann, *Die sächsische Komödie*, p. 77.

<sup>2</sup> « Sophie – Wer sich gutwillig läßt die Frau Befehle geben ; / Und stets thut was sie will, der ist nicht wehrt zu leben. » *Indiff.* (I, 1).

<sup>3</sup> « Simon – Das verident, daß ich ihm Seewasser zu saufen geben, und ihn den Wallfischen zum Morgenbrodt vorwerfen würde, wenn ich noch Schiffscapitain wäre, und ihn unter meinem Commando hätte. » *Décid.* (I, 1).

<sup>4</sup> « Grobian – So wollte ich, daß sie samt ihrer Gelehrsamkeit im Galgen vertrockneten. » *Mœurs* (II, 2).

L'agressivité de *La Gouvernante française* en revanche ne peut se justifier de la même façon, et reste très étonnante de la part de l'épouse de Gottsched. On peut citer cette réplique de la jeune fille de la maison, dont le vocabulaire semble peu adapté à son sexe et à son statut de personnage modèle :

Luischen – Dites-moi seulement, mademoiselle, pourquoi cette vieille momie répugnante doit-elle traîner son cadavre dans toutes les pièces ? Ceci est censé être un cabinet de toilette : regardez s'il n'a pas plutôt l'air d'une porcherie, tant ce Sotenville, en l'espace d'une demi-heure à peine, l'a couvert de crachat en s'y promenant tout à l'heure.<sup>1</sup>

C'est ici le dégoût que ressent la jeune Allemande face à l'attitude arrogante de certains Français qui se manifeste. Seul le ressentiment peut expliquer cet écart de langage, qui n'est certes pas unique chez la Gottschedin, mais tout de même relativement rare.

#### 4.3.2.1.2. Sur le fil du rasoir : la comédie des Lumières entre satire et grossièreté

Il est difficile d'atteindre un juste équilibre entre satire et raffinement, car la satire a besoin d'exagération et d'une certaine vivacité pour être efficace, au risque de tomber parfois dans l'excès et la grossièreté. On touche ainsi au problème de la bienséance de l'expression, et il n'y a que peu de témoignages permettant d'évaluer le seuil de tolérance du public en matière de grossièreté.

La recension d'un recueil de pièces allemandes de 1748, parue dans les *Nouvelles savantes de Göttingen (Göttingische Zeitungen von gelehrten Sachen)*<sup>2</sup> nous semble particulièrement intéressante. Le critique assure qu'il ne demanderait pas mieux que de faire un compte rendu élogieux, mais compte tenu de la médiocrité des œuvres présentées, cela lui est vraiment impossible. Il insiste en particulier sur la vulgarité des propos :

Ne trouve-t-on pas dans *Les Philosophes* les bastonnades les plus misérables et les injures les plus populacières ? La grossièreté et le vice ne sont-ils pas représentés de façon si odieuse dans *Les Mœurs du temps passé*, qu'aucun lecteur ne peut lire certains endroits sans honte ni dégoût, et que les personnes raisonnables qui ont un rôle dans cette pièce ne peuvent avoir la moindre envie de s'allier à une famille aussi repoussante. Et quelle grossièreté n'y a-t-il pas également dans les images et les expressions des *Médecins* ? Et dans *Le Fâcheux*, comme les discours, les écrits et l'intrigue elle-même sont triviaux et déplaisants ! Quelle outrance dans les caractères de Geldlieb et du maître (lesquels ne sont

---

<sup>1</sup> « Luischen – Sage mir nur, Jungfer, warum die schweinische alte Mumie ihren Leichnam in allen Zimmern herum schleppen muß ? Dieß soll eine Putzstube heißen : sehe sie nur, ob sie nicht sieht wie ein Ferkelcabinet, so voll hat es der *Sotenville* gespien, da er vorhin nur eine halbe Stunde drinn herumgegangen. » *Gouv. fr.* (III, 3).

<sup>2</sup> Il s'agit des *Gesammelter Lustspiele Erster Band*, Hamburg, bey Johann Adolph Martini, 1748.

pourtant pas dépeints sans esprit) dans *La Pleurnicheuse* – qui malgré cela a le plus grand mérite de toutes ces pièces.<sup>1</sup>

Or un autre commentaire présente ces mêmes comédies sous un jour nettement plus favorable : il s'agit de la préface de l'ouvrage en question, rédigée par l'éditeur Johann Adolph Martini. Ce sont pourtant les mêmes éléments qui sont jugés, mais le point de vue est simplement différent. Là où le critique des *Nouvelles savantes de Göttingen* dénonce de la grossièreté, Martini voit lui une vigoureuse satire : il parle ainsi de « style mordant » de dépeindre les chimères et les lubies dans *Les Philosophes*, et de peinture naturelle des vices grossiers de certains riches Hambourgeois dans *Les Mœurs du temps passé*. Quant au *Fâcheux*, la pièce serait « pleine de caractères vifs, de traits plaisants et d'expressions satiriques », et le vice dépeint de manière « mordante et caustique »<sup>2</sup>.

Cet exemple comparatif permet de saisir clairement la différence d'appréciation du style et des expressions. La satire semble condamnée à perdre en décence ce qu'elle gagne en vivacité et en efficacité. C'est aussi ce qui ressort du jugement de Gleim sur *Les Pasteurs de campagne*, autre comédie controversée pour son agressivité : il s'offusque des « plaisanteries grossières » qui règnent dans la pièce, mais estime par ailleurs que « bon nombre de vérités » y sont dites sans détours<sup>3</sup>. Satire et grossièreté sont bien les deux faces d'une même médaille.

Même la très honorable épouse de Gottsched n'est pas à l'abri des reproches. Lessing soumet ainsi *La Gouvernante française* à sa critique dévastatrice :

Il paraît que du temps de sa nouveauté, elle a été jouée ici et là avec succès. On a voulu voir quel succès elle obtiendrait encore, et elle obtint celui qu'elle mérite, c'est-à-dire aucun. *Le Testament*, du même auteur, vaut encore quelque chose ; mais *La Gouvernante française* ne vaut rien du tout. Et même moins que rien : car elle n'est pas seulement vile,

---

<sup>1</sup> « Sind im Philosophen nicht die elendsten Prügeleyen, und die pöbelhaftesten Scheltworte ? Ist im Bookesbeutel nicht die Grobheit und das Laster so hässlich vorgestellt, daß weder ein Leser ohne Ekel und Schaam einige Stellen lesen, noch die vernünftigen Personen, die im gleichen Schauspiele ihre Rolle haben, die geringste Lust haben können, sich mit einer so wiederlichen Familie sich zu verschwägern. Wie grob sind nicht wiederum die Bilder, und die Ausdrücke in den Aerzten ? wie unsauber und unangenehm die Reden, Schriften, und selbst der Knote im Unerträglichen ? Wie übertrieben die (sonst nicht ohne Witz geschilderten) Character des Geldliebs und des Magisters in der Kläglichchen, die dennoch unter allen diesen Stücken einen grossen Vorzug verdient. » *Göttingische Zeitungen von gelehrten Sachen*, 88. Stück, 12. August 1748, p. 703.

<sup>2</sup> « Beissende Art » ; « voll lebhafter Charactere, scherzhafter Einfälle und satirischer Ausdrücke » ; « beissende und spöttische Art », *Gesammelter Lustspiele Erster Band*, Hamburg, 1748, Vorrede, in : M. Grimberg, *Korpus*, T. 24, p. 59-62.

<sup>3</sup> « Grober Scherz » ; « viel Wahrheiten », lettre à Uz du 29 mars 1744, in : *Briefwechsel zwischen Gleim und Uz*, hrsg. von C. Schüddekopf, Tübingen, 1899, p. 61.

et plate, et froide, mais qui plus est dégoûtante, écœurante et choquante à l'extrême. Je ne peux concevoir comment une dame a pu écrire une chose pareille.<sup>1</sup>

Ce sont sans doute des répliques comme celle que nous avons citée plus haut qui ont tant choqué Lessing à l'époque de la *Dramaturgie*. Il est vrai qu'en l'espace d'une quinzaine d'années, le goût et la sensibilité ont considérablement changé. Cette rapide évolution explique la désaffection qui a vité frappé les œuvres de la période gottschédienne. Cependant, une intéressante remarque dans la correspondance de Schlegel montre que déjà à l'époque certains pouvaient se sentir choqués par les dérapages de la Gottschedin. Dans une lettre du 3 août 1743 adressée à Gottsched, Schlegel fait part de ses réticences vis-à-vis de la conclusion de *La Mésalliance*, où Wilibald s'exclame : « Que le Diable emporte toutes les... ». Schlegel estime que cette réplique, « si elle n'est pas mal intentionnée, semble du moins fournir une occasion de penser à quelque chose de déraisonnable »<sup>2</sup>. Dans une seconde lettre, du 2 avril 1744, il précise sa pensée, et reproche à cette saillie de laisser supposer une injure adressée à toutes les demoiselles de qualité, ce qui serait peu délicat. Il suggère que l'auteur remplace cette pointe douteuse par un trait d'esprit de meilleur goût<sup>3</sup>. Visiblement, Schlegel n'a pas été entendu. Il évoque également dans sa première lettre *Les Huîtres*, qui ne semblent pas recueillir tous ses suffrages, mais les causes n'en sont pas précisées<sup>4</sup>.

Il faut malgré tout relativiser cette apparente grossièreté. Toutes les pièces évoquées semblent bien outrepasser les limites de la bienséance, surtout en matière d'expression, puisqu'il est question d'« injures populacières », de « grossièreté » ou de « trivialité ». Nous sommes bien loin du bon ton et de la fine plaisanterie préconisés par les réformateurs. Il est cependant nécessaire de remettre ces comédies dans le contexte plus

---

<sup>1</sup> « Man sagt, es sey, zur Zeit seiner Neuheit, hier und da mit Beyfall gespielt worden. Man wollte versuchen, welchen Beyfall es noch erhalten würde, und es erhielt den, den es verdienet : gar keinen. *Das Testament*, von ebenderselben Verfasserinn, ist noch so etwas ; aber *Die Hausfranzösin* ist ganz und gar nichts. Noch weniger als nichts : denn sie ist nicht allein niedrig und platt und kalt, sondern noch oben darein schmutzig, eckel, und im höchsten Grade beleidigend. Es ist mir unbegreiflich, wie eine Dame solches Zeug schreiben können. » *HD*, 26. Stück, LM 9, p. 290.

<sup>2</sup> « Von der ungleichen Heyrath hätte ich aus den Umständen so Ew. HochEdelgeb. in der Vorrede angegeben, beynahe geschlossen, daß es eine Arbeit von der Frau Professorin, [...] wenn ich mich getrauet hätte, derselben den Schluß dieses Stückes zuzuschreiben, wo gesagt wird « Ja, so hole doch der Henker alle – » welches mir wo es so nicht übel gemeint ist, wenigstens Anlaß zu geben scheint, etwas unverständiges zu denken. » in : T. W. Danzel, *Gottsched und seine Zeit*, p. 152.

<sup>3</sup> « Wenn ich mir aber die Freyheit nehmen darf, Ew. Magnificenz zu sagen, daß es noch allezeit sehr hart ist, Fräuleins darunter zu verstehen, und einem ganzen Stande ein so verdrüßliches Compliment zu machen ; so sollte ich fast meynen, es wäre besser, das « Hole der Henker » wegzulassen, und einen andern guten Einfall an dessen Stelle zu setzen, woran es dem Verfasser nicht mangeln wird. » *Ibid.*, p. 154.

<sup>4</sup> « Die Austern aber scheinen mir ebenfalls nicht so gut als die ungleiche Heyrath. » *Ibid.*, p. 152.

général de la scène allemande du XVIIIe siècle. Malgré certains écarts de langage, les œuvres de notre corpus sont largement au-dessus du niveau de langue et de décence moyen des farces jouées par la plupart des troupes. Les critiques sont le fait de commentateurs cultivés, aux exigences très particulières. Ces traits sont grossiers pour cette élite, qui a accès aux organes littéraires – mais ils ne le sont sans doute pas pour la grande majorité du public de l'époque. En son temps, *La Gouvernante française* a remporté quelques succès, Lessing lui-même en convient.

#### 4.3.2.1.3. Une vulgarité généralisée ?

La grossièreté des propos peut se manifester à plusieurs niveaux. Pour ce qui est du niveau de langue général, il a déjà été très bien analysé par D. Brüggemann<sup>1</sup>. Nous attirerons ici l'attention sur quelques caractéristiques révélatrices. Il faut tout d'abord observer que sur ce chapitre de la grossièreté, qui comme celui des bienséances, est indissociable des usages du temps et du lieu, il convient d'être particulièrement circonspect<sup>2</sup>.

On observe cependant des phénomènes indéniables, comme dans le cas des descriptions désobligeantes. Dans certaines comédies saxonnes, elles frisent souvent l'injure : Sotenville est qualifié de « vieux fou », de « vieux dragon », et même de « vieille momie répugnante » (*Gouv. fr.* III, 1 et 3). L'âge et l'aspect physique de Scheinklug et de Geldlieb sont aussi clairement pris pour cible. Outre les appellations traditionnelles de « ladre », d'« hypocrite », de « sot » ou encore de « fourbe », Scheinklug est qualifié de « vieille statue de bois » et d'« épouvantail »<sup>3</sup>. Quant à Geldlieb, c'est une « froide grenouille », un « vieux jars gris » et un « vieil étalon impotent ». On le décrit comme un homme édenté à la barbe sale ; il a de vieilles joues sèches comme du bois, et tant de rides qu'il ressemble à un soufflet<sup>4</sup>. Ces comparaisons visant non des défauts moraux mais des

---

<sup>1</sup> Cf. D. Brüggemann, *Die sächsische Komödie*, p. 151-157.

<sup>2</sup> Le terme « Maul » est par exemple souvent substitué au plus distingué « Mund ». Cela équivaudrait à peu près à utiliser en français « gueule » plutôt que « bouche » ; cependant, si l'on prend en compte les spécificités régionales, il ne s'agirait pas là d'un niveau de langue vulgaire mais plutôt de la reproduction de l'usage saxon. Cf. *Méd.* (V, 5), *Indiff.* (III, 6), *Mort B.* (II, 7), etc. Sur la langue de Schlegel dans *L'Oisif affairé* et son insertion dans le paysage linguistique de Leipzig, on peut consulter l'article très détaillé de Ursula Kändler : « Der sächsische Bürger des 18. Jahrhunderts in der sächsischen Komödie », in : *Beiträge zur Erforschung der deutschen Sprache*, 9 (1989), Leipzig, p. 217-226.

<sup>3</sup> « Dem alten hölzernen Bilde » ; « Strohmänn », *Procès* (I, 7 et V, 2).

<sup>4</sup> « Den alten grauen Gänsrich », « dem kalten Frosch » *Pleur.* (I, 5). « Charlotte – Er hat keine Zähne mehr, und einen garstigen weissen Bart, und ist noch darzu voller Geiz und Tücke. » (II, 6) ; « Heinrich – Er hat alte dürre Holzbacken, und so wenig Zähne im Maule, als ein Karpen. » (IV, 4) ; « der alte lahme

tares physiques rappellent la comédie italienne, Regnard et les comédies pré-gottschédiennes. Or ce type de moqueries disparaît progressivement des œuvres de l'*Aufklärung*. Il semble que le polissage des mœurs et du langage ait ainsi entraîné assez l'élimination de ces expressions trop grossières.

Le cas qui retient le plus l'attention, car le plus visible, est bien sûr celui des jurons et autres invectives. Ils sont toujours particulièrement nombreux dans le cadre des rapports maître-valet, les maîtres faisant en général preuve de beaucoup d'ingéniosité dans les injures adressées à leurs domestiques. Les petits noms peu affectueux pleuvent ainsi fréquemment sur les valets et les soubrettes, ce qui correspond tout à fait à la tradition comique : « fainéant » (*Schlingel*), « fripon » (*Schurke*), « butor » (*Bestie*), « stupide animal » (*dummes Thier*) ou encore « tête de veau » (*Kalbskopf*), pour n'en citer que quelques uns. Peu de victimes restent stoïques<sup>1</sup>, et la plupart s'émeuvent de ce traitement. Ainsi, en butte aux injures de Damis, Anton remarque avec flegme :

Anton – J'entends ce « fripon » si souvent que je vais finir par croire moi-même que c'est là mon nom de baptême.<sup>2</sup>

Un des valets du *Faste à Landheim* est quant à lui réellement rebaptisé « Coquin », car Mme von Landheim a « toujours entendu les maîtres appeler leurs serviteurs *Coquin* »<sup>3</sup>. Or, dès que cette grossièreté est soulignée par les domestiques, elle est bien dénoncée comme illégitime. On observe le même phénomène dans les comédies françaises. On pense en particulier aux doléances des domestiques de *L'Île des esclaves*. Arlequin déclare ainsi à Trivelin qu'il n'a pas de nom, mais seulement des « sobriquets » : son maître l'appelle « quelquefois Arlequin, quelquefois Hé » (sc. 2). Cléanthis énumère quant à elle ses multiples surnoms : « Sotte, Ridicule, Bête, Butorde, Imbécile, *et cætera*. » (sc. 3)<sup>4</sup>. Ces appellations révèlent le mépris des maîtres pour leurs serviteurs. Même si la remarque d'Anton est une boutade, elle n'en est pas pour autant anodine, tout comme celle de Johann dans *Les Candidats*, qui lui aussi fait remarquer à son maître son manque de

---

Hengst ! » (IV, 5) ; « Rosel – O ! er müßte es erstlich gerben, oder überziehen lassen, sonst haftet wohl nichts in den Falten und Runzeln. Er sieht wie ein Blasebalg, wenn er sie auseinander zieht. Er könnte Fliegen damit fangen. » (V, 3). Ce type d'attaque est rare dans les autres comédies ; *Indiff.* (I, 8), *Gouv.* (IV, 6).

<sup>1</sup> *Méd.* (I, 2). Dans *Les Huîtres*, le valet de Liebegern encaisse longtemps les insultes (1 et 3), mais il finit tout de même par se révolter (21).

<sup>2</sup> « Anton – Ich muß das Schurke so oft hören, daß ich endlich selbst glauben werde, es sei mein Taufname. » *Érudit* (I, 1).

<sup>3</sup> « Frau von Landheim – Ich habe immer gehört, daß die Herren zu ihren Bedienten *Coquin* gesprochen haben. Ich dachte, wir hießen ihn *Coquin*. » *Faste* (II, 5).

<sup>4</sup> D'autres comédies françaises jouent sur ces appellations, comme dans *Le Dépôt* de Destouches (sc. 9).

politesse. Après l'avoir généreusement insulté, Valer se radoucit lorsque son valet lui apprend qu'il a mentionné son nom devant Caroline :

Valer – Bien, tu as fait cela mon cher Johann ?

Johann – Oui, mon cher Monsieur Valer,... parlons nous donc toujours dans le style amical ; cela sonne mieux que lorsque nous nous traitons de fainéants.<sup>1</sup>

Dans *L'Île des Esclaves*, Arlequin remarquait lui aussi le changement de ton subit de son maître :

Je t'en prie, je t'en prie ; comme vous êtes civil et poli ; c'est l'air du pays qui fait cela.<sup>2</sup>

Johann et Arlequin sont certes en position de force, et peuvent se permettre ces facéties ; mais elles indiquent une certaine sensibilité pour les formes, et montrent que les insultes sont désormais bien ressenties comme telles. L'usage comique est donc équivalent en France et en Allemagne.

En dehors de ce cadre spécifique, la plupart des jurons et des termes vulgaires sont assez répandus. Fait surprenant, ils ne sont pas l'apanage de certains personnages peu recommandables : même les dignes représentants des Lumières et de la vertu en usent avec plus ou moins de modération. Le fameux « Zum Henker ! » (littéralement : « par le bourreau ») et ses dérivés (« was Henker ! » ; « Hole der Henker », etc.) sont sans conteste les jurons les plus fréquents, présents dans la quasi-totalité de notre corpus, chez presque tous les types de personnages. Il est en quelque sorte l'équivalent à peine moins châtié du « morbleu ! » des comédies françaises, tout aussi commun. Cependant, on peut remarquer que la Gottschedin a tendance dans ses traductions à introduire « zum Henker » sans toujours se référer à un terme présent dans l'original. Dans le cas du *Piétisme en robe à paniers*, il traduit ainsi « Morbleu » mais aussi « Eh ! Monsieur » ou encore « Eh ! »<sup>3</sup> ; le juron renforce l'expressivité de la réplique et traduit l'agacement du personnage. L'exemple du *Misanthrope* nous semble encore plus révélateur : le terme se comprend parfaitement dans la bouche d'Alceste, qui s'emporte et multiplie les jurons (dans le texte français), mais il est plus étonnant de le trouver dans le discours fin et policé de Célimène : « Que me veut cette femme ? » devient en allemand « Was zum Henker will sie denn hier ? » (III, 3).

---

<sup>1</sup> « Valer – Nu, hast du das gethan mein lieber Johann ? Johann – Ja, mein lieber Herr Valer,... lassen sie uns immer in dem freundschaftlichen Stilo mit einander reden ; das klingt besser, als wenn wir uns einander ausbärenhäutern. » *Cand.* (IV, 3).

<sup>2</sup> Marivaux, *L'Île des esclaves* (sc. 1).

<sup>3</sup> Cf. D. Brüggemann, *Die sächsische Komödie*, p. 69.

À côté du fameux « bourreau », on trouve aussi d'autres expressions plus grossières, comme « carogne » (Rabenaas)<sup>1</sup>, voire « catin » (Hure)<sup>2</sup>. Mais elles sont tout de même en très grande majorité placées dans la bouche de personnages négatifs ou de la génération des parents, traditionnellement plus brusque et moins policée que celle des jeunes gens. Ces termes peuvent paraître choquants, mais il ne faut pas oublier que l'on trouve un registre équivalent dans la comédie française, en particulier dans certaines comédies de Molière : Sganarelle n'est jamais avare de « chienne », « carogne », « la peste l'animal » et autres invectives. Mais le langage se police au cours du XVIIIe siècle, et ces termes se raréfient. À la même époque, le niveau de langue des comédies françaises est sensiblement supérieur à celui des comédies allemandes. On peut donc noter un léger décalage temporel dans les usages. Dans l'ensemble cependant, si les jurons sont plus fréquents dans la comédie allemande, ils ne sont pas plus grossiers que ceux des comédies françaises du XVIIe siècle, encore régulièrement jouées sur la scène du XVIIIe. En outre, même si D. Brüggemann a raison de noter que la langue vulgaire n'est pas vraiment utilisée à des fins de stylisation, et que l'on en trouve aussi des occurrences dans le discours des personnages vertueux, ces occurrences restent en proportion relativement rares. Les termes les plus grossiers sont clairement réservés aux personnages négatifs. Ils font même parfois l'objet de commentaires désapprouvateurs, ce qui laisse supposer que les auteurs avaient tout de même conscience des niveaux de langue et qu'ils étaient capables de les utiliser dans un but de caractérisation.

#### 4.3.2.1.4. Écarts de langage et peinture des caractères

Il est ainsi possible de distinguer les premiers signes d'une caractérisation par le langage chez Borkenstein, Schlegel, Lessing et Gellert. Les injures et termes vulgaires y sont réservés à certaines catégories, comme les domestiques et les personnages négatifs. L'usage des grossièretés est alors souligné, pour mettre en lumière le vice qui s'exprime à travers ces écarts de langage.

Dans *Les Mœurs du temps passé*, Borkenstein prête à la famille de Grobian un discours particulièrement brutal, qui participe à la mise en relief du fossé entre la politesse des uns et la grossièreté des autres. Grobian ne s'exprime jamais que de façon agressive et

---

<sup>1</sup> *Projets* (III, 2 et 5), *Procès* (IV, 3), *Gouv.* (IV, 4).

<sup>2</sup> *Mœurs* (II, 4), *Pleur.* (I, 6 ; III, 3), *Fâch.* (I, 3), *Méd.* (IV, 8).



choquante, traite son fils de « gibier de potence », souhaite qu'il ait été « tué par le tonnerre et la grêle »<sup>1</sup> et accable sa fille encore plus violemment :

Hors de ma vue, carogne, ou je te roue de coups de pied. [...] Oui, viens par là, animal, tu vas payer le festin (il veut la battre).<sup>2</sup>

Chez lui, la violence verbale s'accompagne en outre de violence physique. Il en va de même pour le personnage de Bockesbeutel, digne successeur de Grobian dans la pièce de Uhlich, *La Mort de Bockesbeutel*. Le héros s'y distingue par des expressions tout aussi grossières. On pourrait objecter à cette analyse la comparaison peut distinguée que Sittenreich lance à sa sœur à la fin de la pièce :

Quand on chasse les mouches d'une table garnie de mets, elles s'en vont généralement sur un tas de fumier et satisfont leur faim avec autant d'appétit.<sup>3</sup>

Mais c'est manifestement là le seul langage que Susanna est susceptible de comprendre. La vulgarité s'adresse ici à ceux qui ne connaissent que ce registre, qui se révèlent incorrigibles et par conséquent ne méritent aucun égard. On peut donc bien parler, dès la première comédie saxonne, d'une caractérisation par le langage, qui passe par la distinction des expressions vulgaires.

C'est aussi le cas de façon plus ponctuelle dans *Le Triomphe des honnêtes femmes*. Le niveau de langue de cette comédie est assez élevé, et nombre de scènes reflètent le ton de la bonne société. La rupture est ainsi d'autant plus manifeste lorsque Agenor commence à insulter Cathrine, qu'il traite de « méchante créature », de « traîtresse », d'« ingrate », de « maudite langue de serpent » et enfin de « maudite chienne »<sup>4</sup>. La soubrette ne s'en plaint pas personnellement, comme ses collègues évoqués précédemment, mais répond avec aplomb sur le ton de la vérité générale :

Eh ! Vous devriez avoir honte, Monsieur Agenor. Ce que la colère peut inspirer de discours vils aux gens les mieux éduqués et apparemment les plus honorables.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> « Du Galgenvogel » ; « Ich wollte, daß meinen Schwager und dich der Donner und der Hagel erschlagen hätte », *Mœurs* (I, 3).

<sup>2</sup> « Grobian – Gehe mir aus den Augen, du Aas, oder ich trete dich mit Füßen. [...] Ja, komm nur her, du Bestie, du sollst das Gelag bezahlen. (Will sie schlagen) » *Mœurs* (III, 7).

<sup>3</sup> « Sittenreich – Liebe Schwester ! wenn man die Fliegen von einer mit Speisen besetzten Tafel verjagt, so setzen sie sich gemeiniglich auf einen Misthaufen, und stillen ihren Hunger mit eben so großem Appetit. » *Mœurs* (III, 9).

<sup>4</sup> « Die boshafte Creatur », « die Verrätherin », « Undankbare », « verfluchte Natterzunge » *Triomphe* (IV, 3) ; « verfluchter Kettenhund » *Triomphe* (IV, 4).

<sup>5</sup> « Cathrine – Ey ! schämen Sie sich doch, Herr Agenor. Was doch der Zorn den allerwohlerzogensten und scheinehrbarsten Leuten für niederträchtige Reden eingiebt » *Triomphe* (IV, 4).

La morale que Cathrine se permet de faire au maître de maison souligne d'une part son caractère emporté, déjà marqué par le crescendo des injures, et d'autre part le décalage entre l'être et le paraître : Agenor passe pour un parfait honnête homme, mais derrière la façade polie se révèle tout au long de la pièce une personnalité brutale. C'est la fameuse image du mari aux deux visages<sup>1</sup>. Loin d'être un dérapage incontrôlé de l'écriture de Schlegel, la grossièreté des propos d'Agenor contribue donc à la peinture de son caractère double.

Il en va de même chez Gellert : la volée d'injures grossières et violentes que Mme Orgon adresse à sa domestique détone dans le contexte policé et feutré des pièces de Gellert. Voilà que la pauvre fille est traitée de « sale méchante maudite créature », « de putain » « sans une goutte de sang honnête », que l'on « devrait clouer au pilori et fouetter... »<sup>2</sup>. Cette explosion, d'autant plus choquante que le personnage emploie d'ordinaire un vocabulaire semblable à celui de son entourage, a une fonction bien précise, et s'accompagne ici aussi d'un commentaire. En effet, cette scène 4 de l'acte III fait écho à la scène 4 de l'acte précédent, où Mme Orgon commençait déjà à s'emporter en termes assez grossiers contre sa servante qui tardait à revenir<sup>3</sup>. Cette attitude avait donné l'occasion à Mme Damon de livrer quelques réflexions sur le comportement indigne de sa belle-sœur, assurant à Caroline qu'elle serait « effrayée de son éloquence rageuse qui regorge littéralement d'injures et d'invectives nouvellement inventées »<sup>4</sup>. La flopée d'insultes que déverse ici Mme Orgon est effectivement propre à effrayer les témoins de cette scène. Elle sert donc de parfaite illustration aux propos de Mme Damon. Chaque terme est pesé, et l'effet de cette violence verbale sciemment calculé par l'auteur<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Cf. *supra*, p. 298.

<sup>2</sup> « Fr. Orgon – Ihr garstiges, mechantes, verwünschtes Mensch ! / Gassenhure / An den Pranger sollte man euch stellen, und mit Drate peitschen. / es ist kein rechtschaffener Blutstropfen in euch. Euer Vater war ein Schelm, und eure Mutter ein Ding, wie ihr seyd. / Ihr werdet [...] hungrig zuletzt in die Hölle fahren. » *Billet* (III, 4).

<sup>3</sup> « Fr. Orgon – Sie wissen nicht, was Herrschaften für Noth mit dem verfluchten Gesinde haben », « das heillose Thier, meine Magd », « das verhurte Mensch », « Sollte man ein solches Muster nicht in den Karren spannen lassen ? » *Billet* (II, 4).

<sup>4</sup> « Fr. Damon – Sie würden über die wütende und von Schimpfwörtern und neu erfundenen Schmähungen recht strotzende Beredsamkeit erschrecken. » *Billet* (II, 6).

<sup>5</sup> Il ne s'agit en aucun cas d'une brusque réapparition de Hans Wurst – sous les traits d'une femme qui plus est – ni d'une grossière erreur de niveau de langue de la part de Gellert, comme le déplore Michael Metzger (*Lessing and the language of Comedy*, The Hague-Paris, Mouton, 1966, p. 41-43).

#### 4.3.2.1.5. Allusions salaces et scatologiques

Les allusions salaces les plus fréquentes sont bien entendu celles qui évoquent un acte sexuel, qu'il soit le résultat d'une séduction illicite<sup>1</sup> ou du devoir conjugal<sup>2</sup>. L'auteur se contente en général d'utiliser des tournures assez neutres comme « aller se coucher ». Pour rester décent, Löwen choisit l'ellipse : il est question de chansons où l'on déclare sa tendresse à une bouteille ou à une fille – tendresse que l'on oublie bien vite « lorsque la bouteille est vidée et la fille... »<sup>3</sup>. L'adultère, sujet relativement fréquent dans les comédies, est évoqué à travers l'image de la bête à cornes. On la retrouve chez Fuchs, Krüger et Lessing. Rosel déclare ainsi qu'elle saurait bien se venger d'un mariage forcé, en plantant de telles cornes à son mari « qu'il ne puisse plus ni voir ni mettre des lunettes sur son nez »<sup>4</sup>. Anton se demande bien comment il va pouvoir nourrir Lisette s'ils sont renvoyés tous les deux, et regrette de ne pouvoir la montrer « comme cet homme avec son gros animal qui a une corne sur le nez ». Lisette lui répond que ce n'est pas un souci, car elle ne tardera pas à le transformer en bête à corne<sup>5</sup>. Crispin quant à lui s'inquiète de se voir « planter un signe sur le front »<sup>6</sup>. Cette image reste très conventionnelle : c'est là un topos fermement établi dans la tradition comique, dont les exemples sont également nombreux dans la comédie française, en particulier chez Molière.

Le vocabulaire de Krüger dans *Le Diable paresseux* est parfois celui de la farce classique : Ruthe annonce à Wilhelm qu'il est « cocu », et veut le « libérer de ses cornes ». Comme le fermier n'en croit rien, il veut abandonner le « porteur de cornes » à son sort<sup>7</sup>. Mais il développe aussi dans la scène 3 un champ lexical plus fin, qui crée une atmosphère à la fois tendre et sensuelle : Wilhelm évoque « la belle bouche » de Hannchen, leur « belle nuit » de noces, « les regards », « les soupirs », « les baisers », « le plaisir »<sup>8</sup>. Les rapports sexuels sont très clairement évoqués :

---

<sup>1</sup> *Indiff.* (V, 6), *Méd.* (II, 8).

<sup>2</sup> *Procès* (I, 7), *Méd.* (III, 2 et 3), *Pleur.* (I, 5).

<sup>3</sup> « Jean – [...] Wenn die Bouteille geleert, und das Mädchen – » *Décid.* (I, 6).

<sup>4</sup> « Rosel – Hörner wollte ich ihm aufsetzen, daß er nicht aus den Augen sehen und keine Brille mehr auf die Nase pflanzen könnte. » *Pleur.* (I, 5).

<sup>5</sup> « Lisette – Sorge nicht, in ein Tier mit einem Horne will ich dich bald verwandeln. » *Érudit* (III, 12).

<sup>6</sup> « Crispin – [...] Ein Zeichen auf die Stirne pflanzen. » *Mari* (II, 8) ; voir aussi III, 6.

<sup>7</sup> « Ruthe – Ich mach euch heut von euren Hörnern frey. [...] Gut ! so bleibt ein Hörnerträger. » *Diable* (4).

<sup>8</sup> « Ihr schöner Mund », « diese schöne Nacht », « die Blicke », « die Seufzer », « die Küsse », « die Lust ». *Diable* (3).

Bien sûr que je l'embrassai ; tous mes membres s'éveillèrent / Car jamais elle ne m'avait rendu tant de baisers. / [...] Elle a flatté mes faibles sens jusqu'à / Ce que je lui cède l'avantage.<sup>1</sup>

Mais l'ensemble est énoncé avec une forme d'émotion et de tendresse qui ôte en grande partie à cette scène ce qu'elle pourrait avoir de graveleux. Il est d'ailleurs révélateur de noter que le comique n'a pas sa place dans cette conversation intime. Il est bien question d'amour, et non de sexe. Alors que Jacob trouve la situation plutôt favorable à son frère, puisque c'est lui qui « étanche le désir » que Valentin éveille en Hannchen<sup>2</sup>, Wilhelm se lamente justement de ne jouir que du devoir conjugal. Ce n'est qu'une satisfaction mécanique et l'indifférence de sa femme le désespère<sup>3</sup>. Les évocations de la sensualité ne sont là que pour mettre en valeur les sentiments de Wilhelm et son aspiration à obtenir l'amour de sa femme, et non seulement son corps.

Mais mis à part ce cas particulier, les allusions érotiques sont souvent beaucoup plus gratuites – ou tout simplement comiques. C'est le cas dans *Les Médecins* : interrogée par Recept sur les débuts de sa maladie, la cuisinière Dorchen, enceinte, déclare que « si elle s'était poursuivie comme elle a commencé, [elle] voudrait bien être malade toute sa vie »<sup>4</sup>. Mylius entend dénoncer la lubricité des médecins, et l'on trouve bien d'autres allusions à la sexualité et aux attouchements (II, 7 et 8 ; III, 2 et 3). Gellert, qui reste pourtant toujours très décent, évoque dans *Le Billet de loterie* la possibilité d'une grossesse – ou plutôt son impossibilité<sup>5</sup>. Les vieillards libidineux qui se destinent aux jeunes filles mentionnent souvent avec délice la nuit de noces et ses plaisirs – une perspective qui en revanche a tendance à glacer d'effroi leurs fiancées :

Charlotte – Non ! Je préfère mourir que vous épouser.

Geldlieb (il rit) – Je vois bien ! Je vais devoir être le meurtrier. Bon, dès aujourd'hui nous allons... (il toussé) Vous me comprenez ?

Charlotte – O Ciel tout puissant ! sauvez-moi de cet homme dépravé.

---

<sup>1</sup> « Wilhelm – Ja freylich küßt ich sie ; mir lebten alle Glieder, / Denn niemals gab sie mir so viele Küsse wieder. [...] So lange schmeichelte sie meinen schwachen Sinnen, / Bis ich sie über mich den Vortheil ließ gewinnen » *Diabte* (3).

<sup>2</sup> « Jacob – Erhitzt er deine Frau, so stillst du ihre Glut. / Laß ihm ihr Herz, wenn sie dir nur die Pflicht gewähret. » *Diabte* (3).

<sup>3</sup> « Wilhelm – Doch, was mir nach der Zeit zum Gram geworden ist, / Sie hat nur seinen Mund auf meinem Mund geküßt. » *Diabte* (3).

<sup>4</sup> « Dorchen – Ach wenn sie so fortgefahren hätte, wie sie anfang, so wollte ich Zeitlebens krank seyn. » *Méd.* (II, 8).

<sup>5</sup> « Frau Orgon – Ihre gemächliche Bequemlichkeit und meine Schwangerschaft, dieß läßt sich ohne Wunder nicht denken. [...] Essen, trinken und schlafen, das können Sie sehr gut. » *Billet* (I, 7).

Geldlieb – Demain matin, la rose de votre virginité aura déjà perdu ses pétales (il rit).<sup>1</sup>

On trouve un échange à peu près comparable dans *La Femme juge et partie* de Montfleury (1669), où Bernadille se vante d'être celui avec qui Constance va bientôt « perdre la qualité de fille » :

Bernadille – Avant que le soleil soit demain occupé, / Nous nous verrons de près, ou je suis bien trompé ; / Je crois qu'un tel discours ne saurait vous déplaire ?<sup>2</sup>

Lessing se permet quant à lui des audaces inhabituelles dans sa *Vieille Fille*. Orgon réplique ainsi à sa femme :

As-tu à te plaindre de mon âge par hasard ? Ne suis-je pas toujours...<sup>3</sup>

Il est vrai par ailleurs que le sujet se prête à certaines allusions peu raffinées, toujours placées dans la bouche de l'entremetteur Orgon :

Les officiers remerciés sont les meilleurs époux ; lorsqu'ils ne peuvent plus prouver leur courage contre les ennemis, ils sont d'autant plus virils avec leurs... Mais je m'avance un peu trop. Vous ne me comprenez pas.<sup>4</sup>

Mais c'est sans doute avec Quistorp que l'on atteint le comble du mauvais goût, lorsque Feind déclare qu'« avec les huîtres et les filles laides, il faut fermer les yeux jusqu'à ce qu'elles atteignent la bouche »<sup>5</sup>.

Les remarques scatologiques sont pour leur part beaucoup plus rares. À peine en trouve-t-on dans *Les Médecins*. Vielgutin décrit ainsi son clystère et explique que « des matières vraiment dégoûtantes et malodorantes se sont échappées » d'elle, et que Pillifex l'en félicite et trouve cela « bien beau »<sup>6</sup>. Un peu plus loin, Fridrich annonce que le chien a avalé la préparation du clystère, et Vielgutin doit aller immédiatement à son pot de chambre, sous peine d'une occlusion (II, 5 et 6) : elle abandonne ainsi Matthes, venu pour

---

<sup>1</sup> « Charlotte – Nein ! Ich will eher sterben, als sie heyrathen. Geldlieb (lacht) – Ich mercke es wohl ! Ich werde der Mörder seyn sollen. Nun ! heute gehen wir noch... (Er hustet) Verstehn sie mich ? Charlotte – O heiliger Himmel ! errette mich doch von dem lasterhaften Manne ! Geldlieb – Morgen früh wird die Rose ihrer Jungferschaft die Blätter schon verlohren haben. (Er lacht). » *Pleur.* (V, 6) ; voir aussi *Mort B.* (II, 10).

<sup>2</sup> Montfleury, *La Femme juge et partie* (III, 2).

<sup>3</sup> « Darfst du dich etwan über mein Alter beschweren ? Bin ich nicht noch - - - » *Fille* (I, 1).

<sup>4</sup> « Die abgedankten Offizier sind die besten Ehemänner ; wenn sie ihren Mut nicht mehr an den Feinden beweisen können, so sind sie desto mannhafter gegen ihre - - - Doch ich komme zu weit in Text. Sie verstehen mich doch nicht - - » *Fille* (I, 1).

<sup>5</sup> « Bey den Austern und häßlichen Jungfern muß man die Augen zuthun, wenn sie einem bis an den Mund kommen. » *Huît.* (4). C'est sans doute là le genre de remarques qui ont causé les réticences de Schlegel à l'égard de cette comédie. Au sujet des métaphores et du comique de Quistorp, on peut consulter l'analyse de D. Brüggemann, *Die sächsische Komödie*, p. 171 sq.

<sup>6</sup> « Vielgutin – Es ging rechte garstige und übelriechende Materie von mir. Pillifex – Das ist ja recht schöne. » *Méd.* (II, 4).

une affaire importante. Alors que ce dernier s'étonne que Pillifex doive accompagner Vielgutin, Fridrich explique qu'« elle ne peut faire cela toute seule ; et [que] M. le Docteur aime bien y mettre son nez »<sup>1</sup>. La colique est en outre un sujet de plaisanterie fréquent, que l'on retrouve dans *La Gouvernante française* (III, 1) et *Les Poètes à la mode* (II, 5). On est cependant déjà assez loin des premières farces de Molière : dans *Le Médecin volant*, Sganarelle avale l'urine de la malade et réclame avec insistance qu'on la fasse « pisser copieusement » (sc. 4). Dans *Le Malade imaginaire*, en revanche, l'auteur se contente d'allusions verbales comparables à celles de Mylius : lorsque Argan demande à Toinette si son lavement a bien opéré, celle-ci répond que « c'est à M. Fleurant à y mettre le nez, puisqu'il en a le profit » (I, 2). Il en va de même dans *Le Légataire universel* (I, 6 et 7). Le ton des comédies allemandes est donc plus proche de celui de la dernière grande comédie de Molière et des comédies classiques de Regnard.

Mais qu'elles soient d'ordre érotique ou scatologique, la plupart de ces allusions a disparu depuis longtemps de la haute comédie française. Le Théâtre Italien et le Théâtre de la Foire utilisent certes un registre comparable, mais non pas le théâtre des honnêtes gens. Il serait difficile de trouver des équivalents chez les auteurs français de la Comédie-Française. Au XVIIIe siècle, le public parisien ne souffre la vulgarité que sur les tréteaux des troupes populaires. Corneille avait déjà révisé en ce sens ses comédies lors des rééditions de 1660. Les allusions au corps et à la sexualité y ont été fortement édulcorées, car l'évolution des bienséances a modifié le niveau de tolérance. Les mots trop explicites comme draps, nuit ou pucelage, ont été remplacés par un vocabulaire qui relève plus de la spiritualité, du type cœurs et douceur<sup>2</sup>.

Il est intéressant de noter que l'on observe le même phénomène en Allemagne, notamment chez Weiße : la quasi-totalité des allusions salaces est rayée de la seconde édition de ses comédies. Il ne se contente cependant pas de remplacer quelques termes trop osés : il supprime des passages entiers. Tout ce qui évoque de près ou de loin l'idée d'acte sexuel est éliminé, comme l'évocation d'une éventuelle progéniture ou de la réconciliation des époux sur l'oreiller<sup>3</sup>. Même lorsque ces traits sont censés caractériser l'effronterie d'un

---

<sup>1</sup> « Fridrich – Sie kann es alleine nicht verrichten ; und der Herr Doctor hat gerne seine Nase dabey. » *Méd.* (II, 7).

<sup>2</sup> Cf. G. Conesa, *La Comédie à l'âge classique*, p. 73-75.

<sup>3</sup> « Geront – Ihr werdet Euch nicht schon zanken, ehe Ihr einander habt : versparet das immer, bis Ihr ein paar Eheleute seydt ; Ihr werdet ja bald das Glück haben, Euch Tagelang zu zanken, um Euch die Nächte wieder zu versöhnen. » *Gouv.* (II, 2) Lorsque Geront s' imagine déjà faire d'autres enfants, Cleonte se moque de lui, mais lui fait croire qu'elle rit de joie (*Gouv.* IV, 4).

personnage, ils sont victimes de l'affinement de la sensibilité. C'est le cas des propos osés de Cleanth, qui s'adresse à Juliane en des termes sans aucune équivoque :

Cleanth – À quoi servent les hésitations, pourquoi tant faire la vierge ? Très chère Juliane, il me semble qu'ayant goûté aux agréments du mariage (vous savez déjà de quoi je parle), vous devriez presser les fiançailles, afin que nous nous rapprochions de l'objet de nos souhaits.<sup>1</sup>

La version expurgée de Weiße suit les mêmes principes que celle de Corneille, à un peu plus d'un siècle d'intervalle, conséquence du décalage que l'on observe entre la France et l'Allemagne en ce qui concerne le degré d'évolution de la langue et des bienséances. Toute référence trop concrète à la sensualité et au corps est bannie. L'Allemand tire là sans doute les conséquences des mutations qu'il évoque dans sa préface :

Des expressions qui étaient communes deviennent nobles, et des nobles communes : on s'autorise parfois plus, parfois moins de libertés.<sup>2</sup>

Ce remaniement est une preuve supplémentaire de ce que nous avons essayé de prendre en compte dans notre analyse : le raffinement de la langue et des plaisanteries des années 1740-1760 n'est pas celui de la fin du XVIIIe siècle. Il progresse considérablement en l'espace de quelques décennies, ce qui fait vite apparaître notre corpus comme le produit d'une époque dépassée.

#### 4.3.2.2. *Les mauvaises farces*

La grossièreté ne se manifeste pas seulement dans les paroles, mais aussi dans certaines actions d'assez mauvais goût, il faut bien le reconnaître. Les deux occurrences les plus révélatrices apparaissent dans *Les Huîtres* et *La Gouvernante française*, ce qui explique en partie les jugements négatifs que nous avons déjà évoqués à propos de ces deux pièces.

Le baisser de rideau des *Huîtres* est tout entier construit sur un dîner que le galant étudiant Liebegern a décidé d'offrir à deux jeunes filles. Il est contrarié dans ses projets par des camarades gloutons et mal appris, ainsi que par divers contretemps. La scène dans

---

<sup>1</sup> « Cleanth – Was ist das Zaudern vonnöthen, warum so jungferlich ? Liebste Juliane, ich dünkte, da Sie die Annehmlichkeiten des Ehestandes, (Sie wissen schon, was ich meine) geschmecket haben, daß Sie mit der Verlöbniß eilen sollten, damit wir dem Ziele unsrer Wünsche desto näher kämen. » *Méf. env.* (III, 4).

<sup>2</sup> « Ausdrücke, die gemein waren, werden edel, edle gemein : man erlaubt sich bald mehr, bald weniger Freyheiten. » C. F. Weiße, *Lustspiele*, Vorrede, n. p.

laquelle les compères engloutissent les huîtres sans même attendre les couteaux ni les fourchettes n'est déjà pas très ragoûtante (sc. 4). Mais le final de la comédie est constitué par un mauvais tour joué à Krummfuß, en lui faisant ingurgiter les huîtres qui se sont finalement révélées avariées et immangeables (sc. 22 à 27). Le malin plaisir que prennent les jeunes gens à se cacher pour observer la scène est assez puéril. Cette farce est censée punir la victime de son avarice (sc. 22), mais cette justification n'est que très superficielle et dissimule mal le caractère gratuit du comique. Le dénouement est d'ailleurs amené de façon très maladroite, car il n'avait jusqu'alors jamais été question de ce Krummfuß. Sans parler du caractère plutôt douteux de cette plaisanterie d'étudiants, initiée qui plus est par une jeune fille. Le vocabulaire et les allusions ne sont pas non plus du meilleur goût. Fiekchen parle d'« huîtres puantes » et fait un jeu de mot sur « sentir le piège »<sup>1</sup>. Quant à Schmausefrey, sa dernière remarque n'est pas des plus distinguées. Lorsque Krummfuß affirme avoir accepté les huîtres en toute confiance, car elles venaient des jeunes filles, il en tire la conclusion suivante :

Si vous continuez à laisser votre langue prisonnière du pouvoir de l'amour, avec le temps vous désirerez sans doute baiser la jarrettière et l'ourlet de la chemise de votre bien-aimée. Car ce qu'une belle porte sur elle ou près d'elle a toujours le goût du sucre et sent l'ambre et la civette.<sup>2</sup>

On comprend que cette pièce ne jouisse pas d'une grande renommée, et que certains se soient offusqués de la grossièreté du sujet et des propos : malgré sa publication dans le cadre du *Théâtre allemand*, elle se rapproche bien plus des comédies de Picander que de l'idéal gottschédien.

Dans le cas de *La Gouvernante Française*, l'action qui nous intéresse se limite à un épisode assez rapide de la pièce. Lorsque Sotenville réclame un plat dénommé « merdes de bécasse », le valet Erhard lui donne effectivement à manger de la fiente de pigeon, et le malheureux Sotenville en attrape une effroyable colique (III, 1). C'est ici le valet, et non les personnages principaux, qui endosse la responsabilité de la vilaine farce jouée au Français, pour des raisons évidentes de décence. Ce mauvais tour est à plusieurs reprises qualifié de « dégoûtant » (*garstig*), ce qui ne saurait s'accorder avec les personnages

---

<sup>1</sup> « Die stinkenden Austern », « wann sie ihm denn ins Gesicht lachten, möchte er den Braten, oder vielmehr die Austern riechen. » *Huît*. (22).

<sup>2</sup> « Schmausefrey – Wo sie so fortfahren, die Zunge, unter die Macht der Liebe gefangen zu nehmen : so werden sie sich noch wohl mit der Zeit gelüsten lassen, ihrer Geliebten das Strumpfband und den Saum vom Hemde zu küssen. Denn, was eine Schöne an und um sich hat, das schmeckt doch alles nach Zucker, und riecht nach Ambra und Zibeth. » *Huît*. (27).



positifs de la pièce, censés représenter la raison et les bonnes mœurs. C'est donc le valet, personnage inférieur et dont les mœurs ne sont pas soumises aux mêmes exigences de décence, qui est à l'origine de la farce. De plus, pour une plus grande distanciation, l'événement ne se déroule pas directement sur scène, il est relaté par Luischen. Ce procédé permet d'éviter la représentation d'une action rebutante. Les jeunes gens peuvent ainsi rire allègrement de ce mauvais tour, sans pour autant s'y associer, Erhard étant maintes fois qualifié de « coquin »<sup>1</sup>. Cet exemple nous semble assez révélateur des ambiguïtés de la comédie saxonne. La Gottschedin n'est manifestement pas à l'aise dans le traitement de la farce : la forme du récit est une tentative pour atténuer le caractère choquant de l'action, mais du même coup, celle-ci perd tout son effet comique. La dynamique théâtrale se perd au profit du simple contenu relaté, dont le mauvais goût n'est que plus manifeste. Le rire de Luischen et du jeune Wahrmund est alors bien peu communicatif. De même, un procédé classique comme le fait de faire l'imbécile, que Erhard utilise pour se débarrasser de Sotenville, aurait gagné à être joué et non simplement rapporté par Luischen. La volonté d'introduire des éléments comiques est ici en porte à faux et se heurte apparemment aux impératifs gottschédiens.

En principe, dans l'optique de Gottsched et de ses élèves, les plaisanteries ne sont que des outils au service de la démonstration, et s'intègrent dans la morale d'ensemble de la comédie. La farce et ses implications physiques, le caractère parfois assez cru et presque vulgaire des plaisanteries, sont ainsi acceptés dans la mesure où ils ne provoquent pas de rire gratuit mais un rire justifié et édifiant. La plupart des mauvais tours mis en scène dans les comédies des Lumières répondent à ces exigences : ils ont tous une justification morale, puisqu'ils ont pour fonction de punir un écart de conduite. Luischen renverse du thé brûlant sur Sotenville pour le punir de son impolitesse et de son manque d'égards à son encontre (III, 6). Le jeune Wahrmund instruit Hannchen de quelques mauvais tours à jouer aux Français, au cas où ils se montreraient insultants envers les Allemands (III, 2), et si Luischen enferme le malheureux gros chien de Mlle La Flèche dans une cage à oiseaux, c'est pour retourner l'absurdité de la mode française contre la Française elle-même (IV, 3-4). Nous avons vu que les huîtres avariées sanctionnent l'avarice de Krummfuß. De même, le coup de cor de chasse aux oreilles de Kreuzweg endormi est censé lui donner une bonne leçon et le guérir de sa paresse (*Test.* V, 1). Il reste évident que les mauvaises farces les

---

<sup>1</sup> « Der spitzbübische Erhard », « ein vertrackter Kerl », « Schelmerey », « der Spitzkopf » ; *Gouv. fr.* (III, 1).

plus nombreuses se trouvent dans *La Gouvernante française*, et que malgré les tentatives de justification morale, elles apparaissent sans conteste comme une forme de revanche maligne sur l'ennemi français.

#### 4.3.2.3. *Jeux de mots et comique verbal*

Le fait que le comique verbal et gestuel soit systématiquement assimilé à la farce, et donc rejeté en bloc avec elle, a fortement influé sur le style des comédies allemandes des Lumières. La sentence sans appel de Gottsched témoigne bien de cette conception épurée de la scène : il déclare en effet que « dans les comédies, le risible doit plus naître des choses que des mots. C'est le comportement étrange des gens extravagants qui les rend risibles »<sup>1</sup>. Ce que le critique entend par « choses », ce sont donc les situations, les attitudes et les réactions des personnages visés par la satire. Il donne ainsi l'exemple du *Bourgeois gentilhomme*, du *Malade imaginaire* et des *Plaideurs*, dont il oppose la peinture satirique des comportements humains aux habits extravagants, aux acrobaties et aux farces vulgaires des Arlequins et autres Scaramouches. Ce ne sont donc pas les jeux verbaux et gestuels en tant que tels que condamne le maître de Leipzig – les pièces françaises qu'il cite n'en sont pas dépourvues, loin de là – mais plutôt la gratuité de ces jeux, leur invraisemblance et leur vulgarité, lorsqu'il sont le fait des bouffons. Si dans l'esprit de Gottsched ce sont de préférence et avant tout les choses qui doivent susciter le rire, il est bien évident que l'on ne peut représenter de ridicule sans les mots qui le révèlent. C'est ce qu'il remarque d'ailleurs à propos des *Plaideurs*, lorsqu'il évoque l'érudition intempestive dont font preuve les procéduriers et les avocats<sup>2</sup>. Ce sont leurs discours qui provoquent l'hilarité du spectateur. Il n'est donc pas question de retirer aux mots leur potentiel comique, comme pourrait le laisser croire une lecture rapide ou hors contexte du jugement de Gottsched<sup>3</sup>.

Il est vrai que le comique de mots ne donne pas le ton des comédies de l'*Aufklärung*, mais il n'en est cependant pas totalement absent, loin s'en faut. Sa présence est plus ou moins discrète selon les auteurs, leur sens de la langue et leurs objectifs dramatiques. Nous

---

<sup>1</sup> « Das Lächerliche der Komödien muß mehr aus den Sachen als Worten entstehen. Die seltsame Aufführung närrischer Leute macht sie auslachenswert. » *CD*, Bd. VI/2, p. 356.

<sup>2</sup> « Imgleichen des Racine Komödie von der Prozessiersucht macht die Liebhaber der Zänkereien, imgleichen die französischen Advokaten lächerlich, die in ihren Klag- und Schutzreden eine übel angebrachte Gelehrsamkeit zeigen wollen. » *CD*, Bd. VI/2, p. 357.

<sup>3</sup> C'est de façon assez étonnante ce que fait D. Brüggemann, qui parle d'une théorie qui rejette toute forme de comique verbal (*Die sächsische Komödie*, p. 20).

n'avons pas ici l'ambition d'établir un recensement précis de toutes les formes de comique verbal, ni d'expliquer leur fonctionnement et leurs rapports aux figures rhétoriques, mais simplement de voir quels sont les moyens mis en œuvre par les auteurs de notre corpus, et dans quelle mesure les techniques françaises peuvent avoir été pour eux une source d'inspiration.

#### 4.3.2.3.1. Les jeux de mots

La manifestation la plus visible du comique verbal est le jeu sur les mots, qu'il soit simple calembour ou mot d'esprit plus raffiné. C'est la plupart du temps sur le double sens de certains mots que se développent les plaisanteries, notamment lorsque l'un des personnages prend au pied de la lettre une expression métaphorique. Molière utilise souvent cette technique pour souligner le contraste entre les personnages de pédants et le bon sens terre-à-terre de leur interlocuteur :

Panrace – Et de quelle langue voulez-vous vous servir avec moi ? [...]

Sganarelle – Parbleu ! de la langue que j'ai dans la bouche. Je crois que je n'irai pas emprunter celle de mon voisin.<sup>1</sup>

Dans la comédie allemande, en revanche, le personnage est parfaitement conscient de répondre « à côté », et ce type de réplique caractérise avant tout les valets facétieux :

Anne – Et d'où nous viendra notre pain ?

Ernst – De chez le boulanger, tiens.<sup>2</sup>

Le valet du *Jeune Érudit*, vif et malicieux, est tout particulièrement sensible aux doubles sens. Il s'inquiète ainsi de devoir laisser Lisette en tête à tête avec son maître :

Anton – Et qu'à t'elle à faire auprès de vous ?

Damis – Ignorant !

Anton – Eh, bien sûr, c'est là mon malheur : je l'ignore.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> *Le Mariage forcé* (sc. 4) ; « Le Docteur – Sais-tu bien d'où vient le mot de galant homme ? Le Barbouillé – Qu'il vienne de Villejuif ou d'Aubervilliers, je ne m'en soucie guère. » *La Jalousie du Barbouillé* (sc. 1) ; on retrouve le même trait dans *Les Femmes savantes* (II, 6, v. 495).

<sup>2</sup> « Anne – Wo soll aber das Brod herkommen ? Ernst – Je, vom Becker. » *Mort B.* (II, 2). Weiße utilise le même trait dans *Les Poètes à la mode* (édition de 1783) : « Dunkel – Wessen Brod ißt Er, mein Freund ? Johann – Beckerbrod, mein Herr » *Poètes* (I, 9).

<sup>3</sup> « Anton – Und was soll sie denn bei Ihnen ? Damis – Unwissender ! Anton – Ja freilich ist es mein Unglück, daß ich es nicht weiß. » *Érudit* (II, 7). On retrouve le même procédé chez Schlegel : « Abgrund – Unvorsichtigkeit ! Du bist ein Narr ! – Mein guter Freund ist wohl fähig, Unvorsichtigkeiten zu begehen. Geh, packe dich fort ! Du redest, wie ein dummer Kerl. Johann – Das glaube ich wohl. Es ist keine geringe Dummheit, die Wahrheit zu sagen. » *Myst.* (II, 3).

Plus tard, lorsque Damis l'envoie prendre un livre, Anton reste perplexe devant le bureau : l'ouvrage doit se trouver à sa droite, mais dans quel sens ? « Laquelle est donc la bonne droite ? »<sup>1</sup> s'interroge-t-il, Lessing jouant ici par antanaclase sur les deux sens de « recht » (« correct » et « droit »). Le jeu de mot est en général gratuit, comme dans *L'Oisif affairé*<sup>2</sup> ou dans *Le Faste à Landheim*, lorsque Niklas et Berthold échangent quelques répliques sur le « coureur » qui justement ne court pas<sup>3</sup>. Les double sens peuvent également donner lieu à des quiproquos ou des malentendus. Dans la discussion entre Lieschen et Sylvesterinn, la jeune fille se méprend sur les paroles de la mère de Fortunat, car elle est incapable de saisir le sens métaphorique du mot « désordre » (*Oisif* III, 4)<sup>4</sup>. Le quiproquo verbal qui oppose Glocke à Abgrund dans *Le Mystérieux* provient de cette même incapacité à comprendre le sens d'un mot dans son contexte. Obnubilé par sa paranoïa, Abgrund se méprend sur toutes les remarques de son interlocuteur. Glocke affirme que le jeune homme, déguisé en Turc lors du bal de la veille, a monopolisé l'attention des dames, et observe :

Glocke – Vous avez le secret, Monsieur...

Abgrund – Je n'ai aucun secret, Monsieur...

Glocke – Vous avez le secret, dis-je...

Abgrund – Je vous dis que je n'ai aucun secret.

Glocke – Mais si ! Je dis simplement que vous avez le secret de vous faire connaître dès votre arrivée pour un galant homme.

Abgrund – Je ne me suis pas encore fait connaître ici, et je n'ai pas particulièrement l'intention de le faire.<sup>5</sup>

Le malentendu fait ici partie de la caractérisation : il révèle à chaque fois la rigidité et l'aveuglement des personnages, enfermés dans leur système de valeurs et comme sourds au langage d'autrui.

---

<sup>1</sup> « Anton – Welches ist denn die rechte rechte Hand ? » *Érudit* (III, 1).

<sup>2</sup> Sylvester demande à Fortunat où il « prend le temps » de faire tout ce qu'il entreprend, et en conclut qu'il doit « le voler » pour en avoir autant (*Oisif* I, 1).

<sup>3</sup> « Berthold – Was bist du denn für ein Läufer, wenn du nicht laufen kannst ? Niklas – Gnädiger Herr, ich bin ein Läufer, der nicht laufen gelernt hat, sondern sitzen, und - - Berthold – Nun, so nimm ein Pferd, und sitze, wie du willst, wenn du nur geschwind wieder da bist. Niklas – Ey nicht doch, Herr ! Ich weis auch, was sich schickt. Ein Läufer, wie ich, läuft nicht mit geborgten Beinen. » *Faste* (III, 2).

<sup>4</sup> Dans *L'École des femmes* (II, 5), ce procédé sert à mettre en valeur l'ingénuité d'Agnès, qui ne saisit pas non plus les métaphores amoureuses de la vieille.

<sup>5</sup> « Glocke – Sie wissen doch das Geheimniß, mein Herr... Abgrund – Ich weis kein Geheimniß, mein Herr... Glocke – Sie wissen das Geheimniß, sage ich... Abgrund – Ich sage ja, daß ich kein Geheimniß weis. Glocke – Ja doch ! Ich sage nur, daß Sie das Geheimniß wissen, sich so gleich bey Ihrer Ankunft als einen artigen Menschen bekannt zu machen. Abgrund – Ich habe mich noch nicht hier bekannt gemacht, und bin nicht sonderlich willens, es zu thun. » *Myst.* (II, 4). On retrouve exactement le même mécanisme à la scène III, 3 : « Glocke – Ihr sollet mir gewiß sagen, wer er ist. Denn ich kenne Euch schon... Abgrund – Ist es möglich, mein Herr, Sie kennen mich ? Glocke – Ja ! Ich kenne Euch. Man muß Euch recht ausfragen, ehe Ihr mit der Wahrheit heraus rücket. »

Le jeu de mot peut également être exploité sous la forme d'un polyptote, c'est-à-dire une répétition avec un jeu sur la dérivation lexicale, mais cette figure est assez rare dans la comédie allemande – tout comme dans la comédie française d'ailleurs :

Mme Richardinn – Je lis à haute voix, à très haute voix, afin que tous les gens de ma maison soient édifiés par mon édification.<sup>1</sup>

Zankmann fils – Les nombreuses affaires juridiques embrouillées ont fini par l'embrouiller lui-même, et juger quotidiennement lui a fait perdre le jugement.<sup>2</sup>

On retrouve là le même esprit que celui de la réplique de Chrysale dans *Les Femmes savantes* :

Chrysale – Raisonner est l'emploi de toute ma maison, / Et le raisonnement en bannit la raison.<sup>3</sup>

Plus proche du calambour, le jeu sur les sonorités et les approximations est une technique éprouvée que nombre d'auteurs reprennent, tels la Gottschedin, Quistorp ou encore Lessing<sup>4</sup>. Ce genre de méprise est toujours source de comique, de même que les hésitations sur les noms :

Peter – Comment il s'appelle ? - - Il s'appelle - - attendez - - je vais bien m'en souvenir. Son chien s'appelle Judas. C'est un grand mâtin jaune - - ça je le sais. Mais lui - - il s'appelle - - de Rossée - - non - - de Bourrade - - non - - ah ah - - Coup, de Coup. M. le Capitaine de Coup.<sup>5</sup>

La comédie française nous offre des exemples similaires<sup>6</sup>. Mais avec son ironie habituelle, Lessing détourne ici la tradition des noms significatifs à des fins purement divertissantes.

---

<sup>1</sup> « Fr. Richardinn – Ich lese ja laut, recht laut, damit ich alle Leute in meinem Hause durch meine Erbauung erbaue. » *Bigote* (I, 2).

<sup>2</sup> « Der junge Zankmann – Die vielen verwirrten juristischen Händel haben ihn endlich selbst verwirrt, und das tägliche Richten hat ihn unrichtig im Kopfe gemacht. » *Procès* (I, 1).

<sup>3</sup> Molière, *Les Femmes savantes* (II, 7, v. 697 sq).

<sup>4</sup> « Damis – Kannst du etwa Koptisch ? Anton – Foptisch ? Nein, das kann ich nicht. » *Érudit* (I, 1). Martin ne comprend rien à la note du médecin qu'il est en train de lire et doit épeler souvent avec difficulté les termes latins. Lorsqu'il arrive à « Beyde *Genua*... (mit Verwunderung) das liegt ja in Italien, wie in Hübners Zeitungslexicon stehet... » *Procès* (IV, 6). On trouve bien entendu ce type de méprise comique chez Molière (*Les Femmes Savantes* II, 6 ; « grammair » et « grand-mère »). Sur les jeux de mots de la Gottschedin dans *Le Testament* (IV, 1), voir *infra*, p. 550 sq.

<sup>5</sup> « Peter – Je, wie er heißt - - Er heißt - - warten Sie - - ich werde mich wohl besinnen. Sein Hund heißt Judas. Es ist so ein großer gelber Fleischerhund - - das weiß ich. Aber er - - er heißt - - von Prügel - - nein - - von Stoß - - nein - - ha ha - - Schlag, von Schlag. Der Herr Capitaine von Schlag. » *Fille* (I, 5).

<sup>6</sup> « Éraste – Comment s'appelle-t-il enfin ? Frontin – Autant que je puisse m'en souvenir, c'est un beau nom. Il finit en or. Mine d'or, Medor : aidez-moi un peu. Éraste – Ne serait-ce point Mondor ? » Cérou, *L'Amant auteur et valet* (sc. 2).

Le lapsus peut lui aussi être source de comique : si Chrysender doit louer des chevaux et qu'un passant l'interroge, cela le blesse profondément de ne pouvoir répondre qu'il est « le beau maître de ce cheval sensé »<sup>1</sup>. Pour ce parfait idiot, il ne s'agit peut-être pas d'un lapsus – il n'est d'ailleurs pas relevé. Mais pour le spectateur, l'inversion comique des valeurs est manifeste. C'est le même type d'inversion que l'on observe dans *Les Médecins* :

Vielgutin – Cela fait déjà un nombre incalculable de fois que ces messieurs nous ont, moi et ma fille, sauvées de la vie... de la mort.<sup>2</sup>

Ici cependant, Vielgutin se rend compte de sa méprise. Le même procédé est utilisé en une autre occasion (IV, 2).

Les néologismes pour leur part sont quasi inexistantes dans les comédies allemandes des Lumières. Cette réplique de *La Mort de Bockesbeutel* n'en est que plus significative, lorsque Anne hésite, interrogée par son fiancé sur ses rapports avec le Magister :

Anne – Ah, il m'a...  
Ernst – Bockesbeutelée peut-être ?<sup>3</sup>

Tout porte à croire en effet que ce trait est une réminiscence de Molière : outre la rareté de ce procédé, Uhlich étant le traducteur de *L'Avare*, il connaissait très certainement les grands classiques du dramaturge français. Il est donc fort probable qu'il se souvienne ici du néologisme de Dorine, qui, lorsqu'elle fait mine d'abandonner Mariane à son sort, déclare :

Tartuffe est votre homme, et vous en tâterez. [...] Vous serez ma foi, tartuffée.<sup>4</sup>

Le contexte est à peu près similaire puisqu'il est question de relations amoureuses, et l'allusion sexuelle est évidente dans les deux cas.

Le jeu sur les titres semble être un élément comique que les Allemands affectionnent particulièrement. On le rencontre dans *Les Pasteurs de campagne* : lorsque Peter demande à Mme Brigitte si elle est « une Excellence, ou une noble Dame », celle-ci répond qu'elle est « Madame la Principale tout court », ce qui devient bien évidemment son titre, et Peter

---

<sup>1</sup> « Ich sey der schöne Herr des verständigen Pferdes. » *Cand.* (II, 6).

<sup>2</sup> « Vielgutin – Diese haben mich und meine Tochter schon unzähligemal vom Leben... vom Tode errettet. » *Méd.* (I, 5).

<sup>3</sup> « Anne – Ach, er hat mich... Ernst – Etwan gar gebookesbeutel ? » *Mort B.* (II, 1). On en trouve un exemple comparable dans *Le Tresor* de Lessing (sc. 11), mais le sens du mot y est radicalement différent. Cf. *infra*, p. 400 sq.

<sup>4</sup> Molière, *Le Tartuffe* (II, 3, v. 672 et 674).

déclare dans la scène suivante à M. von Roseneck qu'« elle s'appelle Madame la Principale tout court »<sup>1</sup>. Weiße utilise le même procédé à plusieurs reprises dans *L'Homme à grands projets*, où la fausse comtesse se voit affublée de tant de prénoms qu'elle devient « son excellence madame la comtesse Elisabetha Franciska *et caetera, et caetera* von Moos »<sup>2</sup>. Cette plaisanterie souligne l'aspect pompeux, censé en imposer, et révèle en même temps son caractère de mascarade.

Mais les auteurs ne sont pas toujours très heureux dans leurs traits d'esprit. Nous avons déjà évoqué le cas des *Huîtres* de Quistorp. Outre le mauvais goût, c'est parfois l'agressivité qui alourdit la plaisanterie. C'est par exemple le cas dans la scène hautement polémique qui oppose Chrysander et Herrmann dans *Les Candidats*. Les réparties du secrétaire se veulent comiques, mais la charge est un peu forte et manque singulièrement de finesse :

Vous ne laissez pas paraître le moindre soupçon d'esprit ni de jugement dans vos discours, et vous vous plaignez vous-même de votre mémoire. L'amour des chevaux a du prendre chez vous tant de place que les autres facultés de l'esprit sont arrivées trop tard.<sup>3</sup>

Il est indéniable que de tous les auteurs évoqués, c'est le jeune Lessing qui manifeste le sens de la langue le plus affûté. Il se détache par là assez nettement de ses contemporains, car il est le seul à véritablement exploiter toutes les possibilités comiques du langage. H.-U. Lappert estime même que la plaisanterie détermine souvent chez Lessing le dialogue et les expressions<sup>4</sup>, comme dans cette conversation entre Damis et son père :

Chrysander – Tu es un tel fou en conserve, une telle morue séchée [...], un tel hareng salé sur-instruit.

Damis (à part) – À croire que son premier commerce était celui des poissons en salaison.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> « Peter – Sind sie eine Excellenz, oder eine gnädige Frau, oder... Brigitte – Die Frau Conrektorin schlechtweg, das ist mehr, als Excellenzen und gnädige Frauen. Peter – Aber, Frau Conrektorin schlechtweg, wollen sie hineingehen, oder soll ich meinen Herrn herauf rufen ? » *Past.* (III, 1) ; « Peter – Sie heist Frau Conrektorin schlechtweg. » *Past.* (III, 2).

<sup>2</sup> Cf. *Projets* (III, 3) et (III, 4) : « Hannchen – Ihre Excellenz der Frau Gräfinn Elisabetha, Franciska, *et caetrea, et caetera* von Moos ».

<sup>3</sup> « Herrmann – Von Witz und Urtheilskraft lassen sie nicht ein Quentgen in ihren Reden spühren, und über ihr Gedächtnis klagen sie selbst. Die Liebe zu den Pferden muß so viel Raum bey ihnen eingenommen haben, daß die andern Gemüthskräfte zu späte gekommen sind. » *Cand.* (II, 6).

<sup>4</sup> Cf. H.-U. Lappert, *Lessings Jugendlustspiele*, p. 27.

<sup>5</sup> « Chrysander – Du bist so ein eingemachter Narre, so ein Stockfisch – [...] so ein überstudierter Pickelhering. Damis – (beiseite) Bald sollte ich glauben, daß sein erster Handel mit eingesalznen Fischen gewesen sei. » *Érudit* (III, 4).

L'auteur joue bien évidemment sur la double signification de « Stockfisch » et « Pickelhering », qui sont également des synonymes de « Narr » et que Chrysender utilise dans ce sens. La remarque facétieuse de Damis détone par rapport au ton qu'emploie en général ce personnage. Elle aurait manifestement plus sa place dans la bouche d'Anton, mais l'auteur semble n'avoir pas résisté à la tentation d'un bon mot. Cette fréquence du jeu de mot chez Lessing et son importance dans la structuration du dialogue n'est pas sans rappeler Regnard. En effet, chez ce dernier, priorité est donnée aux plaisanteries plutôt qu'à la cohérence de l'intrigue et aux règles. C'est le comique verbal qui détermine pour une grande part l'action, destinée à fournir des occasions de bons mots<sup>1</sup>. Les traductions du *Joueur* et du *Distrait* ne sont sans doute pas étrangères à cette sensibilité particulière de Lessing à la langue.

#### 4.3.2.3.2. Les répétitions

Nous abordons ici le fameux « comique de répétition » – dont il faut préciser qu'il ne naît pas de la simple répétition : en réalité, les répliques sont drôles dès leur première occurrence. La répétition ne fait que renforcer l'effet, elle ne le crée pas<sup>2</sup>. Mais les auteurs comiques savent très bien tirer parti des potentialités de la répétition, et les Français la cultivent avec passion dès le XVIIe siècle.

L'usage le plus frappant de la répétition est celui de la courte réplique immuable, valeur sûre du comique verbal. Molière connaissait l'effet imparable de ce mécanisme et l'a porté à la perfection. C'est une technique que les auteurs allemands utilisent eux aussi<sup>3</sup>, et que Lessing exploite presque systématiquement, puisqu'il y a recours dans quatre de ses comédies. Dans *Le Libre-penseur*, l'inquiétude de Lisidor devant le peu d'intérêt qu'Adrast témoigne pour sa fiancée se manifeste par l'interrogation « Et Henriette ? », reprise quatre fois à intervalles réguliers (I, 3). Le clin d'œil au *Tartuffe* et à la fameuse réplique d'Orgon, uniquement préoccupé de la santé du faux dévot (« Et Tartuffe ? » I, 4) nous semble ici indéniable. Lessing reprend d'ailleurs la technique de cette scène dans *Le Jeune Érudit* (II, 11) : l'alternance mécanique des répliques d'Orgon : « Et Tartuffe ? » → réponse de Dorine → « Le pauvre homme ! », se retrouve répartie sur trois personnages, Lisette dénigrant Juliane, Damis répondant invariablement « bagatelle ! » et Anton

---

<sup>1</sup> Cf. Dorothy Moser Medlin, *The verbal Art of Jean-François Regnard*, New Orleans, Tulane University, 1966, p. 19-51.

<sup>2</sup> Cf. J. Scherer, *La Dramaturgie classique*, p. 341 sq.

<sup>3</sup> « Johann – Nein alles der Frau Cleonte wegen. » *Gouv.* (III, 9) ; « Johann – Ich weis nicht » *Myst.* (I, 2).



« mensonges ! »<sup>1</sup>. C'est là le même schéma de ballet de paroles, mais avec des réparties très courtes afin d'imprimer un rythme extrêmement vif à la scène. De même, les répétitions du *Trésor* font très clairement écho au « sans dot » d'Harpagon (*L'Avare* I, 5). Dans la première scène, Staleno, obnubilé par la dot, pose toujours la même question, comme une éternelle rengaine : « Qu'est-ce qu'elle apporte ? »<sup>2</sup>. Plus loin, c'est Maskarill qui fait miroiter à Lelio un prêt des plus avantageux, « sans intérêts »<sup>3</sup>. La répétition par douze fois de cet argument imparable permet d'attiser la curiosité et d'exploiter l'effet de surprise, puisque l'espoir du jeune homme est bien évidemment déçu. Maskarill se joue de son maître et se met au service du pur comique. Dans *Le Misogyne*, Solbist essaie à cinq reprises de présenter son discours, mais Wumshäter l'interrompt à chaque fois qu'il en arrive à « mon autre partie »<sup>4</sup>. C'est d'ailleurs dès sa première comédie que Lessing use de la répétition, avec un humour et un savoir-faire étonnants pour un débutant<sup>5</sup>. Dans la scène d'ouverture du *Jeune Érudit*, Damis déclare fièrement qu'il n'a « que vingt ans » et s'enorgueillit de tout le savoir qu'il a déjà accumulé<sup>6</sup>. Cette expression devient dès lors un leitmotiv de la pièce, symbole de la prétention du jeune pédant. Lorsqu'il réitère ses vantardises devant Lisette, celle-ci s'empare de la formule pour ponctuer chaque réplique du jeune homme d'un « et vous n'avez que vingt ans ! » ironiquement admiratif, puisqu'elle finit par observer qu'à vingt ans, il n'est toujours pas sensé<sup>7</sup>. Offusqué par tant d'impertinence, Damis lui ordonne alors de disparaître immédiatement :

Lisette – Immédiatement ? J'aimerais tant prononcer une fois de plus la belle exclamation : et vous n'avez que vingt ans !<sup>8</sup>

À nouveau, Lessing n'hésite pas à souligner le caractère artificiel du procédé. Il en tire même un effet comique supplémentaire de distanciation. Tout comme pour les jeux de mots, cette maîtrise des mécanismes de répétition est très certainement un effet de la fréquentation assidue des auteurs comiques français comme Molière et Regnard, qui sont

---

<sup>1</sup> « Lisette – Sie ist albern - - Damis – Kleinigkeit ! Anton – Und ich sage : Lügen ! [etc.] » *Érudit* (II, 11).

<sup>2</sup> « Staleno – Was kriegt sie mit ? », répété pas moins de dix fois ; *Trésor* (1).

<sup>3</sup> « Maskarill – Ohne Interessen » *Trésor* (5).

<sup>4</sup> « Solbist – Meine andre Pars » *Miso.* (II, 5).

<sup>5</sup> Il est cependant possible que la version du *Jeune Érudit* dont nous disposons aujourd'hui ne soit pas le texte original joué en 1748, puisque la pièce n'a été publiée qu'en 1754. L'auteur y a peut-être alors apporté quelques modifications.

<sup>6</sup> « Damis – Ich bin erst zwanzig Jahr alt. » *Érudit* (I, 1).

<sup>7</sup> « Lisette – Und Sie sind erst zwanzig Jahr alt ! [...] Sie sind noch nicht klug und sind schon zwanzig Jahr alt ! » *Érudit* (III, 3).

<sup>8</sup> « Lisette – Den Augenblick ? Ich möchte gar zu gern die schöne Ausrufung : und Sie sind erst 20 Jahr alt ! noch einmal anbringen. » *Érudit* (III, 3).

des maîtres en la matière. On peut d'ailleurs voir dans cette prédilection de Lessing pour la répétition une des caractéristiques de son style, car cette technique est beaucoup moins systématique dans le reste de notre corpus.

Dans *La Mésalliance*, c'est lors de la lecture du contrat de mariage que le thème de la comédie apparaît comme un leitmotiv, qui justifie tous les sacrifices de la part de Wilibald : il est stipulé que le bourgeois doit payer toutes les dettes de la famille von Ahnenstolz, pour mériter l'insigne honneur qui lui est fait. Tout le monde se charge de le lui rappeler :

Mme von Ahnenstolz – Vous devez bien faire quelque chose à cause de la *Mésalliance* !  
[...] La *Mésalliance*, mon fils ! [...]  
M. von Ahnenstolz – Ha ! pour une *Mésalliance* !<sup>1</sup>

Tout comme « le poumon » est la cause de tous les maux d'Argant (*Le Malade imaginaire* III, 10) et « la léthargie » l'explication de tous les mystères (*Le Légataire universel* V, 7), « la mésalliance » est l'argument imparable de la famille pour justifier l'exploitation éhontée du bourgeois. On relèvera enfin un dernier effet de répétition soigneusement construit, celui de la tirade de Peter dans *Les Huîtres*, qui énumère toutes les erreurs de conduite qu'il doit éviter, « sinon, c'est un soufflet »<sup>2</sup>. Il ponctue ainsi ses observations de façon toujours plus rapprochée, ce qui crée un effet de crescendo assez réussi.

Les répétitions à court intervalle permettent de mettre en valeur le sujet central tout en provoquant un effet comique, comme dans *Le Mystérieux* :

Abgrund – Pour qui me prends-tu ?  
Johann – Pour un homme assez honnête pour ne pas réclamer que d'autres honnêtes gens ne le tiennent pour honnête simplement sur la foi de son honnête mine, sans plus le connaître.<sup>3</sup>

Dans *La Bigote* de Gellert, en revanche, les anaphores « en chantant » et « je veux » n'ont que peu d'effet comique : elles visent avant tout à caractériser le personnage de Richardinn<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> « Frau von Ahnenstolz – Sie müssen doch der Mésalliance wegen was thun ! [...] Die Mésalliance, Herr Sohn ! » ; « Herr von Ahnenstolz – Ha ! bey einer Mésalliance ! » *Més.* (III, 5).

<sup>2</sup> « Peter – Oder es giebt Ohrfeigen » *Huît.* (sc. 3).

<sup>3</sup> « Abgrund – Für wen siehst du mich an ? Johann – Für einen Menschen, der so ehrlich ist, daß er nicht verlangt, daß andere ehrliche Leute ihn bloß auf sein ehrliches Gesicht für ehrlich halten sollen, ohne ihn weiter zu kennen. » *Myst.* (I, 3). Voir aussi *Myst.* (I, 4).

<sup>4</sup> « Singend » ; « Ich will » *Bigote* (I, 1 et III, 8).

Un autre usage de la répétition est celui de la reprise ironique, qui souligne le plaisir de la revanche devant un retournement de situation. C'est une technique déjà connue de Molière et de ses contemporains, que Regnard affectionne tout particulièrement, et que Destouches utilise également à l'occasion<sup>1</sup>. On la retrouve chez plusieurs auteurs de notre corpus. Dans *La Pleurnicheuse*, Dietrichin avait pris la défense de Geldlieb et affirmé que la vertu était persécutée et qu'il était accusé à tort (II, 5). Lorsque le vieil avare est démasqué et prend lâchement la poudre d'escampette, Rosel se contente de répéter malicieusement les propos de sa maîtresse, pour faire honte à sa crédulité<sup>2</sup>. Lessing, en attentif lecteur de Regnard et grand adepte de la répétition, ne pouvait passer à côté de cet effet : il l'utilise dans *Les Juifs*, lorsque Martin Krumm refuse à Lisette le don de sa tabatière, en répétant exactement les propos qu'elle lui avait tenus quelques lignes plus haut pour l'éconduire (sc. 11). Krüger utilise ce procédé de façon très habile pour souligner la chute du duc Michel. Dès que le rossignol s'est envolé, Hannchen devient sarcastique et reprend les idées farfelues de son fiancé : elle le gratifie d'un ironique « Monsieur le duc », le renvoie à sa duchesse, et s'éloigne en déclarant aller lui chercher la bière qu'il avait impérieusement réclamée plus tôt. Lorsqu'il tente de l'embrasser, elle le repousse alors avec la même réplique que Michel lui avait adressée un peu auparavant :

Hé là, me voilà bien avec toi. / Des comtesses s'efforceront...<sup>3</sup>

Le malheureux valet de ferme se repent, et le mot de la fin burlesque fait écho à ses derniers discours en ramenant tous ses rêves passés à la seule réalité qui lui est offerte : « Tu es mon duché, ma bière, mon rôti de porc », déclare-t-il tendrement à Hannchen<sup>4</sup>.

Les répétitions qui marquent la bêtise sont assez fréquentes : la reprise immuable des mêmes termes révèle le caractère limité du personnage, que l'ignorance a transformé en automate. C'est le cas d'Agneta, incapable de soutenir une quelconque conversation et réitérant de façon mécanique à huit reprises son unique formule de politesse, « je vous remercie »<sup>5</sup>. Chrysander fait preuve de la même rigidité : son seul mérite est un diplôme acheté, et quelle que soit la question posée, la seule chose qu'il puisse répondre est un

---

<sup>1</sup> Molière, *Le Tartuffe* (I, 4 et V, 2) ; Hauteroche, *Crispin Médecin* (I, 2 et 5) ; Regnard, *Le Distrain* (III, 9), *Démocrite* (I, 4) ; Destouches, *Les Philosophes amoureux* (I, 4 et 6), *Le Philosophe marié* (II, 2).

<sup>2</sup> « Rosel – Ey, nein doch ! Die Tugend wird verfolgt. Es geht dem armen Manne wie ihnen. Er ist ein hübscher haushältiger Herr. » *Pleur.* (V, 8).

<sup>3</sup> « Hannchen – Ey ja, du kämst mir eben. / Gräfinnen werden sich bemühen... » *Duc* (6).

<sup>4</sup> « Michel – Du bist mein Herzogthum, mein Bier, mein Schweinebraten. » *Ibid.*

<sup>5</sup> « Agneta – Ich bedanke mich. » *Mœurs* (II, 6). C'est d'ailleurs la formule que Susanna comptait déjà utiliser pour répondre aux compliments de son fiancé (I, 7).

malheureux : « Je suis licencié en droit »<sup>1</sup>. Dans *Les Médecins*, l'aliénation de Vielgutin se manifeste également par la répétition systématique des propos de Pillifex, qui déclare que Fridrich est « un très méchant homme ». L'effet d'écho est utilisé par sept fois, et fait de la bonne femme une simple caisse de résonance ayant abdiqué toute forme de jugement personnel (II, 3). La répétition successive d'affirmations contradictoires peut aussi révéler l'absence de caractère : dans *L'Amant par hasard*, Hieronymus apparaît comme une véritable girouette, déclarant tour à tour plusieurs fois « tu as raison, Caroline » et « vous avez raison, M. Richard », avant de conclure « vous avez tous les deux raison, mes enfants ! »<sup>2</sup>. En réalité, c'est le dernier qui a parlé qui a raison, et le vieil homme est incapable de se décider.

La répétition sous forme d'exclamation d'une information inattendue est un moyen efficace de souligner la surprise.

Glocke – Ne m'as-tu pas dit qu'il était marié ?  
Amalia – Marié ?  
Kathrine – Marié ?  
Abgrund – Marié !<sup>3</sup>

La dernière scène des *Juifs* offre un exemple similaire lorsque le Voyageur révèle sa confession, et que tous s'exclament avec stupéfaction : « un Juif ! » (sc. 23). Le trait n'est pas nouveau ; les auteurs français le pratiquent également, comme Lesage dans *Turcaret*, lorsque l'on découvre l'identité de la prétendue comtesse, qui n'est autre que « Madame Turcaret ! » (V, 8). La répétition ternaire de l'exclamation semble être dans cette situation une règle rythmique bien établie. On la retrouve d'ailleurs dans d'autres configurations, comme celle des *Médecins* :

Fridrich – On ne peut pas toujours recevoir immédiatement des hôtes quotidiens et de tous les instants comme vous et le Dr. Recept, sinon il faudrait poster en permanence un veilleur à la porte.  
Pillifex – Comme moi et le Dr. Recept ?  
Fridrich – Oui, comme vous et le Dr. Recept.  
Pillifex – Ne pas les recevoir ?  
Fridrich – Ne pas les recevoir.  
Pillifex – Et ne pas leur ouvrir ?

---

<sup>1</sup> « Chrysender – Ich bin ein Licentiatus Juris. » *Cand.* (II, 7).

<sup>2</sup> « Hieronymus – Du hast Recht, Caroline. [...] Sie haben Recht, Herr Richard. [...] Ihr habt alle beyde Recht, Kinder ! » *Amant* (3). Hieronymus rappelle ici le personnage de Polémon dans *Les Philosophes amoureux* (II, 2), pris de même entre les raisonnements opposés de Léandre et de Lysidor. Les répliques sont plus variées et l'effet moins mécanique, mais l'idée est identique.

<sup>3</sup> « Glocke – Hast du mir nicht gesagt, daß er verheurathet ist ? Amalia – Verheurathet ? Kathrine – Verheurathet ? Abgrund – Verheurathet ! » *Myst.* (III, 4).

Fridrich – Et ne pas leur ouvrir.<sup>1</sup>

Pillifex est abasourdi par une telle impertinence : les répétitions mécaniques de segments de phrases soulignent son incrédulité. Les réponses décidées de Fridrich renforcent l'affrontement et dans ce cas précis, c'est bien la répétition qui crée l'effet comique<sup>2</sup>.

#### 4.3.2.3.3. Accumulations et surenchère

Les effets d'accumulation font également partie des techniques employées par les auteurs allemands, la plupart du temps dans un esprit satirique, contrairement à la pratique de Regnard, par exemple, qui reste dans le domaine de la fantaisie verbale gratuite, comme dans *La Sérénade* par exemple (sc. 7). C'est ainsi que dans *Les Médecins*, Luisgen évoque tout l'attirail des docteurs (I, 3) que Fridrich énumère toutes les médecines administrées à Vielgutin (II, 2), et que Pillifex récite la liste des produits qu'il apporte pour guérir de toutes les maladies possibles (V, 6). Quant aux nombreuses accumulations de *L'Oisif affairé*, elles reflètent le caractère dissolu de Fortunat : dès la première scène, Sylvester décrit la chambre de son beau-fils, dans laquelle on trouve tout et n'importe quoi, sauf des livres (I, 1). Plus loin, Sylvesterinn énumère, désespérée, tous les objets dont Fortunat se préoccupe dans les boutiques au lieu d'aller chez le ministre (II, 9). Sylvester finit par s'énerver et veut détruire tous les passe-temps de son beau-fils (IV, 1). Le parallélisme des constructions renforce ici l'effet d'accumulation, tout comme les anaphores de *La Bigote*, lorsque Richardinn menace Simon de ses foudres :

Je vais aller aussi loin que me portent mes pieds et ma prière. Je vais me jeter aux pieds du seigneur. Je vais faire valoir mon droit et celui de ma fille. Je vais crier vengeance au Ciel ; je vais prier pour que jamais plus la fortune ne sourie à l'infâme Simon. Je vais - - - Pauvre de moi ! Oui, je vais faire tout cela.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> « Fridrich – Solchen alltäglichen und stündlichen Gästen, wie sie und der Herr D. Recept sind, kann man nicht allemal sogleich aufwarten ; man müste sonst einen beständigen Wächter an die Thüre stellen. Pillifex – Mir und dem Herrn D. Recept ? Fridrich – Ja, ihnen, und dem Herrn D. Recept. Pillifex – Nicht aufwarten ? Fridrich – Nicht aufwarten. Pillifex – Auch nicht aufmachen ? Fridrich – Auch nicht aufmachen. » *Méd.* (II, 1).

<sup>2</sup> Un trait similaire, mais cependant plus bref, se rencontre chez Molière (*L'École des femmes* III, 4, v. 871 sq).

<sup>3</sup> « Fr. Richardinn – Ich will gehen, so weit mich meine Füße und mein Gebet tragen. Ich will dem Landesherrn einen Fußfall thun. Ich will mir und meiner Tochter Recht schaffen. Ich will zu GOTT um Rache schreyen ; ich will beten, daß es den ehrlosen Simon nimmermehr wohlgehen soll. Ich will - - - Ich arme Frau ! Ja alles dieses will ich thun. » *Bigote* (III, 8).

Entre comique et caractérisation, on trouve les exclamations désespérées de Grobian dans *Les Mœurs du temps passé*, lorsqu'il apprend que le riche Ehrenwert refuse d'épouser sa fille et qu'il a choisi Charlotte : on ne peut s'empêcher de songer au monologue d'Harpagon, qui suit le même principe de gradation.

Grobian – O Ciel ! Faites venir le barbier, qu'il me donne la saignée ! Faites quérir le Docteur, qu'il apporte une poudre ! ah, un clystère ! Où est ma femme et l'eau de Hongrie ? Ha, je me déchire ! je deviens fou ! je suis à l'agonie ! je suis damné ! Ah, ma fille ! Charlotte ! ma femme ! M. Ehrenwert ! mon fils !<sup>1</sup>

L'avare trompé dans ses espérances menace tout comme Harpagon de sombrer dans la folie ; les manifestations verbales sont à peu près similaires, et l'influence de Molière est ici fort probable<sup>2</sup>.

*La Vieille Fille* de Lessing, enfin, offre un exemple d'accumulation à des fins purement comiques. Le faux Capitaine von Schlag conteste le poème de Kräusel et se met à énumérer ses titres et ses états de service :

Ne savez-vous donc point que j'ai été seigneur héréditaire, suzerain et juge de Sansesprit, Bourg-de-Gueux, Dettes-Maisons et Pauvreval ? [...] Et aussi que j'ai servi seize ans sous les Français, douze ans sous les Autrichiens, dix-neuf ans sous les Hollandais, dix-sept ans sous les Anglais, et environ vingt-deux ans sous les Saxons ?<sup>3</sup>

Le modèle de Regnard est ici une fois de plus fort probable : on trouve en effet chez le Français ce type de distorsion de la logique mathématique, dans *Le Légataire universel* par exemple. Il y est question d'une procédurière, « qui, de vingt-cinq procès, en perd trente par ans » (II, 8).

On peut enfin mentionner le mécanisme de la surenchère comique, qui est une variante de l'accumulation : Molière l'utilise dans *Les Fâcheux* (III, 1) et dans *George Dandin*, entre les époux Sotenville (I, 4). On le retrouve bien sûr dans *La Mésalliance*<sup>4</sup>, mais aussi chez Schlegel dans *L'Oisif affairé*, où les mères en adoration devant leurs

---

<sup>1</sup> « Grobian – O Himmel ! Laßt den Barbier kommen, daß er mich zur Ader läßt ! Schickt zum Doctor, daß er ein Pulver mitbringe ! ach, ein Clystir ! Wo ist meine Frau mit ungarischem Wasser ? Ha, ich zerresse mich ! ich werde toll ! ich bin des Todes ! Ich bin verdammt ! Ach, meine Tochter ! Charlotte ! Meine Frau ! Herr Ehrenwehrt ! Mein Sohn ! » *Mœurs* (III, 5).

<sup>2</sup> « Harpagon – Au voleur ! au voleur ! à l'assassin ! au meurtrier ! Justice, juste ciel ! je suis perdu, je suis assassiné ; on m'a coupé la gorge : on m'a dérobé mon argent. [...] C'en est fait ; je n'en puis plus ; je me meurs ; je suis mort ; je suis enterré. » *L'Avare* (IV, 7). *L'Avare* est l'une des pièces les plus populaires de Molière ; la troupe de la Neuberin l'a jouée à huit reprises à Hambourg en 1735 (cf. annexes, p. 995).

<sup>3</sup> « Weiß er denn nicht, daß ich Erb- Lehn- und Gerichtsherr, auf Nichtswitz, Betteldorf, Schuldhäusern und Armingen gewesen bin ? [...] Auch daß ich 16 Jahr unter den Franzosen, 12 Jahr unter den Österreichern, 19 Jahr unter den Holländern, 17 Jahr unter den Engländern, und ohngefähr 22 Jahr unter den Sachsen gedient habe. » *Fille* (III, 8).

<sup>4</sup> Cf. *infra*, p. 514.

enfants énumèrent leurs mérites respectifs (III, 5). Le dialogue est savamment construit avec des effets d'anaphores et de parallélismes au service d'une exagération progressive.

#### 4.3.2.3.4. Images et métaphores

Nous ne rentrerons pas ici dans le détail du langage imagé des personnages<sup>1</sup>, mais évoquerons simplement le cas des métaphores filées qui s'inscrivent dans une tradition comique bien établie : celle des discours amoureux parodiques. En effet, la transposition d'un langage technique aux déclarations galantes est un procédé des plus classiques, particulièrement prisé du théâtre italien : le recueil de Gherardi en donne quelques exemples, en particulier dans *Les Originaux ou l'Italien*, avec les personnages du Musicien et du Capitaine. Regnard, travaillant pour les Italiens, utilise lui aussi ce procédé dans *La Coquette ou l'Académie des dames* avec le juge (I, 15) et dans *Les Chinois*, où Arlequin, déguisé en chasseur, débite un compliment des plus grotesques :

Le Chasseur – Mademoiselle, quand on chasse une jolie bête comme vous, on n'a pas besoin de chiens pour découvrir où vous êtes ; il est aisé de vous suivre à la piste, et le fumet de vos appâts porte au nez de plus de cinq cents pas à la ronde.<sup>2</sup>

Il renouvelle plus loin l'opération dans le style militaire (III, 7). *Le Légataire universel* propose quant à lui une version médicale de ces galantes déclarations (I, 7).

En Allemagne, Mylius et quelques autres perpétuent cette tradition. Ainsi, sans être chasseur, Kühnwitz parle cependant des jeunes filles aimables comme d'un « gibier rare », et file la métaphore gastronomique<sup>3</sup>. La déclaration la plus longue est sans conteste celle des *Médecins* : Pillifex et Recept y rivalisent d'éloquence pompeuse pour louer les charmes de Luisgen. Ce n'est pas tant leur science de médecin qui est ici ridiculisée, que leurs prétentions à l'érudition universelle. Ils accumulent les métaphores à caractère scientifique, les comparaisons savantes inappropriées, et se gargarisent de termes latins :

Pillifex – Même *Theophrastus Paracelsus*, ce grand alchimiste, n'aurait pu par le mélange des plus beaux *liquorum*, obtenir une teinte aussi purpurine et vermeille que celle dont vos lèvres et vos joues semblent être enduites.

Recept – Le sage Salomon compara le nez de sa belle à une tour d'ivoire : et j'ose comparer le vôtre à une poire de Malvoisie.

---

<sup>1</sup> Langage d'ailleurs faiblement imagé, ce qui tient sans doute aux positions de Gottsched, hostile à la métaphore (cf. E. Blackall, *Die Entwicklung des Deutschen*, p. 126-129).

<sup>2</sup> Regnard, *Les Chinois* (I, 7).

<sup>3</sup> « Kühnwitz – Freundliche Jungfern ! Es ist aber ein rar Wildpret in diesem Revier. Rosel – Das klingt abgeschmackt ! Kühnwitz – Ach nein, sie schmecken gut, wenn sie süsse sind. Die Sauren aber mag der Teufel fressen. » *Pleur.* (I, 6).

Pillifex – Vos *musculi cubiti tarsi, metatarsi et digitorum* sont aussi fins et délicats que le pelage d'un jeune chiot.<sup>1</sup>

La lourdeur de leur expression n'a d'égale que leur convoitise sensuelle, car ce grand étalage d'érudition et de pédantisme dissimule bien mal leur appétit sexuel : après ces belles déclarations, Recept tente sans vergogne d'embrasser Luisgen.

Les métaphores les plus fréquentes sont les métaphores militaires appliquées à la conquête amoureuse. L'interminable déclaration de Unhold, déguisé en soldat, n'échappe pas à ce poncif : il y est question du « bombardement de l'amour » ou encore de son « entrée glorieuse dans la forteresse de votre cœur »<sup>2</sup>. Au sujet de la négociation du mariage d'Argant et Mariane, le Capitaine Simon évoque une « capitulation », un « article spécifique » et le « maître de la forteresse »<sup>3</sup>. Dans la scène d'ouverture des *Médecins*, Fridrich compare Luisgen à une « forteresse » que le maître de Matthes veut conquérir. La métaphore est filée sur plusieurs répliques, mais le malheureux valet ne comprend rien à ces images. Cela donne bien évidemment lieu à un comique très classique lorsque Matthes prend son compare au pied de la lettre et redoute les combats, ou encore réclame de l'eau pour étendre une mèche allumée dans sa chemise. Fridrich tente d'éclairer Matthes en lui expliquant qu'il s'agit là d'une « forteresse de chair », que l'on assiège avec d'autres moyens que les forteresses de pierre. Matthes finit par comprendre, et parle alors des lettres de Damon, qu'il compare à « des canons de papier »<sup>4</sup>. La seconde scène prolonge le comique de la métaphore, que Matthes continue d'employer, avec son maître cette-fois ci, qui ne comprend rien à ce charabia. Sortie de son contexte et mal digérée par le valet, la métaphore devient incompréhensible et ridicule. L'effet burlesque rappelle celui de la

---

<sup>1</sup> « Pillifex – Selbst *Theophrastus Paracelsus*, dieser grosser Chymicus, würde, durch die Vermischung der schönsten *Liquorum*, keine so schöne purpurfarbene und rosenrothe Tinctur hervorgebracht haben, als diejenigen sind, mit welchen Dero Lippen und Wangen überstrichen zu seyn scheinen. Recept – Der weise Salomo verglich die Nase seiner Schönen mit einem elfenbeinernen Thurme : und ich unterstehe mich, die ihrige mit einer Malvisierbirne zu vergleichen. Pillifex – Dero *musculi cubiti tarsi, metatarsi et digitorum* sind so zart und weich, wie das Fell eines jungen Mopshündgens. » *Méd.* (III, 2). Les comparaisons de Unhold déguisé en savant sont du même acabit, mais son discours prend la forme de longues tirades à la rhétorique emberlificotée (*Fâch.* IV, 7).

<sup>2</sup> « Unhold – Das Bombardement der Liebe [...], meinen glorieusen Einzug in die Festung ihres Herzens » *Fâch.* (III, 2).

<sup>3</sup> « Simon – Capitulation [...] Separatartikel [...] Meister von der Festung », *Décid.* (II, 2). Voir aussi le fragment de Lessing, *Weiber sind Weiber* : « Capitän von Segarin – Wann ich Bergen op Zoom belagert hätte, so würde ich nicht so lange haben darvor liegen müßen. Und eine Frau soll mich so lange aufhalten ? Wann es noch eine Jungfer wäre. Und auch bey der würde eine monatliche Belagerung schon ziemlich romanenhaft seyn. Ich muß also einen Sturm wagen, einen Generalsturm. Du indeßen, Lisette, sollst versuchen ob du sie zur Capitulation bewegen kannst. » (LM 3, p. 293).

<sup>4</sup> « Fridrich – Fleischerne Festungen », « Matthes – Pappierne Canonen », *Méd.* (I, 1).



réplique embarrassée de Sganarelle à Done Elvire, tentant d'expliquer que « les conquérants, Alexandre et les autres mondes » sont causes du départ de Dom Juan<sup>1</sup>.

#### 4.3.2.4. Ironie et comique fin

##### 4.3.2.4.1. L'ironie

Il est fréquent, dans le contexte satirique de la comédie de l'*Aufklärung*, de rencontrer des répliques ironiques – que cette ironie soit celle d'un personnage ou de l'auteur.

L'ironie de l'auteur se manifeste la plupart du temps sous la forme de l'antiphrase lorsque le personnage dit exactement le contraire de ce qu'il fait, en toute bonne foi<sup>2</sup> : c'est le cas par exemple de Unhold, lorsqu'il affirme avec emphase les principes d'une amitié réfléchie et déclare qu'il est très regardant quant au choix de ses amis (*Fâch.* I, 3), qu'en général il parle très peu (I, 4) ou lorsqu'il dresse son propre portrait (III, 2). Lorsque Damis se moque de son père qui mêle des proverbes latins à tout ce qu'il dit, Anton remarque qu'il se doutait bien que c'était idiot, car il n'y comprend rien. Mais Damis le corrige :

Mais n'en conclue surtout pas que tout ce que tu ne comprends pas est stupide. Sinon je saurais beaucoup de choses stupides.<sup>3</sup>

Le jeune pédant ne croit si bien dire. L'antiphrase de Hartmann en revanche est elle parfaitement volontaire, lorsqu'il enjoint Unhold de suspendre sa lecture de lettres, en prétextant qu'« il ne faut pas abuser des bonnes choses »<sup>4</sup>. Cette ironie de l'auteur est parfois soulignée par un des personnages, comme dans *La Pleurnicheuse* :

Ditrichin – Ce cher papa ! Il disait toujours : on pourra faire quelque chose de notre garçon s'il reçoit une bonne éducation. Il avait raison.

Rosel (à Charlotte) – Ce cher papa ! Il n'avait que trop raison.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Molière, *Dom Juan* (I, 3). Toute leçon mal assimilée est par ailleurs propice à ce type de discours embrouillé (cf. Regnard, *Démocrate* I, 2).

<sup>2</sup> Cf. D. Brüggemann, *Die sächsische Komödie*, p. 84.

<sup>3</sup> « Damis – Doch schließe nur nicht daraus, daß alles albern sei, was du nicht verstehst. Ich würde sonst viel albernes Zeug wissen. » *Érudit* (I, 1).

<sup>4</sup> « Hartmann – Man muß des guten nicht zu viel auf einmal geniessen. » *Fâch.* (I, 3).

<sup>5</sup> « Ditrichin – Der liebe Papa ! Er sagte es wohl immer : Aus unsern Knaben kan etwas werden, wenn er eine gute Erziehung kriegt. Es hat ihm zugetroffen. Rosel (à Charlotte) – Der liebe Papa ! Es hat ihm zugetroffen genug. » *Pleur.* (I, 3).

Les exemples de ce type d'ironie ne manquent pas : les personnages sensés font certes toujours la leçon aux fous et aux aveugles, mais ils les raillent aussi parfois avec malice<sup>1</sup>. Von Wildholz se moque ainsi de son cousin et souligne le décalage entre ses prétentions nobiliaires et son alliance avec Wilibald. Il reconnaît que le bourgeois est un homme aux multiples qualités mais rappelle, en les parodiant, les grands principes de von Ahnenstolz :

Mais qu'en est-il de l'héraldique ? Où sont les onze têtes de porcelet argentées ? Et qu'en dit Heinrich der Vogler ?<sup>2</sup>

L'obsession des ancêtres est un sujet d'ironie que l'on retrouve aussi chez Löwen. À Erast qui s'enquiert de la fortune et des ancêtres d'Arnold, Simon répond malicieusement :

Simon – Du côté des ancêtres, cher Seigneur Erast, il est tout comme vous.<sup>3</sup>

Et pour cause : ils sont frères ! Le comique de la répartie vient de l'avance informative du spectateur, qui connaît comme Simon les liens de parenté qui unissent les personnages. Ils jouissent ainsi de l'ironie du capitaine, qui décoche par la même occasion une petite pique satirique à l'aristocrate imbu de ses quartiers de noblesse, puisqu'il ajoute :

Si j'omets cette différence qu'il ne sait pas en tenir le registre sur ses doigts comme vous, et qu'il n'est pas aussi fier que vous de son origine.<sup>4</sup>

Dans *La Mésalliance*, tout comme dans *J'en ai décidé ainsi*, le traitement ironique léger côtoie des développements satiriques beaucoup plus pontifiants, mais sans parvenir à les compenser. En effet, la plupart du temps, ces saillies sont trop isolées pour « donner le ton » à l'ensemble de la pièce.

Le discours à double sens est une technique que Molière manie avec beaucoup d'aisance, et que l'on retrouve chez Weiße dans *L'Homme à grands projets* : Arist, l'amant d'Isabelle, rentre de voyage et apprend que sa belle est déjà fiancée à un certain Kleanth.

---

<sup>1</sup> Rosel s'amuse à effrayer le jeune Fritzgen avec ses histoires de fantômes ; mais sous les traits de la « mère pleureuse » (« die Klagemutter »), elle ne fait que décrire la maîtresse de maison : « Rosel – In der Tafelstube ist die Klagemutter auch einmal, und recht in Lebensgrösse erschienen, indem seine Mamma vor ihrem grossen Spiegel gestanden hat. [...] Es ist eine alte Frau, die immerfort kläglich thut und wimmert. Wo sie geht und steht schlägt sie die Hände zusammen. » *Pleur.* (I, 2).

<sup>2</sup> « Von Wildholz – Aber wie steht es um die Heraldik ? Wo bleiben die eilf silbernen Ferkelköpfe ? und was sagt Heinrich der Vogler dazu ? » *Més.* (I, 3). Von Wildholz témoigne de la même ironie vis-à-vis de l'hypochondrie de Mme von Ahnenstolz (II, 5).

<sup>3</sup> « Simon – Von Seiten der Ahnen, lieber Herr Erast ! ist er Ihnen ganz gleich » *Décid.* (II, 1).

<sup>4</sup> « Wenn ich den Unterschied ausnehme, daß er das Register derselben so nicht auf den Fingern abzuzählen weiß, wie Sie, und auf seine Herkunft nicht so stolz ist, wie Sie. » *Ibid.*

Cet homme fantasque et imbu de ses mérites élabore sans cesse de grands projets politiques, scientifiques et militaires, tous plus absurdes les uns que les autres. Arist dissimule son identité, et se fait apprécier de Kleanth, qui le présente alors à sa fiancée. Lorsqu'il est question des mérites de Kleanth, Arist glisse une pointe à l'intention d'Isabelle :

Arist – Le beau choix que vous avez fait avec Mademoiselle, trahirait déjà à lui seul vos mérites et la finesse de votre jugement ! – (à Isabelle, d'un ton légèrement moqueur) tout comme il fait beaucoup d'honneur au vôtre.

Isabelle – J'entends le compliment, Seigneur Arist. Je ne me suis jamais flattée d'avoir un jugement supérieur.<sup>1</sup>

Piqué de voir Isabelle déjà engagée, avec un benêt qui plus est, Arist se montre quelque peu aigri, mais la jeune fille sait répondre à son discours à double entente, qui se poursuit donc. Isabelle finit par demander à Arist quelles affaires l'amènent auprès d'eux :

Arist – Quelles affaires ? ne me demandez pas, Isabelle ! – Je viens pour – pour – (irrité) pour admirer l'éminent jugement de Monsieur votre fiancé.<sup>2</sup>

Kleanth l'en remercie bien évidemment ; Isabelle témoigne de son insatisfaction, que son fiancé attribue au « manque de galanterie » d'Arist. Il ne devrait pas dire à une femme qu'il est venu pour autre chose que pour ses beaux yeux, sa grâce et pour conquérir son cœur. Arist veut donc se conformer à ses souhaits et dire dorénavant à Isabelle qu'il n'est venu que pour admirer sa beauté, pour l'adorer, et pour ravir son cœur à tout autre prétendant. Kleanth est enchanté de ces paroles, et confie Isabelle à Arist. On retrouve ici une situation assez proche de celle de *L'Avare*, lorsque Cléante est sommé par Harpagon de faire bon accueil à sa future belle-mère, qui n'est autre que sa bien-aimée Mariane (III, 7) : il félicite son père de ce choix, tout en avouant qu'il ne voit pas ce mariage d'un bon œil. Harpagon le réprimande pour ce compliment impertinent ; Cléante change alors de discours et fait mine de parler pour son père. Mariane entend parfaitement ce langage et répond de même. Dans les deux cas, grâce à un discours à double entente, la déclaration d'amour peut se faire au nez et à la barbe du rival, sous couvert de politesse. Weiße mêle ici avec habileté l'ironie des répliques des amants, dont le pauvre Kleanth fait les frais, et le dépit amoureux traditionnel. Il y a donc non seulement deux niveaux d'entente (le sens

---

<sup>1</sup> « Arist – Schon die schöne Wahl, die Sie in Ansehung der Mamsell getroffen, würde uns Ihre Verdienste in Ansehung Ihres feinen Verstandes verrathen ! – (etwas spöttisch zu Isabellen) so wie sie auch dem Ihrigen viel Ehre macht. Isabelle – Ich verstehe das Compliment, Herr Arist. Ich bin niemals auf die Größe meines Verstandes stolz gewesen. » *Projets* (I, 4).

<sup>2</sup> « Arist – Was für welche ? fragen Sie mich nicht, Isabelle ! – Um – um – (ärgerlich) um den großen Verstand Ihres Herrn Bräutigams zu bewundern. » *Ibid.*

littéral et le discours des amants) mais aussi deux sujets de conversation (raillerie de Kleanth et dépit d'Arist). Sans être calquée avec exactitude sur le modèle moliéresque, il est cependant vraisemblable que cette scène s'en inspire directement pour la situation et la conduite du dialogue.

Pour ce qui est de la langue et du comique fin, Schlegel tient une place toute particulière dans notre corpus ; nous allons le voir avec le cas des joutes verbales. Mais déjà dans *Le Mystérieux* on relève quelques traits d'esprit ironiques, aussi bien de la part de la jeune fille que de sa suivante :

Glocke – Pardonnez-moi de vous priver d'une visite ; je veux la remplacer par la mienne.  
Amalia – La consolation que vous m'apportez est bien grande ; je voudrais juste savoir si la perte que vous me causez était tout aussi grande.  
Glocke – Soyez assurée que la perte est très grande, car je vous ai ôté une occasion de rire.  
Kathrine – Alors j'espère que vous n'avez pas l'intention de remplacer cette occasion par votre personne ?<sup>1</sup>

*La Beauté muette* allie la grâce du vers à l'humour, comme en témoigne ce mot d'esprit fondé sur une association d'idée. Lorsque Mme Praatgern déclare à Richard que « les modes changent », et que sa fille « est tout à fait à la dernière mode », Richard observe :

Elle doit être chinoise, elle se tient comme une pagode.<sup>2</sup>

Mais c'est avec *Le Triomphe des honnêtes femmes*, que les réparties spirituelles se font assez nombreuses pour donner véritablement le ton à l'ensemble de la comédie. Juliane, par exemple, image même de la femme aimante et docile, fait pourtant preuve de beaucoup d'esprit face à son époux tyrannique. Lorsque ce dernier lui parle des devoirs d'une femme, il affirme que « la plus grande raison dont une épouse honnête puisse faire preuve, c'est de s'en remettre aux lumières et aux instructions de son mari. »

---

<sup>1</sup> « Glocke – Vergeben Sie mir, daß ich Sie um einen Besuch gebracht habe ; ich will ihn durch den meinigen ersetzen. Amalia – Der Trost ist sehr groß, den Sie mir geben ; nur möchte ich wissen, ob der Verlust, den Sie mir verursachen, eben so groß wäre. Glocke – Seyn Sie versichert, daß der Verlust sehr groß ist. Denn ich habe Ihnen eine Gelegenheit zu lachen geraubet. Kathrine – So will ich nicht hoffen, daß Sie diese Gelegenheit durch Ihre eigene Person ersetzen wollen ? » *Myst.* (II, 6). Un peu plus loin, Amalia éconduit Glocke avec beaucoup d'ironie : « Glocke – Wollen Sie mich nicht lieben, mein schönstes Fräulein ? [...] Was antworten Sie darauf, mein gnädiges Fräulein ? Amalia – Sie sind so geschickt, gleich bey dem ersten Anblicke die Gedanken der Leute zu errathen, daß ich für unnöthig halte, Ihnen die meinigen zu sagen. »

<sup>2</sup> « Praatgern – Die Moden ändern sich, / Und ihre Tochter ist recht nach der neusten Mode. / Richard – Das wird Chinesisch seyn, sie sitzt, wie ein Pagode. » *Beauté* (14). Le terme « pagode » désigne un temple asiatique, ou la représentation d'une divinité ; il est également appliqué par transposition à de petites figurines en porcelaine qui hochent la tête.

Juliane – Mais vous dites vous-même assez souvent, mon cher Agenor, que je n’ai justement pas la vanité de faire preuve de beaucoup de raison.<sup>1</sup>

Agenor n’apprécie que modérément l’humour de son épouse, dont la vivacité et la logique imparable l’exaspèrent. Il récuse alors toute objection avec des arguments d’autorité absurdes (III, 1). La suivante de Juliane n’est pas en reste, et les piques qu’elle lance à la gouvernante Agathe ne manquent pas de sel (V, 6). L’ensemble de la pièce de Schlegel est marqué par cet esprit vif, à la fois léger et caustique.

Il faut également rendre ici justice à Gellert. Lessing, Nicolai et à leur suite C. H. Schmid ont déjà souligné que Gellert n’a rien d’un La Chaussée : tandis que les scènes émouvantes du Français sont trop ennuyeuses et que le rire est totalement absent de ses œuvres, l’Allemand, lui, « sait lier le comique au touchant de la façon la plus fine »<sup>2</sup>. Cette remarque nous semble parfaitement justifiée : à regarder de plus près les œuvres de Gellert, on ne trouve aucune des intrigues romanesques de la comédie larmoyante, et fort peu de ses caractéristiques stylistiques. Souvent assimilées à une sensibilité mièvre et jugées peu apte à la scène, ses comédies témoignent pourtant parfois d’un comique discret mais raffiné. À côté des sermons moralisateurs se manifestent ainsi des traits d’ironie d’une finesse jusqu’alors inconnue dans la comédie allemande. Les personnages de Gellert ne se départent jamais d’un ton décent de conversation polie, même lorsqu’il s’agit de condamner. Sans attaques violentes, sans agressivité ni raillerie acerbe, la critique n’en est que plus légitime<sup>3</sup>. On peut ainsi citer à titre d’exemple les euphémismes de Lorchen, lorsqu’elle décrit le mode de vie de Richardinn. Elle explique à Ferdinand le rituel quotidien de la prière et du recueillement, et le mépris des plaisirs de la table :

Ferdinand – Madame ma tante aime peut-être le jeûne parce qu’elle est avare.

---

<sup>1</sup> « Agenor – Die größte Vernunft, die eine rechtschaffene Frau sehen lassen kann, ist, daß sie sich der Einsicht und der Anführung ihres Mannes überläßt. Juliane – Aber Sie sagen es oft selbst, mein lieber Agenor, ich habe eben nicht die Eitelkeit, viel Vernunft sehen zu lassen. » *Triomphe* (I, 8).

<sup>2</sup> « Hr. Gellert [weiß] das Komische auf die heinste Art mit dem rührenden zu verbinden » F. Nicolai, *Briefe über den itzigen Zustand*, 11. Brief, p. 122. Lessing avait déjà noté cette distinction dans la *Theatralische Bibliothek*, 1. Stück, 1754 (LM 6, p. 52) et C. H. Schmid estime pour sa part que Gellert est plus comparable à Diderot qu’à La Chaussée (*Theorie der Poesie*, p. 489 sq).

<sup>3</sup> La décence du comique de Gellert est une qualité que les commentateurs de l’époque soulignent fréquemment. « Die sorgfältigste Reinigkeit, der unschuldigste Scherz, eine Satyre, die nicht aus Gallsucht tadelt ; sondern aus Liebe bessert [...] werden Beyfall abnöthigen. » Christian Freidrich Daniel Schubart, *Einige Züge von Gellerts Charakter*, 1770, in : C. F. Gellert, *Gesammelte Schriften*, Bd. 3, p. 339 (voir aussi p. 370).

Lorchen – Je ne dirais pas cela. Mais qui lui reproche de ne pas savoir conserver son bien, ne pourrait expier cette médisance, même par d'éternelles prières.<sup>1</sup>

Ferdinand demande alors à la jeune fille de lui brosser un portrait de Richardinn, car il doute que sa piété soit aussi grande qu'on le dit. Sans dénoncer aucunement la bigote, Lorchen suggère que tout son zèle n'est qu'en mines et en discours<sup>2</sup>. Ferdinand, semble-t-il influencé par Lorchen, adopte lui aussi les euphémismes, et déclare à Simon que Richardinn « ne peut pas se plaindre d'un excédent de raison »<sup>3</sup>. Lorchen conserve son ton ironique et serein tout au long de la pièce, en particulier face aux reproches de Richardinn<sup>4</sup>. Dans *Le Billet de loterie*, c'est également la jeune fille éclairée qui adopte ce ton particulier : Carolinchen démontre ainsi sa supériorité intellectuelle dans ses conversations avec M. Orgon (II, 8) et avec Simon (IV, 3). L'ironie de l'auteur se manifeste en outre clairement lorsque Simon prétend être un véritable bourreau des cœurs. Il se lance dans le récit de ses hauts-faits, et assure que la belle qu'il a courtisée à Bruxelles est tombée malade d'amour. On devine aisément que c'était en réalité pour se débarrasser de lui, tant il s'est montré importun. Croyant faire une narration élogieuse de ses conquêtes, le personnage se démasque en réalité lui-même comme un fâcheux mal appris (IV, 5).

#### 4.3.2.4.2. Les joutes verbales

Nous entendons ici par joutes verbales les dialogues dans lesquels les personnages se battent plus sur le terrain de mots que sur celui des idées. Ce type de dialogue est caractéristique de Marivaux, mais assez rare dans le cadre de notre corpus. Seul Schlegel en offre quelques exemples. C'est le cas de la scène entre le Comte Bährenfeld et Amalia, dans laquelle tous deux rivalisent d'esprit sur le ton badin : ils échangent compliments galants, pointes et saillies spirituelles dans l'esprit des salons de la bonne société (V, 4). *Le Triomphe des honnêtes femmes* contient également une parfaite illustration de ce

---

<sup>1</sup> « Ferdinand – Meine Frau Muhme wird vielleicht das Fasten lieben, weil sie geizig ist. Lorchen – Das will ich eben nicht sagen. Wer ihr aber vorwirft, daß sie das ihrige nicht zu Rathe hält, der kann diese Verläumdung in Ewigkeit nicht verbeten. » *Bigote* (I, 1).

<sup>2</sup> « Lorchen – Wer die Tugend in den Mienen und auf den Lippen zu suchen gewohnt ist, der kann der Fr. Richardinn ihren Ruhm unmöglich absprechen. Alles ist fromm an ihr ; Ihre Mienen, ihre Sprache, ihr Gang, ihre Kleidung ! Kurz, alles stimmt an ihr mit der Andacht überein. Sie ist eine Feindinn aller Eitelkeit, und sie hält mit der größten Demuth an den ehrbaren Sitten ihrer Vorfahren. » *Ibid.*

<sup>3</sup> « Ferdinand – Meine liebe Français. Muhme darf sich über den Ueberfluß der Vernunft auch nicht beklagen. » *Bigote* (I, 8).

<sup>4</sup> « Lorchen – Wo nähme ich die Geduld her, die größten Beschimpfungen ruhig anzuhören, wenn ich sie nicht in ihrem Hause gelernet hätte ? » *Bigote* (III, 2).

maniement très habile de la langue galante<sup>1</sup>. Juliane refuse les témoignages d'amour de Philinte, et lui interdit de soupirer ou de la regarder langoureusement :

Juliane – Soyez assuré que je ne vous souffrirai aucunement dès que vous aurez l'air sérieux.

Philinte – Donc, vous pouvez tout de même me souffrir si j'ai l'air joyeux ?

Juliane – C'est justement parce que vous êtes gai, parce que vous me faites oublier bien des soucis, que vous m'êtes supportable. – Prenez garde de ne pas vouloir jouer un autre rôle !

Philinte – Ha, ha ! alors vous pouvez tout de même me souffrir ! – Laissez-moi baiser votre main pour cela. – Je vous suis supportable, dites-vous ?

Juliane – Faut-il donc que vous vous saisissiez de chacune de mes paroles ? Sait-on seulement soi-même toujours ce que l'on dit ?

Philinte – Depuis quand ne savez-vous plus toujours ce que vous dites ?

Juliane – Depuis peu.

Philinte – Donc depuis que vous êtes mariée. Cette maladie m'est très favorable. Qu'elle dure encore un peu et vous ne saurez plus non plus toujours ce que vous faites. Et j'aurai gagné.<sup>2</sup>

La sensibilité aux termes précisément employés est une des marques du dialogue marivaudien, que l'on retrouve ici sous une forme identique. *Le Triomphe des honnêtes femmes* est bien la seule comédie des Lumières à mettre scène ce que Lélío qualifie avec tant de finesse comme « le champ de bataille de nos conversations » (*La Surprise de l'amour* II, 2). Pour ne citer qu'un exemple de Mariaux parmi d'autres, voici le début de la scène II, 1 de *La Fausse Suivante* :

La Comtesse – Vous m'avez dit vous-même que c'était un homme aimable, amusant et effectivement j'ai jugé que vous aviez raison.

Lélío, *répétant un mot* – Effectivement ! Cela est donc bien effectif ? eh bien ! je ne sais que vous dire ; mais voilà un *effectivement* qui ne devrait pas se trouver là, par exemple.

La Comtesse – Par malheur, il s'y trouve.

Lélío – Vous me raillez, Madame.

La Comtesse – Voulez-vous que je respecte votre antipathie pour *effectivement* ? Est-ce qu'il n'est pas bon français ? L'a-t-on proscrit de la langue ?

Lélío – Non, Madame, mais il marque que vous êtes un peu trop persuadée du mérite du Chevalier.

Cette attention toute particulière portée sur les mots et leurs nuances est ici explicitement mise en scène, et c'est bien sur les mots que la joute s'engage. Mais tout le

---

<sup>1</sup> Cf. D. Brüggemann, *Die sächsische Komödie*, p. 47 sq.

<sup>2</sup> « Juliane – Seyn Sie versichert, daß ich Sie gar nicht leiden werde, so bald Sie ernsthaft aussehen. Philinte – Also können Sie mich doch leiden, wenn ich lustig aussehe ? Juliane – Weil Sie aufgeweckt sind, weil Sie mir manchen Verdruß vertreiben ; eben darum sind Sie mir erleidlich. – Hüten Sie sich, nehmen Sie ja keine andere Rolle zu spielen vor ! Philinte – Ha, ha ! so können Sie mich doch leiden ! – Lassen Sie mich Ihre Hand dafür küssen. – Ich bin Ihnen erleidlich, sagen Sie ? Juliane – Müssen Sie mir denn alle Worte auffangen ? Weis man denn allemal selbst, was man redet ? Philinte – Seit welcher Zeit wissen Sie nicht allemal, was Sie reden ? Juliane – Seit kurzem. Philinte – Also seit Sie verheurathet sind. Die Krankheit ist sehr vortheilhaft für mich. Wenn Sie noch ein wenig gewähret hat, so werden Sie auch nicht allemal wissen, was Sie thun. Und so habe ich gewonnen. » *Triomphe* (I, 6).

système du dialogue de Marivaux repose justement sur la valeur du mot comme signe des sentiments<sup>1</sup>. Une oreille attentive sait rebondir sur les termes de son interlocuteur pour le pousser à développer, à formuler ce qui se cache derrière ces paroles échappées. C'est exactement ce que fait Philinte-Hilaria dans l'extrait évoqué. La suivante Cathrine sait elle aussi relever un mot lorsqu'il est significatif et sujet à controverse. Ainsi, lorsque Agenor se félicite que Juliane parle « comme une femme raisonnable doit parler », la suivante fait observer :

Cathrine – Ne pourrait-on pas supprimer le *doit* ? [...] Si j'étais un mari, j'attendrais que tout fût fait de plein gré. Ma femme n'entendrait jamais un *doit* de ma part.

Agenor – C'est juste. Il ne faut pas qu'une femme honnête se fasse rien rappeler. Il faut qu'elle fasse plus qu'elle ne doit.

Cathrine – Elle doit faire plus qu'elle ne doit. Soit femme qui diable voudra !<sup>2</sup>

Affirmer que Schlegel a repris de Marivaux ces possibilités linguistiques est peut-être hasardeux. Ce qui est en revanche certain et révélateur, c'est que cette pièce voit le jour alors que l'auteur a quitté l'Allemagne et fréquente les milieux de cour de Copenhague. Seules les conditions de cet environnement social particulier semblent donc avoir été propices au développement d'un ton comparable à celui de Marivaux, car ces exemples sont uniques dans la comédie allemande de l'époque.

#### 4.3.2.5. *Le langage comme caractérisation du personnage*

##### 4.3.2.5.1. Langage et condition

Nous avons déjà suggéré une amorce de différenciation des niveaux de langue lors de l'analyse des jurons. Celle-ci peut s'observer dès la première comédie de Borkenstein : les jeunes gens vertueux des *Mœurs du temps passé* s'expriment dans un langage châtié et policé. La scène d'arrivée de Sittenreich et Carolina en témoigne de façon presque ostentatoire (I, 4) :

---

<sup>1</sup> Cf. *La Seconde surprise de l'amour* (III, 6), *Le Jeu de l'amour et du hasard* (II, 11), *Les Serments indiscrets* (II, 8).

<sup>2</sup> « Agenor – Nun reden Sie einmal, wie eine vernünftige Frau reden soll. Cathrine – Könnte man das *soll* nicht weglassen ? [...] Wenn ich ein Mann wäre, so wollte ich alles aus freyem Willen erwarten. Meine Frau würde niemals ein *soll* von mir hören. Agenor – Das ist billig. Eine rechtschaffene Frau muß sich an nichts erinnern lassen. Sie muß mehr thun, als sie soll. Cathrine – Sie soll mehr, als sie soll. Da mag der Henker eine Frau seyn ! » *Triomphe* (II, 2).



Ehrenwert – L'agréable perspective de voir mon ami le plus estimé a mille fois prolongé le chemin de Leipzig à ici, et la joie que je ressens en embrassant mon plus cher frère est indescriptible.

Sittenreich – Autant qu'il m'a toujours été agréable de recevoir des nouvelles écrites de la santé de mon frère, autant je me réjouis qu'il puisse désormais de façon si inattendue m'en assurer personnellement.<sup>1</sup>

Aussi bien le vocabulaire que les structures grammaticales se distinguent nettement du langage de Grobian dans la scène précédente : les périodes sont savamment composées et équilibrées, le tact et la galanterie s'y manifestent à chaque réplique. Mais ces formules de politesse sont aussi de sincères témoignages d'affection et de respect. L'auteur met ainsi en scène le monde cultivé et raffiné de Leipzig, qui entre ici en collision avec la grossièreté des mœurs de certains Hambourgeois. La scène suivante, dans laquelle Grobian réapparaît, crée un effet de contraste frappant. L'art de la sociabilité qui a été esquissé est anéanti par la rudesse du père, insensible à toute forme de politesse.

Lessing, dans sa défense des *Captifs* de Plaute, affirme que le premier devoir d'un auteur dramatique est de dépeindre les personnes telles qu'elles sont, et de les faire parler conformément à leur état et à leur caractère<sup>2</sup>. Il semblerait qu'il ait effectivement cherché à appliquer ce principe dans ses comédies, où l'on observe un affinement progressif de la technique de différenciation par le langage. Dans *Les Juifs*, on trouve ainsi trois niveaux de langue pour trois conditions différentes : le langage de Krumm et de Stich, bien que stylisé, rappelle nettement celui de la classe paysanne et populaire avec ses jurons, ses termes vulgaires et ses formes dialectales. Christoph et Lisette, plus policés et spirituels, sont proches des domestiques de Marivaux (*La seconde Surprise de l'Amour*), mais restent tout de même assez terre-à-terre. Enfin, le Voyageur, le Baron et sa fille utilisent un langage de conversation élevé, que Lessing parvient qui plus est à distinguer : la demoiselle est naïve et sincère ; le Baron généreux et spontané, aussi bien dans sa colère que dans son amitié ; le discours du Voyageur se caractérise quant à lui par son abstraction et sa généralisation, qui lui permettent de rester à distance des autres<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> « Ehrenwert – Die angenehme Vorstellung, meinen geehrtesten Freund zu sehen, hat mir den Weg von Leipzig bis hier tausendfach verlängert, und die Freude, so ich empfinde, da ich meinen liebsten Bruder umarme, ist unbeschreiblich. Sittenreich – So angenehm es mir jederzeit gewesen ist, von des Herrn Bruders Wohlseyn schriftliche Nachricht einzuziehen ; so sehr vernüget mich, daß ich dessen anietzo so unvermuthet persönlich von ihm versichert werde. » *Mœurs* (I, 4).

<sup>2</sup> Cf. *Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters*, LM 4, p. 181, et *Briefe die neueste Literatur betreffend*, 51. Brief, III. Theil, Bd. 1, p. 109 sq.

<sup>3</sup> Cf. M. Metzger, *Lessing and the Language of Comedy*, p. 46 sq, p. 87-104 et p. 105-118.

Krüger se montre lui aussi sensible à la valeur sociale du langage : que ce soit dans *Le Mari aveugle* ou dans *Le Diable paresseux*, le niveau de langue est nettement différent entre les deux groupes de personnages : le groupe des personnages aux sentiments nobles (Laura, Astrobal et le Prince ; Wilhelm, Valentin et Hannchen) s'expriment en général avec aisance et en des termes choisis, faisant souvent appel à des notions abstraites. Leurs pendants négatifs (Crispin et Florine ; Ruthe, Anna et Peter) sont plus rustres et terre-à-terre : ce sont eux d'ailleurs qui assument le comique des jeux de scène. L'ouverture du *Mari aveugle* entre Astrobal et Crispin en offre un bon exemple : tandis qu'Astrobal s'étend en longues périodes sur son état, Crispin ne cesse de boire et de louer avec entrain les plaisirs de la vie (*Mari I*, 1).

Mais tous les auteurs ne sont pas en mesure de jouer ainsi sur les niveaux de langue : pour certains, le piège est parfois de vouloir avoir trop d'esprit, et de ne pas résister à en mettre dans la bouche de tous leurs personnages. En France, c'est par exemple le cas de Dufresny :

Il pétille d'esprit, et cet esprit est absolument original. Mais comme cet esprit est toujours le sien, il arrive que tous ses personnages, même ses paysans, n'en ont point d'autre ; et le vrai talent dramatique consiste au contraire à se cacher pour ne laisser voir que les personnages.<sup>1</sup>

Ce jugement de La Harpe met bien en valeur le dilemme de l'auteur dramatique, chargé de faire vivre et parler ses personnages conformément à leur état et à leur caractère, tout en faisant rire et en restant maître de l'œuvre. Il semblerait que Schlegel lui non plus n'ait pas su éviter cet écueil. C'est en tout cas ce que son frère Johann Heinrich suggère dans la préface au second tome des *Œuvres* au sujet de *L'Oisif affairé* : l'esprit de l'auteur se manifesterait dans l'ensemble de la pièce, mais de façon un peu trop visible justement :

Personne ne pourra aisément accuser cette pièce de manquer d'esprit, mais il sera difficile en revanche de récuser le reproche inverse ; à savoir qu'elle a parfois trop d'esprit, un esprit qui s'arrête trop longtemps sur un bon mot, inapproprié aux situations dans lesquelles il apparaît, et qui par conséquent est infidèle à la nature qu'il veut imiter.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Jean-François de La Harpe, *Lycée ou Cours de littérature*, Siècle de Louis XIV, « poésie » ; cité par M. Lever, *Théâtre et Lumières*, p. 126.

<sup>2</sup> « Niemand wird es [das Stück] so leicht eines Mangels am Witze beschuldigen, aber ein entgegengesetzter Vorwurf wird schwerlich abzulehnen seyn ; daß es nämlich bisweilen zu viel Witz hat, einen solchen, der zu lange bey einem Einfalle stehen bleibt, der den Situationen, in denen man ihn anbringt, nicht angemessen ist, und also der Natur, die er nachahmen will, ungetreu wird. » J. H. Schlegel, in : J. E. Schlegel, *Werke*, Bd. 2, Vorrede. Voir l'analyse de D. Brüggemann, *Die sächsische Komödie*, p. 187-198.

Il s'agit certes là d'une erreur de jeunesse, mais si Schlegel apprend à être plus léger et plus habile, il ne parviendra jamais vraiment à donner un langage spécifique à chaque type de personnage. Dans *Le Triomphe des honnêtes femmes*, force est de constater que Cathrine a quasiment le même type d'esprit et de langage que sa maîtresse, ou encore que la suivante du *Mystérieux* fait jeu égal avec le Comte von Schlangendorf. Les niveaux de langue ne sont pas tout à fait équivalents, mais assez proches pour que la caractérisation ne puisse véritablement passer par ce biais<sup>1</sup>.

D'autres auteurs sont encore moins regardants sur ce point : c'est le cas en particulier de Quistorp, de Fuchs, de Mylius et de la Gottschedin, pour lesquels la distinction des caractères par le langage ne semble pas avoir d'intérêt. Ils sont dès lors bien loin d'envisager un usage de cette technique à des fins comiques, comme chez Molière (*Le Bourgeois gentilhomme* III, 9) ou Marivaux (*Le Jeu de l'amour et du hasard* I, 6 et 10). La majorité des auteurs allemands ne maîtrise pas encore assez les niveaux de langue pour en tirer des effets comiques.

#### 4.3.2.5.2. Tics de langage et autres spécificités

Molière utilise fréquemment le langage comme un révélateur du caractère principal. On peut ainsi remarquer qu'Harpagon s'adresse toujours à lui-même et désigne souvent son interlocuteur la 3<sup>ème</sup> personne, ce qui témoigne de son égoïsme et de sa méfiance (*L'Avare* I, 3 et 4) ; les propos antithétiques d'Arnolphe révèlent sa vision du monde sans nuance (*L'École des femmes* III, 2) ; quant aux vives attaques des répliques d'Alceste, elles annoncent d'emblée l'emportement et la virulence du personnage (*Le Misanthrope* I, 1). La forme même du langage est ainsi porteuse de sens<sup>2</sup>.

Dans la comédie allemande, les tics de langage et autres spécificités deviennent progressivement un outil de caractérisation, mais tout comme les niveaux de langue, cet outil n'est pas toujours parfaitement maîtrisé. Les auteurs ne sont parfois pas très habiles dans leurs tentatives : c'est le cas par exemple de Quistorp, qui fait preuve d'une incohérence étonnante lorsqu'il affuble soudain Zierlich d'un discours truffé d'interjections françaises, du type « Peste ! », « Diantre ! », « fort bien », « a propos ! »,

---

<sup>1</sup> C. Cambra-Djoudi évoque les « idiolectes » des personnages (*L'Œuvre dramatique de J. E. Schlegel*, p. 225-232). Mais cette caractérisation par le langage se limite à l'utilisation de certains mots ou expressions. Il nous semble qu'elle se rapproche plus d'un « tic » de langage que d'un « parler » propre à une condition ou à un caractère.

<sup>2</sup> Cf. G. Conesa, *La Comédie de l'âge classique*, p. 123.

« vous avez raison », et bien d'autres encore (*Procès* V, 1). Certes, cette parlure n'est pas invraisemblable en soi : elle pourrait très bien correspondre à ce personnage de jeune homme à la mode qui rentre de son voyage en France. Mais nous sommes déjà au cinquième acte, et c'est la première fois que l'auteur s'avise d'attribuer ce tic de langage à Zierlich. On a presque l'impression d'avoir affaire à un nouveau personnage.

Lessing quant à lui ne domine cette technique que peu à peu. Dans *Le Jeune Érudite*, la caractérisation des personnages par leur langage est encore balbutiante. C'est moins la façon de parler des personnages qui les caractérisent que le sens de leurs paroles : c'est ce que dit Damis qui montre son erreur, et son allemand de pédant n'en est qu'une manifestation secondaire<sup>1</sup>. Lessing a en outre tendance à abuser des tics de langage : Chrysander répète à l'envi « comme disent les latins » (neuf fois en l'espace de trois scènes), quant à Oronte, il ponctue chaque membre de phrase par un « vous m'entendez » systématique et agaçant, qu'il ne réitère pas moins de 84 fois au cours d'une unique scène<sup>2</sup>. Qui plus est, ces expressions récurrentes ne sont pas vraiment une manifestation du caractère des personnages. Par conséquent, elles lassent plus qu'elles n'amuse.

Chez Löwen l'usage de ces expressions est déjà un peu plus pertinent. « J'en ai décidé ainsi », titre de la pièce, est placé dès la première scène à cinq reprises dans la bouche de Simon<sup>3</sup>. Le caractère et la fonction du personnage sont concentrés dans cette affirmation volontaire. Ce tic de langage parcourt toute la pièce, avec des variations, et marque presque toutes les apparitions du capitaine. Ses interlocuteurs ne manquent d'ailleurs pas de souligner cette manie (*Décid.* II, 1 ; III, 1 et 5).

On note en outre que certaines habitudes de langage dévoilent assez habilement le caractère des personnages ; dans *L'Oisif affairé*, Fiekchen répète fréquemment le diminutif « Mamachen », qui révèle son immaturité. Unhold le fâcheux se caractérise par son babil incessant et son désir de monopoliser l'attention de la compagnie, ce qui se traduit dans son langage par un « écoutez bien ! » insistant, répété presque à chaque phrase<sup>4</sup>. La bigote Richardinn n'a que mots pieux à la bouche, et dissimule sa méchanceté par des prétéritions faussement humbles, comme « je ne veux pas juger » ou encore « je ne dis jamais de mal

---

<sup>1</sup> Cf. H.-U. Lappert, *Lessings Jugendlustspiele*, p. 17 et 28 ; M. Metzger, *Lessing and the Language of Comedy*, p. 45.

<sup>2</sup> « Chrysander – Wie wir Lateiner reden », *Érudite* (I, 2, 5 et 6) ; « Oronte – Versteh Er mich » *Damon* (7).

<sup>3</sup> « Simon – Ich habe es beschlossen » *Décid.* (I, 1).

<sup>4</sup> « Unhold – Hören sie nur ! » *Fâch.* (I, 3 et II, 2).

de personne »<sup>1</sup>. Conformément à son éducation et à ses lectures, Carolinchen argumente et raisonne (*Billet* II, 8). Quant à la présence dans le discours de Michel de termes français estropiés, elle est utilisée à des fins comiques, mais elle est avant tout un signe des prétentions du valet de ferme : dès sa première apparition, on le voit parler de « Supperndente » (superintendant), de « Kumpelmente » (compliments), et prendre congé par un « Sarfetör ! » (serviteur). Il expose ensuite à Hannchen son futur statut de « Mattresse » (*Duc* 2). Michel se montre ainsi dès le début incapable d'adopter le ton qu'il ambitionne ; il ne peut que donner en spectacle une parodie ridicule des usages nobiliaires.

Ce qui nous amène au problème des jargons, car le discours de Michel s'en rapproche ; il n'est pas assez systématique pour entrer dans cette catégorie, mais l'intention satirique est bien présente. Le jargon est en effet la forme la plus frappante de la caractérisation d'un personnage par le langage ; cependant, son objectif n'est pas simplement de le distinguer par son discours. Elle s'accompagne en outre d'une visée satirique bien précise, que nous étudierons dans une troisième partie.

#### 4.3.2.5.3. Tournures et mots français

Il est assez fréquent de rencontrer dans les comédies des termes français plus ou moins germanisés, que les auteurs utilisent au premier degré, c'est-à-dire sans ambitions de satire ou de caractérisation – ce dont leur présence dans les didascalies témoigne amplement<sup>2</sup>. C'est particulièrement flagrant chez Fuchs, car des serviteurs aux maîtres, tous les personnages sont touchés par le phénomène<sup>3</sup>. Les mots ainsi relevés peuvent être considérés comme intégrés dans le langage courant de l'époque. La plupart des dramaturges sont concernés par cet usage, même les pires détracteurs de la gallophobie – hormis la Gottschedin, qui partage les idées de son époux sur la pureté de la langue : Schlegel, Mylius, Uhlich, Quistorp, Krüger, Löwen, Gellert, etc. Les mots les plus fréquents sont ainsi « compliment » (et ses dérivés), « bouteille » et « mademoiselle ». Quant à « Madame » et « Monsieur », ils sont pour leur part très souvent utilisés de façon railleuse entre domestiques ou personnages de rang inférieur : Crispin réprimande

---

<sup>1</sup> « Ich will nicht richten » *Bigote* (I, 2 et 5 ; II, 1) ; « ich rede von niemanden etwas böses » *Bigote* (I, 5) ; voir aussi III, 2 : « Ich werfe Ihnen meine Wohlthaten nicht vor ».

<sup>2</sup> « Bouteille » (*Diable* 1 ; *Mari* I, 1 ; *Mort B.* II, 5) ; « das Couteau » (*Méd.* V, 6).

<sup>3</sup> Rosel « ein Tambour » (I, 1), « ein Tractament » (I, 6), « er complimentirt » (III, 1) ; Fritzgen « Chocelade » (I, 2) ; Dirtichin « Adjeu » (II, 1) ; Künwitz « Mademoiselle » (I, 6) ; Heinrich « da mögen vier und zwanzig Tambours um mein Bette Reveille schlagen. », « eine Staphette » (IV, 4), « allons ! » (IV, 5). Le cas du Mousquetaire est particulier, dont tout le discours est mêlé de français et d'allemand (cf. *infra*, p. 720).

« Madame Florine » et « Monsieur Marottin », Rosel déplore l'ignorance de « Monsieur Fritzgen »<sup>1</sup>.

On note également la présence d'expressions allemandes dont la structure est directement calquée du français, comme le fameux « je ne sais quoi », qui devient « ich weiß nicht was » (*Mari* I, 5), ou encore « connaître son monde » traduit par « Welt haben » ou dans l'expression « es fehlt ihm die Welt »<sup>2</sup>. On rencontre aussi des tournures hybrides, à moitié germanisées, comme « faire tort à quelqu'un », qui devient « jemandem Tort thun » ou encore « Tort machen »<sup>3</sup>.

Cependant, malgré cet usage « naturel », les termes français sont la plupart du temps sciemment placés dans la bouche de personnages négatifs, qui méprisent l'Allemagne et se targuent d'une culture française qui n'est qu'un faux brillant prétentieux.

### **4.3.3. Le dialogue**

Le dialogue des comédies de notre corpus présente un curieux mélange de style parlé, ou du moins de ce que l'on peut supposer être la reproduction brute d'une langue courante, et de style didactique très rhétorique, dont l'intention est de démontrer un principe.

#### *4.3.3.1. L'enchaînement des répliques*

##### 4.3.3.1.1. Interruptions et réalisme du dialogue

Seuls Lessing et Löwen arrivent à créer une impression de vrai dialogue entre les personnages et non pas seulement d'un discours adressé aux spectateurs. Les dialogues de Lessing se rapprochent d'une situation de conversation réelle par des interruptions diverses : soit le locuteur suspend son discours, pour exprimer une menace, une émotion ou une hésitation ; soit on lui coupe la parole pour anticiper sur ses propos. Si l'on ajoute à cela les interjections, contractions et élisions diverses, ainsi que les reprises de termes-

---

<sup>1</sup> *Mari* (II, 8 et III, 6), *Pleur.* (I, 1) ; voir aussi *Décid.* (I, 7).

<sup>2</sup> Cette signification nouvelle de « Welt » est induite en allemand par le sens français du terme « monde ». Cf. Jacob und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Leipzig, S. Hirzel, 1955, 14. Bd, I. Abt. I. Teil, Sp. 1476.

<sup>3</sup> *Procès* (V, 2) et *Indiff.* (II, 5).

pivots qui créent une connexion entre les répliques, on aboutit à une impression de naturel et de vivacité qui tranche par rapport aux autres comédies de l'époque<sup>1</sup>.

Malgré quelques maladroites, Löwen parvient lui aussi à faire naître ce sentiment de réalisme, en particulier dans *J'en ai décidé ainsi*. La scène d'exposition campe de façon très vivante le personnage du capitaine Simon : les interruptions témoignent de son caractère dirigiste, qui ne tolère pas les objections. Dans la plupart des scènes de cette comédie, Löwen crée un vrai dialogue, avec exclamations, interrogations, réponses et relations entre les répliques. Les personnages semblent réellement réagir au discours de leur interlocuteur.

#### 4.3.3.1.2. La reprise d'un terme pivot

La reprise d'un terme pivot, par réaction émotive ou discursive, est une technique très usitée dans la comédie française classique<sup>2</sup>. Elle souligne le lien thématique, renforce la cohérence du discours et offre des occasions de jeux de mots. Lorsque l'on retrouve ce type d'enchaînement dans la comédie allemande, il nous semble être plus inspiré par des modèles littéraires – et français<sup>3</sup> – que par la pratique quotidienne du langage<sup>4</sup>.

Peu d'auteurs allemands exploitent véritablement cette technique. En effet, on n'en trouve presque aucune trace chez Borkenstein ou Krüger. Chez d'autres, comme Fuchs ou Mylius, elle n'apparaît de façon significative que dans les scènes de conversation spirituelle (*Fâch*. IV, 5 et V, 2 ; *Pleur*. II, 3). Elle est un peu plus fréquente chez Löwen (*Décid*. I, 1 ; I, 4 ; III, 1), Gellert (*Bigote*) et Quistorp (*Hypo*). Mais c'est sans conteste Schlegel qui la porte à son point de maturité et la transforme en véritable principe de stylisation. La maîtrise linguistique de Schlegel se manifeste entre autres par le soin qu'il apporte à la construction des répliques. Il s'efforce de les lier en un véritable dialogue et utilise des techniques rhétoriques éprouvées : il joue sur les effets de parallélismes, de répétitions, de rythmes binaire et ternaire. On peut le constater notamment dans la plupart des scènes du *Mystérieux* – le discours de Kathrine en est un bon exemple (I, 6) –, ou

---

<sup>1</sup> On se reportera aux analyses largement illustrées de M. Metzger, *Lessing and the Language of Comedy*, p. 29-118 et de U. Seidel, *Dramaturgische Technik*, p. 55.

<sup>2</sup> Cf. G. Conesa, *La Comédie à l'âge classique*, p. 283 sq.

<sup>3</sup> Une influence de la *Commedia dell'arte* est difficile à établir compte tenu de notre ignorance presque complète de leurs techniques de dialogue pré-établis. Il n'est pas impossible que certains *lazzi* en aient fait usage.

<sup>4</sup> D. Brüggemann y voit un élément typique du caractère quotidien de la langue des comédies saxonnes. Il estime cependant que lorsque cette technique se double de jeux de mots logiques et rhétoriques, elle devient une forme de stylisation (*Die sächsische Komödie*, p. 47 sq).

encore dans *Le Triomphe des honnêtes femmes*, qui illustre à plusieurs reprises la technique très aboutie de l'auteur. Lorsque Heinrich demande à Cathrine l'autorisation de lui baiser la main, cette dernière répond :

Cathrine – Elle est à votre service, Monsieur Heinrich ! Vous êtes fort *galant*.

Heinrich – Je le crois bien, Mademoiselle Cathrine ; je ne suis pas un débutant en matière de *galanterie*. Le Seigneur Nikander et moi, nous avons *étudié* la chose à fond.

Cathrine – Et moi j'ai entendu dire que plus on *étudie* cette *galanterie*, plus on l'oublie.

Heinrich – Vous êtes dans une grande erreur. Vous ne savez à quel point *l'expérience* est une chose admirable.

Cathrine – Et puis-je vous demander *jusqu'à* quel degré s'est élevé le sommet votre haute *expérience* ?

Heinrich – *Jusqu'à* quatre-vingt dix-neuf, et je viens justement vous prier de bien vouloir être le centième.<sup>1</sup> (C'est nous qui soulignons)

Ce type de liaison s'accompagne très souvent chez Schlegel d'un jeu sur le sens des mots, d'effet de soulignement, d'opposition ou de parallélismes (*Myst.* I, 2 et 6). Il témoigne ainsi d'une très forte stylisation du langage – d'autant plus qu'elle traverse toute la comédie, et concerne tous les personnages. L'auteur s'efforce par ce moyen de donner de la cohérence à son texte, d'assurer un enchaînement logique du dialogue qui clarifie le message, et qui peut également constituer un repère pour les acteurs. En outre, dès que cette technique est étoffée par des effets de parallélisme ou de répétition, elle devient soit un élément de comique, soit une marque d'esprit : esprit de répartie des personnages ou tout simplement habileté de l'auteur lui-même à jouer sur les mots.

#### 4.3.3.2. *La structure du dialogue*

##### 4.3.3.2.1. Stichomythies et parallélismes

Au sens strict, on parle de stichomythie lorsque dans un dialogue (ou une partie du dialogue) chaque réplique occupe un vers et s'oppose à celle qui précède. Mais on étend généralement cette définition à toute réplique courte et de longueur à peu près équivalente. C'est un procédé fréquent dans le théâtre classique français, et qui n'est pas réservé à la

---

<sup>1</sup> « Cathrine – Hier ist sie zu Ihren Diensten, Monsieur Heinrich ! Sie sind sehr galant. Heinrich – Das glaube ich, Jungfer Cathrine ; ich bin auch kein Anfänger in der Galanterie. Der Herr Nikander und ich, wir haben die Sache aus dem Grunde studiret. Cathrine – Und ich habe gehört, je mehr man diese Galanterie studiret, je mehr verlernet man sie. Heinrich – Da ist Sie in großem Irrthum. Sie weis nicht, was für eine vortreffliche Sache die Erfahrung ist. Cathrine – Darf ich wohl fragen, auf wie viel Stufen Seine Erfahrung zu einem so hohen Gipfel gestiegen ist ? Heinrich – Auf neun und neunzig, und ich komme eben, Sie zu bitten, ob Sie die hunderte dazu seyn will. » *Triomphe* (II, 5).



comédie<sup>1</sup>. Molière et Regnard en particulier le manient avec brio (*Le Dépit amoureux* III, 10 ; *L'École des femmes* II, 2 ; *Démocrite* II, 7 ; *Les Ménechmes* V, 4), mais même Destouches, peu porté au comique de mots, ne le néglige pas non plus (*Le Philosophe marié* II, 4). Il est en revanche assez rare dans la comédie allemande des Lumières. Le seul échange qui corresponde réellement à cette définition est celui qui oppose Abgrund à son valet Johann. Le premier exprime sa méfiance et ses griefs à l'égard de Kathrine, tandis que le second chante ses louanges :

Abgrund – Johann, je ne peux souffrir cette fille.  
Johann – Avec votre permission, ce n'est pas pour me déplaire !  
Abgrund – Elle a un tel babil !  
Johann – Oui ! Sa petite langue est bien pendue.  
Abgrund – Elle veut savoir tant de choses.  
Johann – J'ai toujours entendu dire que l'homme a un désir naturel de savoir.  
Abgrund – Et elle se gausse des gens.  
Johann – C'est exact, elle a de l'esprit.  
Abgrund – Bref, il n'y a rien de posé en elle.  
Johann – Elle possède une exquise vivacité.  
Abgrund – Je te dis que je ne peux la souffrir, et tu ne dois rien avoir à faire avec elle.  
Johann – Le serviteur aura pourtant bien le droit de prendre ce que le maître ne veut pas avoir.  
Abgrund – Mais elle t'espionne !  
Johann – Alors je lui rendrai la pareille.<sup>2</sup>

Le même type de dialogue se reproduit un peu plus loin entre Kathrine et sa maîtresse, mais les répliques sont un peu plus longues et l'échange est plus court (II, 11). Mylius pour sa part propose une variante des stichomythies dans *Les Médecins*, lorsqu'il met en scène les deux comparses Recept et Pillifex, qui viennent d'établir leur contrat. Pour illustrer leur parfait accord, chacun complète la réplique de l'autre en parallèle :

Pillifex – Nous nous entendons vraiment bien, M. le Docteur !  
Recept – Oui, M. le Docteur, nous sommes un cœur et une âme.  
Pillifex – Nous ne nous quitterons ni dans le bonheur, ni dans le malheur.  
Recept – Ni dans la joie, ni dans la peine.  
Pillifex – Quand bien même cela coûterait à Mme Vielgutin tout son bien.  
Recept – Ainsi que sa fille.  
Pillifex – Je suis heureux, vous êtes donc aussi heureux.

---

<sup>1</sup> Cf. J. Scherer, *La Dramaturgie classique*, p. 302-316.

<sup>2</sup> « Abgrund – Johann, das Mädchchen kann ich nicht leiden. Johann – Mit Ihrer Erlaubniß, das ist mir eben nicht unangenehm ! Abgrund – Sie plaudert so viel ! Johann – Ja ! Sie hat ein leichtfertiges Mäulchen. Abgrund – Sie will so viel wissen. Johann – Ich habe immer gehört ; der Mensch hat eine natürliche Begierde zu wissen. Abgrund – Und sie spottet über die Leute. Johann – Ganz recht, sie hat Verstand. Abgrund – Kurz, es ist gar nichts gesteztes an ihr. Johann – Sie hat eine allerliebste Flatterhaftigkeit. Abgrund – Ich sage dir, daß ich sie nicht leiden kann, und du sollst nichts mit ihr zu thun haben. Johann – Der Bediente wird doch wohl nehmen dürfen, was der Herr nicht haben will. Abgrund – Sie spionirt dich aber aus ! Johann – So will ich gleiches mit gleichem vergelten. » *Myst.* (II, 3).

Recept – Et mon bonheur est aussi votre bonheur.  
Pillifex – Je me réjouis des cinquante mille Thaler.  
Recept – Et je me languis de la beauté de Luisgen<sup>1</sup>.

Si les stichomythies sont rares, les parallélismes le sont tout autant. Il y a parallélisme lorsqu'un personnage reprend dans son discours une structure de son interlocuteur, laquelle peut comprendre une ou plusieurs répliques. Dans le cas d'une querelle, ce procédé donne l'impression que les personnages se répondent et combattent « pied à pied », argument contre argument. Le parallélisme des répliques est observé avec plus ou moins de rigueur selon les cas. Les exemples sont légion chez Molière et ses successeurs<sup>2</sup>. Les auteurs allemands en revanche n'usent des parallélismes que de façon exceptionnelle et toujours très ponctuelle, comme dans *J'en ai décidé ainsi* :

Erast – Parlez toujours, parlez toujours !  
Simon – Promettez toujours, promettez toujours !<sup>3</sup>

Il est d'ailleurs fréquent que le parallélisme ne concerne qu'une partie seulement de la réplique<sup>4</sup>. Il est parfois lié à un trait d'esprit, comme dans *La Mésalliance*. Wilibald reconnaît qu'il cherche par son mariage à s'élever au-dessus de sa condition de bourgeois :

Wilibald – Je ne nie pas que je ne vois pas comment mieux employer ma fortune qu'en cherchant à entretenir une personne, qui à côté de tous ses charmes, possède encore les avantages d'une noblesse séculaire.  
Amalia – Fort bien. De notre côté, nous avons choisi M. Wilibald, pour qu'il nous aide par son argent de bourgeois à sortir de nos dettes séculaires.<sup>5</sup>

L'ironie d'Amalia est évidente, mais elle serait peut-être plus efficace si le parallélisme ne se limitait pas à un groupe de mot, et si la réplique était plus directe et plus immédiate. La Gottschedin n'a pas le même sens de la répartie ni la même aisance stylistique que Lessing.

---

<sup>1</sup> « Pillifex – Wir schicken uns recht gut zusammen, Herr Doctor ! Recept – Ja, Herr Doctor, wir sind ein Herz und eine Seele. Pillifex – Wir verlassen einander weder im Glücke noch im Unglücke. Recept – Weder in Freud noch in Leid. Pillifex – Und wenn es auch der Frau Vielgutin ihr Haab und Gut kosten sollte. Recept – Und ihre Tochter dazu. Pillifex – Bin ich glücklich, so sind auch sie glücklich. Recept – Und mein Glück ist auch ihr Glück. Pillifex – Ich freue mich auf die funfzig tausend Thaler. Recept – Und ich sehne mich nach Luisgens Schönheit. » *Méd.* (III, 1).

<sup>2</sup> *Le Misanthrope* (V, 2), *Le Tartuffe* (II, 4), *L'Avare* (II, 2), *Le Bourgeois gentilhomme* (I, 2 et III, 9).

<sup>3</sup> « Erast – Reden Sie nur, reden Sie nur ! Simon – Versprechen Sie nur, versprechen Sie nur ! » *Décid.* (III, 2). Voir aussi *Myst.* (II, 1).

<sup>4</sup> « Vernunftlieb – Wie elend denken sie doch ! ihre Begriffe gründen sich auf nichts als Einfalt. Bockesbeutel – Und ihre Begriffe gründen sich auf nichts als Narrheit, weil sie mich so was beschuldigen wollen. » *Mort B.* (III, 2). Voir aussi *Méf. env.* (II, 5).

<sup>5</sup> « Wilibald – Ich leugne nicht, daß ich mein Geld nicht besser anzuwenden weis, als wenn ich davon eine Person zu unterhalten suche, die nebst allen ihren Reizungen, noch die Vorzüge einer uralten adelichen Geburt besitzt. Amalia – Nun gut. Von unserer Seite erwählen wir den Herrn Wilibald, darum, daß er uns durch sein bürgerliches Geld aus unsern uralten Schulden helfe. » *Més.* (II, 9).

La similitude des structures se limite donc en général à une seule réplique. Schlegel est le seul à l'étendre un peu. Dans *Le Mystérieux*, la conversation des deux pères roule vite sur les galanteries, puis il est question du mariage :

Schlangendorf – Vous avez bien un fils, qui commettra peut-être bientôt cette folie ?

Bährenfeld – Vous avez bien une fille, qui se prépare bientôt à cette folie ?

Schlangendorf – Folie tant qu'on veut ! Cette folie nous a pourtant été bien agréable. Et mon plus grand souci est d'aider ma fille à commettre cette folie avec le plus de bon sens possible.

Bährenfeld – Pourquoi n'ai-je pas encore vu votre demoiselle ?

Schlangendorf – Pourquoi n'avez-vous pas amené votre fils ?<sup>1</sup>

On ne retrouve donc que bien rarement le brio des dialogues de la comédie française : ces derniers abandonnent souvent le naturel au profit d'une construction dans laquelle la virtuosité de l'auteur se manifeste avec éclat. Parmi les dramaturges allemands, seuls Lessing et Schlegel s'engagent parfois sur cette voie qui privilégie l'esprit et le jeu par rapport à la satire et à la morale.

#### 4.3.3.2.2. Le dialogue de sourds

Manifestation ultime de l'obsession d'un personnage, le dialogue de sourds est une juxtaposition de discours indépendants qui se caractérise par l'incapacité d'un ou de plusieurs personnes à écouter leur interlocuteur et à lui fournir une réponse adaptée. La conversation tourne alors au monologue à plusieurs voix. Ce type de dialogue n'est certes pas des plus fréquents, mais de Molière (*Le Sicilien ou l'Amour peintre* sc. 19) à Voltaire (*Le Café ou l'Écossaise* I, 5), il est fermement établi sur la scène française, et les auteurs allemands s'en inspirent parfois.

Gellert en offre un exemple intéressant dans *Le Billet de loterie* (IV, 6). M. Orgon et M. Damon sont préoccupés chacun de deux choses différentes, l'un par le mariage de Simon et Caroline, et l'autre par le dîner. Ils commencent ainsi par se répondre succinctement pour passer aussi vite que possible à ce qui les intéresse, avant de rompre la communication pour soliloquer chacun de leur côté. Cette courte scène s'enchaîne comme une mécanique parfaite : à deux répliques de contact succèdent des répliques focalisées sur

---

<sup>1</sup> « Schlangendorf – Sie haben ja einen Sohn, der vielleicht diese Thorheit bald begehen soll ? Bährenfeld – Sie haben ja eine Tochter, die sich bald auf diese Thorheit gefaßt macht ? Schlangendorf – Thorheit wie es will ! Diese Thorheit war uns doch sonst angenehm. Und es ist meine größte Sorge, meiner Tochter diese Thorheit mit so vieler Klugheit, als möglich ist, begehen zu helfen. Bährenfeld – Warum habe ich Ihr Fräulein noch nicht gesehen ? Schlangendorf – Warum haben Sie Ihren Herrn Sohn nicht mitgebracht ? » *Myst.* (IV, 4).

des thèmes différents, toujours de longueur à peu près équivalente. L'échange se raccourcit au fur et à mesure que les personnages se replient sur leurs préoccupations. Mais pour parfaitement construite qu'elle soit, cette scène manque singulièrement de verve comique, car les répliques sont trop longues et le rythme trop pesant.

Schlegel manie cette technique avec plus d'aisance dans *Le Triomphe des honnêtes femmes* (IV, 2) : Hilaria parle de son mari, dont l'attitude lui laisse entrevoir un espoir, tandis que Cathrine évoque le sort de sa maîtresse, qui elle a perdu tout espoir. Les structures sont parallèles, avec des reprises sémantiques et syntaxiques, mais chacune parle d'un sujet différent. Hilaria finit tout de même par remarquer que dans son enthousiasme, elle n'a rien écouté de ce que la servante lui disait. Cathrine en revanche était parfaitement consciente de la situation : il n'y a ici qu'un seul sourd, mais la structure de la scène reste la même.

Une fois de plus, c'est Lessing qui exploite au maximum cette technique, dans une scène du *Jeune Érudit*, stylisée à l'extrême. Le dialogue s'amorce sur la question du mariage de Damis et Juliane, et la mauvaise tournure des choses provoque le désespoir de Valer, qui commence à s'épancher en plaintes et se tourne vers Damis pour implorer son aide ; lequel lui coupe la parole pour lui parler de l'académie ; ce sur quoi Chrysander enchaîne en parlant de politique. Si Valer était encore dans le sujet, les deux autres se coupent totalement de la discussion en se concentrant exclusivement sur leurs marottes. Anton, observateur ironique, livre alors son commentaire et ajoute sa pointe :

Anton – Bien, voilà qu'ils parlent tous trois de choses différentes ! L'un parle d'amour, l'autre de ses dissertations, l'autre de la guerre. Pour moi, si je devais parler de quelque chose, ce serait du dîner. Jéuner de midi jusqu'à six heures du soir, ce ne sont pas des fadaïses.

Valer – Infortuné amour !

Chrysander – La stupide académie !

Damis – Les idiots d'alliés !

Anton – Il manque encore la quatrième voix : les fainéants de rôtisseurs !<sup>1</sup>

Comme souvent, Lessing fait apparaître les ficelles de la comédie en soulignant le côté artificiel de la construction par le commentaire des valets et soubrettes, représentants par excellence de la convention comique. Cette distance n'est pas exceptionnelle : on

---

<sup>1</sup> « Anton – Nun, da reden alle drei etwas anders ! Der spricht von der Liebe; der von seinen Abhandlungen ; der vom Kriege. Wenn ich auch etwas Besonders reden soll, so werde ich vom Abendessen reden. Vom Mittag bis auf den Abend um sechs Uhr zu festen sind keine Narrensposen. Valer – Unglückliche Liebe ! Damis – Die unbesonnene Akademie ! Chrysander – Die dummen Alliierten ! Anton – Die vierte Stimme fehlt noch : die langsamen Bratenwender ! » *Érudit* (II, 14).

trouve ainsi un exemple tout à fait similaire dans *Le Complaisant* de Pont-de-Veyle (1732). M. Orgon parle de son procès, sa femme de son rêve, et aucun ne voulant le céder à l'autre, Lisette décide de « se mettre de la partie » en ajoutant une troisième voix à ce concert bien réglé (I, 3). Les répliques sont brèves, doublées d'un parallélisme rigoureux, et la scène est assez longue. Il n'est pas à exclure que Lessing ait eu connaissance de cette comédie de Pont-de-Veyle, peu jouée il est vrai, mais traduite et publiée en 1744 chez J. A. Martini<sup>1</sup>. Mais sans parler d'imitation, ce qui est surtout frappant, c'est que Lessing soit aussi ironique que le Français : il semblerait qu'il ait si bien assimilé les techniques comiques qu'il puisse se permettre à son tour de les détourner et d'en jouer avec désinvolture. Ainsi, son rapport aux conventions est le même que celui des Français, ce qui témoigne d'une très grande familiarité avec la tradition comique et d'une pratique intensive du théâtre, aussi bien lu que vu.

#### 4.3.3.2.3. Un exemple de dialogue comique

Mais le rapport de Lessing à la comédie française ne se manifeste pas seulement de façon ponctuelle, par la reprise de techniques comiques comme celles que nous avons évoquées dans ce chapitre. On rencontre également dans ses œuvres des pans entiers de dialogue directement calqués de modèles français, comme dans les scènes 17 et 18 du *Trésor*. Lessing y reprend le procédé de Lisette dans *L'Amour médecin* (I, 6) : la soubrette crie au grand malheur et relate les actes de Lucinde de telle sorte que Sganarelle craigne pour la vie de sa fille et s'alarme du désespoir qu'il a provoqué en elle. Elle fait ensuite retomber l'effet de façon un peu prosaïque, tout en continuant d'inquiéter le malheureux Sganarelle. Nous reproduisons ici les deux scènes en parallèle, afin d'en mettre en valeur les correspondances et les variations (les passages similaires sont signalés en italiques).

<i>L'Amour Médecin</i>	<i>Le Trésor</i>
Lisette (courant sur le théâtre et feignant de ne pas voir Sganarelle) – <i>Ah ! malheur ! ah ! disgrâce ! ah, pauvre seigneur Sganarelle ! où pourrai-je le rencontrer ?</i>	Mascarille – <i>Ah ! malheur ! malheur indicible ! Où trouverai-je le pauvre seigneur Anselme ?</i>
Sganarelle (à part) – <i>Que dit-elle là ?</i>	Anselme – N'est-ce point Mascarille ? <i>Que dit le coquin ?</i>
Lisette – <i>Ah ! misérable père ! que feras-tu, quand tu sauras cette nouvelle ?</i>	Mascarille – <i>Ah ! père infortuné ! Que diras-tu de cette nouvelle ?</i>

<sup>1</sup> Cf. M. Grimberg, *Korpus*, p. 59.

<p>Sganarelle (à part) – <i>Que sera-ce ?</i>          Lisette – <i>Ma pauvre maîtresse !</i>          Sganarelle (à part) – Je suis perdu !          Lisette – Ah !          Sganarelle (courant après Lisette) – Lisette.          Lisette – Quelle infortune !          Sganarelle – Lisette.          Lisette – <i>Quel accident !</i>          Sganarelle – <i>Lisette.</i>          Lisette – <i>Quelle fatalité !</i>          Sganarelle – Lisette.          Lisette (s'arrêtant) – Ah ! monsieur !          Sganarelle – Qu'est-ce ?          Lisette – Monsieur !          Sganarelle – Qu'y a-t-il ?</p> <p>Lisette – <i>Votre fille...</i></p> <p>Sganarelle – Ah ! ah !          Lisette – Monsieur, ne pleurez donc point comme cela, car vous me feriez rire.          Sganarelle – Dis donc vite.</p> <p>Lisette – Votre fille, toute saisie des paroles que vous lui avez dites, et de la colère effroyable où elle vous a vu contre elle, est montée vite dans sa chambre, <i>a ouvert la fenêtre qui regarde sur la rivière.</i>          Sganarelle – Hé bien !          Lisette – Alors, levant les yeux au ciel : « Non, a-t-elle dit, <i>il m'est impossible de vivre avec le courroux de mon père</i> ; et, puisqu'il me renonce pour sa fille, je veux mourir. »          Sganarelle – <i>Elle s'est jetée ?</i>          Lisette – Non, monsieur. Elle a fermé tout doucement, et s'est allé mettre dans son lit. Là, elle s'est mise à pleurer amèrement ; et tout d'un coup son visage a pâli, ses yeux se sont tournés, le cœur lui a manqué, et elle m'est demeurée entre les bras.</p>	<p>Anselme – <i>De quelle nouvelle ?</i>          Mascarille – <i>Ah ! ce malheureux Lelio !</i>          Anselme – Eh bien, que lui est-il donc arrivé ?          ---          ---          ---          Mascarille – <i>Ah ! quel triste accident !</i>          Anselme – <i>Mascarille !</i>          Mascarille – <i>Ah ! quel tragique événement !</i>          ---          ---          ---          Anselme – Tragique ? Ne me tourmente pas plus longtemps, animal, et dis-moi ce que c'est.</p> <p>Mascarille – Ah ! Seigneur Anselme, <i>votre fils...</i>          ---          ---</p> <p>Anselme – Eh bien, mon fils ?          Mascarille – Lorsque je vins pour annoncer votre heureux retour, je le trouvai dans son fauteuil, la tête renversée en arrière...          Anselme – Et en train de rendre les derniers soupirs ?          Mascarille – En train de prendre les dernières gorgées d'une bouteille de vin de Hongrie. Réjouissez-vous, Monsieur Lelio, lui dis-je : votre père bien-aimé, que vous attendiez avec impatience, vient tout juste de rentrer ! – Quoi ? mon père ? Et de terreur, la bouteille lui échappa des mains ; elle se brisa en morceaux et le précieux liquide coula sur le sol poussiéreux. Quoi ? cria-t-il à nouveau, mon père, revenu ? Qu'advient-il de moi désormais ? – Ce que vous méritez, lui dis-je. Il bondit, <i>se précipita à la fenêtre qui donne sur le canal, l'ouvrit violemment...</i>          ---          ---</p> <p>Anselme – <i>Et s'est jeté ?</i>          Mascarille – Et regarda quel temps il faisait. – Vite, mon épée ! – Je ne voulais pas la lui donner, car on a des exemples de grands malheurs causés par une épée. – Que voulez-vous faire avec votre épée, Monsieur Lelio ? – Ne m'arrêtez pas, ou bien... - Il dit ce ou bien d'un ton si terrible que de frayeur je lui ai</p>
---	---

<p>Sganarelle – <i>Ah ! ma fille !</i> Lisette – À force de la tourmenter, je l’ai fait revenir ; mais cela lui prend de moment en moment, et je crois qu’elle ne passera pas la journée.</p>	<p>donné l’épée. Il la prit et... Anselme – Et s’en frappa ? Mascarille – Et... Anselme – <i>Ah ! malheureux père que je suis !</i></p> <p>(scène 18, Lelio entre sur scène)</p> <p>Mascarille – Et la pendit à son côté. Viens, Mascarille, cria-t-il ; <i>mon père sera en colère contre moi, et son courroux m’est insupportable. Je ne vivrai pas plus longtemps sans me raccommode avec lui. Il se dévala les escaliers, sortit de la maison comme un ouragan, et se jeta non loin d’ici... (tandis que Mascarille dit ces mots, Anselme est tourné vers lui, et Lelio tombe à ses pieds de l’autre côté)... aux genoux de son père.</i></p>
---	---

1

Tout le jeu de Lisette consiste à feindre l’affolement pour le communiquer à Sganarelle et attendrir son cœur de père. Lessing reprend donc le procédé, pour disposer Anselme à accueillir favorablement le repentir de son fils<sup>2</sup>. L’enjeu est donc le même, et l’on voit bien comment Lessing exploite ici la technique comique de Molière : la scène se

---

<sup>1</sup> « Maskarill – Ach ! Unglück, unaussprechliches Unglück ! Wo werde ich nun den armen Herrn Anselmo finden ? Anselmo – Ist das nicht Maskarill ? Was sagt der Spitzbube ? Maskarill – Ach ! unglücklicher Vater, was wirst du zu dieser Nachricht sagen ? Anselmo – Zu was für eine Nachricht ? Maskarill – Ach ! der betauernswürdige Lelio ! Anselmo – Nun ? was ist ihm denn widerfahren ? Maskarill – Ach ! was für ein trauriger Zufall ! Anselmo – Maskarill ! Maskarill – Ach ! welche tragische Begebenheit ! Anselmo – Tragisch ? Ängstige mich nicht länger, Kerl, und sage was es ist. - - Maskarill – Ach ! Herr Anselmo, Ihr Sohn - - Anselmo – Nun ? mein Sohn ? Maskarill – Als ich ihm Ihre glückliche Ankunft zu melden kam, fand ich ihn, mit untergestütztem Arme, im Lehnstuhle - Anselmo – Und in den letzten Zügen vielleicht ? Maskarill – Ja, in den letzten Zügen, die er aus einer ungerschen Bouteille tun wollte. – Freuen Sie sich, Herr Lelio, waren meine Worte : eben jetzt ist Ihr lieber, sehnlich gewünschter Vater wieder gekommen ! – Was ? mein Vater ? – Hier fiel ihm die Bouteille vor Schrecken aus der Hand ; sie sprang in Stücken, und die kostbare Neige floß auf den staubigten Boden. Was ? schrie er nochmals, mein Vater wiedergekommen ? Wie wird es mir nun ergehen ? – Wie Sie es verdient haben, sagte ich. Er sprang auf, lief zu dem Fenster, das auf den Kanal geht, riß es auf - - Anselmo – Und stürzte sich herab ? Maskarill – Und sahe, was für Wetter wäre. – Geschwind meinen Degen ! - - Ich wollte ihm den Degen nicht geben, weil man Exempel hat, daß mit einem Degen groß Unglück angerichtet worden. – Was wollen Sie mit dem Degen, Herr Lelio ? - - Halte mich nicht auf, oder – das Oder sprach er in einem so fürchterlichen Tone aus, daß ich ihm den Degen vor Schrecken gab. Er nahm ihn, und - Anselmo – Tat sich ein Leides ? Maskarill – Und - - Anselmo – Ach ! ich unglücklicher Vater ! (18. Auftritt ; Lelio an der Szene. Die Vorigen) Maskarill – Und steckte ihn an. Komm, rief er, Maskarill ; mein Vater wird auf mich zürnen, und sein Zorn ist mir unerträglich. Ich will nicht länger leben, ohne ihn zu versöhnen. Er stürzte die Treppe herab, lief sporenstreichs zum Hause hinaus, und warf sich nicht weit von hier – (indem Maskarill dieses sagt, und Anselmo gegen ihn gekehrt ist, fällt ihm Lelio auf der andern Seite zu Füßen) - - zu den Füßen seines Vaters. » *Trésor* (17 et 18).

<sup>2</sup> Regnard fait adopter la même tactique à Crispin dans *Le Légataire universel*, et reprend l’idée de Molière : « Crispin – N’écoutez plus rien que sa douleur amère, / Il s’est allé jeter... Géronte – Où donc ? dans la rivière ? Crispin – Non, monsieur, sur son lit, où baigné de ses pleurs, / L’infortuné garçon gémit de ses malheurs. » Regnard, *Le Légataire universel* (V, 4).

déroule de façon similaire et reprend certains motifs mot pour mot, mais l'équilibre général est modifié. Lessing choisit de réduire l'effet de retardement de la nouvelle et de limiter les jeux de scène en supprimant des répliques du premier mouvement : en tout, on passe de 29 répliques dans *L'Amour médecin* à 20 dans *Le Trésor*. Mais l'Allemand exploite en revanche au maximum l'effet burlesque provoqué par le décalage entre les annonces tragiques de Mascarille et les actes anodins de Lelio<sup>1</sup>. Il ajoute ainsi l'épisode de la bouteille de vin, celui de l'épée, et enfin le dernier mouvement, fort bien amené, qui s'achève sur le geste d'humilité de Lelio. Manifestement, il attendait de ces répliques un comique plus sûr et peut-être plus « régulier » que celui des gesticulations de Lisette, poursuivie sur le théâtre par Sganarelle pendant près de la moitié de la scène.

En ce qui concerne les techniques de dialogue, Lessing se met très clairement à l'école de Molière, qui lui offre un excellent modèle de savoir-faire comique<sup>2</sup>. Mais il sait parfaitement retravailler ce modèle et enrichir son sujet de trouvailles qui lui sont propres. Il choisit ses emprunts, les exploite habilement, sans rester prisonnier d'une technique qui lui serait étrangère. Il l'assimile à sa tournure d'esprit, à son sens du comique et de la scène. Nous ajouterons aussi la réception de Regnard, qui nous semble avoir été déterminante pour le rapport au langage.

#### 4.3.3.3. Une dramaturgie du discours

L'abus de discours, principal défaut des comédies des Lumières, n'a pas échappé aux critiques de l'époque. Déjà pour Schlegel, le défaut de la plupart des pièces originales allemandes est l'absence d'action, qui se perd dans d'interminables discours sur le même sujet, tandis que rien n'est entrepris pour faire avancer l'intrigue<sup>3</sup>. Or l'action doit progresser à chaque scène pour maintenir l'intérêt du spectateur et imprimer un certain

---

<sup>1</sup> Cette opposition entre paroles grandiloquentes et actes « lâches » rappelle quelque peu un des *lazzi* de la *Commedia dell'arte*, dans lequel Arlequin, qui veut se suicider à cause d'un chagrin d'amour, finit toujours par renoncer, de peur de se faire mal. Mais il s'agit tout au plus chez Molière d'une vague imprégnation du style burlesque.

<sup>2</sup> Les études sur les techniques de Lessing avaient déjà remarqué cette filiation : cf. A. Ehrhard, *Les Comédies de Molière en Allemagne*, p. 222 ; Wilhelm Mohri, *Die Technik des Dialogs in Lessings Dramen*, Diss. Heidelberg, 1929, p. 38. U. Seidel résume ainsi ses observations : « Lessing hat hier nicht seine eigene dichterische Erfindungsgabe walten lassen, sondern für eine starke formale Anlehnung an Molière entschieden [...] In dialogtechnischer Hinsicht [ist] Molières Einfluß auf Lessing größer als der von Marivaux, Destouches, Regnard und Holberg. » (*Dramaturgische Technik*, p. 53 sq).

<sup>3</sup> « Die Holbergischen Komödien [...] vermeiden [...] die Unthätigkeit, da immer eine Scene nach der andern verplaudert, immer von denselben Dingen geredet, und gleichwohl nie etwas gethan wird ; welchen Fehler insonderheit die meisten deutschen Originalstücke haben. » J. E. Schlegel, *Gedanken*, p. 282.



rythme à la comédie. Löwen pour sa part déplore dans son *Histoire du théâtre allemand* que *Les Tendres Soeurs* et *Le Billet de loterie* soient trop longues pour la représentation et obligent les comédiens à raccourcir de nombreuses scènes<sup>1</sup>. Quant à l'acteur Eckhof, il n'est pas tendre avec les productions de ses compatriotes :

Une belle comédie doit représenter une profonde connaissance du cœur humain dans le ton du grand monde et non dans le ton de la chaire. Une expression profonde, qui chasse les grâces, Arlequin avec un visage de juge, de longues périodes pleines de raisonnements, qui essoufflent le comédien, les tons mal choisis des mots, qui expriment souvent des sentiments alors qu'ils devraient montrer avec légèreté la progression d'une intrigue comique, remplacent chez nous le style des Grecs et des Français, libre, léger, adapté à chaque chose.<sup>2</sup>

#### 4.3.3.3.1. Leçons et exposés

Les grandes comédies françaises ont toutes leurs tirades moralisatrices, dans lesquelles un personnage exprime ses idées et tente de fléchir le comportement de son interlocuteur par une profession de foi. Elles sont nombreuses chez Molière, même si une meilleure maîtrise du dialogue lui permet de les utiliser de moins en moins au fur et à mesure de son œuvre<sup>3</sup> : parmi les plus fameux exemples, on peut citer la très longue tirade de Cléante sur l'hypocrisie et la dévotion (*Le Tartuffe* I, 5) la dénonciation des pédants importuns par Clitandre (*Les Femmes savantes* III, 3), ou encore les morceaux de bravoure rhétorique de Dom Juan (*Dom Juan* I, 2 et V, 2). Chez Destouches, la tendance à moraliser est l'une des caractéristiques les plus frappantes des personnages. *Les Philosophes amoureux*, *Le Philosophe marié*, *L'Ingrat*, et bien d'autres en offrent de multiples exemples<sup>4</sup>. Dans *L'Homme singulier* (III, 7), on trouve même une scène d'affrontement entre Sanspair et La Comtesse qui prend la forme d'une polémique ordonnée selon les règles, où chacun avance ses arguments sur la question de l'érudition des femmes :

La Comtesse – Vous répliquerez donc quand j'aurai répondu : / Or voici ma réponse.

---

<sup>1</sup> J. F. Löwen, *Geschichte des deutschen Theaters*, p. 47.

<sup>2</sup> « Ein schönes Lustspiel muß tiefe Kenntniß des menschlichen Herzens in den Ton der großen Welt, nicht im Ton des Catheders, schildern. Ein tiefer Ausdruck, der die Grazien verscheucht, Harlekin mit der Präsidentenmiene, lange Perioden voll Vernunftschlüsse, die den Schauspieler außer Athem setzen, übel gewählte Töne der Wörter, die oft Empfindungen ausdrücken, wenn sie den leichten Fortgang einer comischen Intrigue zeigen sollten, ersetzen bey uns die Stelle der ungezwungenen, leichten, jeder Sache gemäßen Schreibart der Griechen und Franzosen. » Lettre de Eckhof, in : J. F. Löwen, *Geschichte des deutschen Theaters*, p. 64 sq.

<sup>3</sup> On peut consulter l'analyse rhétorique et dramaturgique de Gabriel Conesa, *Le Dialogue moliéresque, étude stylistique et dramaturgique*, Paris, PUF, 1983, p. 44-80.

<sup>4</sup> Il s'agit souvent de distinctions, entre honneur et vanité par exemple (*Le Glorieux* III, 4), ou encore entre pédantisme et philosophie (*Le Philosophe marié* IV, 3).

Les auteurs allemands font un usage beaucoup plus intensif que les Français (excepté Destouches) de la tirade moralisatrice. Les exemples sont évidemment très nombreux : le tour d'horizon qui suit est simplement destiné à mettre en valeur la place essentielle du discours de type « exposé » dans la dramaturgie de l'*Aufklärung*. Nous aurons l'occasion par la suite d'en analyser le contenu plus en détail.

Ces exposés donnent le ton à de nombreuses comédies. Ils se caractérisent par de longues prises de parole sans adresse véritable à l'interlocuteur sur scène. Le dialogue devient alors une forme de traité, un exposé qui s'adresse en fait à un tiers : le spectateur. W. Hinck estime, à propos de *La Gouvernante française*, que « des parties du dialogue se lisent comme un pamphlet où les rôles sont partagés »<sup>1</sup>, cette répartition étant plus ou moins habile. G. Lanson ne dit pas autre chose des œuvres de Destouches ; pour le critique, « la comédie ainsi traitée n'est plus guère qu'une satire, ou une épître, mise en dialogue et distribuée par personnages »<sup>2</sup>. Cette observation peut s'appliquer à la plupart des comédies allemandes des Lumières, et c'est là l'une de ses spécificités. La perspective dramatique s'en trouve faussée, puisque le véritable récepteur n'est pas sur la scène, mais face à elle, et extérieur à l'intrigue. Le dialogue devient ainsi une simple déclaration de principes, avec une tendance très marquée à la généralisation.

Fait des plus remarquables, même les monologues peuvent être atteints par ce syndrome. C'est le cas notamment de celui de Caroline (*Cand.* I, 2), qui donne une leçon morale à l'usage des amants, dans laquelle elle loue la vertu, l'estime et les mérites. Alors que Herrmann vient de quitter la scène pour aller solliciter les faveurs du Comte, Caroline entame son discours sans transition :

La tendresse entre deux cœurs qui aiment la vertu est ô combien plus durable et plus forte que celle qui existe entre deux tempéraments lascifs, qui cherchent à tromper mutuellement leur amour par des flatteries volages ! L'estime sera toujours le lien le plus solide entre deux âmes ; et par combien de nobles dispositions, par combien de mérites mon Herrmann n'a-t-il pas su s'assurer de la mienne pour toujours !<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> « Teile des Dialogs lesen sich wie ein Pamphlet mit verteilten Rollen. » W. Hink, *Das deutsche Lustspiel und die italienische Komödie*, p. 208. D. Brüggemann parle de dialogue didactique (*Lehrdialog*) et utilise d'ailleurs la même formule : « Die dialogische Situation wird in Mitteilung an den Zuhörer, verteilt auf mehrere Sprecher. » *Die sächsische Komödie*, p. 85. K. Holl va même plus loin en affirmant : « Die Komödien sind nichts anderes als in Dialogform gebrachte Kapitel aus rationalistischen Lehrbüchern der Weltweisheit. » *Geschichte des deutschen Lustspiels*, p. 126.

<sup>2</sup> G. Lanson, *Nivelle de La Chaussée*, p. 40.

<sup>3</sup> « Caroline – Um wie viel dauerhafter, wie viel stärker ist doch die Zärtlichkeit zwischen zweyen Herzen, welche die Tugend lieben, als zwischen solchen buhlerhaften Gemüthern, welche sich durch flüchtige Schmeicheleyen einander um ihre Liebe zu betrügen suchen ! Die Hochachtung bleibt doch allemal das

Les articles indéfinis et les vérités générales constituent le premier mouvement de ce monologue, qui érige la relation des deux personnages principaux au rang d'exemple moral. Cette tendance à passer d'une expérience particulière à une assertion générale est observable en d'autres occasions<sup>1</sup>. Dans l'ensemble, le dialogue des *Candidats* se caractérise par une certaine pesanteur : le ton y est très didactique, les répliques sont longues et construites, avec peu d'alternance de parole, en particulier dans le premier acte.

Autre caractéristique de ce ton pontifiant, les exposés sont souvent introduits par des questions de l'interlocuteur, qui demande des éclaircissements. Destouches utilise parfois cette technique. Ainsi dans *Le Philosophe marié*, Géronte tempête contre son neveu et s'exclame :

Qu'est-ce qu'un philosophe ? Un fou dont le langage / N'est qu'un tissu de faux raisonnements [etc.]<sup>2</sup>

Sa question est purement rhétorique, puisqu'il apporte lui-même la réponse en dressant un tableau peu flatteur des philosophes (9 vers). Mais elle donne l'occasion à Ariste de se défendre et de corriger cette image, en précisant que Géronte est « dans la commune erreur », et confond le pédant avec le philosophe. S'ensuit une assez longue tirade définissant la « vraie philosophie » (18 vers). Cette technique est fréquente dans notre corpus : Carolinchen souhaite ainsi savoir de Mme Damon si sa sœur est effectivement avare, et Ferdinand demande à Lottchen de lui faire un portrait de sa tante Mme Richardinn<sup>3</sup>. Quant à Muffel, il réclame de lui-même une leçon de philosophie, puisqu'il demande tout bonnement à Wilhelmine ce que c'est que la raison (*Past.* III, 6). Un des exemples le plus caricatural est sans doute celui de *La Mort de Bockesbeutel*, lorsque ce dernier interroge ainsi sa fille :

Mais, par Dieu, ma chère fille, dis-moi donc un peu quelles sont les stupides mœurs de mon frère ?<sup>4</sup>

---

festeste Band zwischen zweyen Seelen ; und durch wie viel edle Regungen, durch wie viel Verdienste hat sich nicht mein Herrmann der meinigen auf ewig zu versichern gewust ! » *Cand.* (I, 2).

<sup>1</sup> « Caroline – So sehr erst solche Irrthümer zwey so fest verbundene Seelen schmerzen, so reiche Quellen von Entzückung und Liebe werden sie, wenn sie verschwinden. » *Cand.* (III, 12).

<sup>2</sup> Destouches, *Le Philosophe marié* (IV, 3).

<sup>3</sup> « Carolichen – Sagen Sie mir nur, ob die Frau Orgon in der That geizig ist ? Und ob es möglich ist, daß man geizig seyn kann ? » *Billet* (II, 6) ; « Ferdinand – Machen Sie mir doch einen kleinen Character von ihr. » *Bigote* (I, 1).

<sup>4</sup> « Bockesbeutel – Aber, meine liebe Tochter, sage mir einmahl ums Himmels willen, was sie bey meinem Bruder für närrische Sitten haben ? » *Mort B.* (II, 7).

Amalie peut alors se lancer dans un exposé sur les bonnes mœurs dont elle a pu tirer profit chez son oncle. La tirade est donc formellement justifiée, mais il faut bien avouer que ce style est assez maladroit et bien peu naturel. D'autant plus que dans la scène suivante, c'est au tour d'Alrune de demander à sa fille si elle n'estime que les hommes qui ne fréquentent que les cafés (II, 8). La réponse est argumentée, digne d'une livraison du *Patriote*. Amalie défend un mode de vie éclairé et sociable, tandis que sa mère s'en tient aux traditions rétrogrades et à la superstition. L'ensemble de la pièce témoigne d'une forte tendance au discours généralisant : la situation particulière n'est qu'un prétexte à la mise en scène de diverses professions de foi sur les mœurs et la mode. Anne et sa maîtresse se plaignent ainsi des nouvelles modes (I, 4), Bockesbeutel se plaint des « jeunes gens d'aujourd'hui » (I, 5 ; III, 1 et 2), quant à Vernunftlieb, il philosophe sur le bon usage des modes et de l'argent (I, 10 ; III, 2). Cette structure est directement inspirée des *Mœurs du temps passé*, où deux modes de vie s'affrontent, ce qui donne lieu à de nombreuses scènes de type « leçon de morale ». Carolina tente ainsi de raisonner Agneta, qui s'inquiète inutilement à propos de l'avenir de ses enfants, et conclut par une réflexion d'ordre quasi philosophique sur le pouvoir de l'argent, qui n'achète ni le bonheur ni la santé (II, 6). Elle poursuit plus loin sur ce thème, en distinguant le bon du mauvais usage de l'argent (III, 8). Gutherz pour sa part fait la leçon à son beau-frère Grobian sur son manque de politesse, son insensibilité aux malheurs d'autrui et son orgueil (III, 5). On peut enfin évoquer pour finir la scène II, 7 de *La Pleurnicheuse*, qui aurait pu dignement figurer dans un hebdomadaire moral : les réflexions de Kühnwitz sur les méthodes d'enseignement de Holzworm y sont présentées comme un vrai petit essai critique, militant contre le psittacisme et la rigueur excessive des maîtres.

Les auteurs créent donc de toutes pièces les occasions de sermons. Mais ceux de Gellert sont régulièrement interrompus par une réplique, ce qui évite en général les trop longues tirades. C'est notamment le cas d'une discussion animée sur le devoir de charité, à laquelle Ferdinand met un terme en refusant de s'engager plus avant dans des considérations théologiques (*Bigote* I, 2). *Le Billet de loterie* offre même un exemple de polémique conduite dans les règles de l'art : Simon et Mme Damon s'affrontent mot à mot, chacun exposant tour à tour sa conception du rôle de la femme, de la sociabilité, de la vertu et de la religion. Une notion évoquée par l'un sert de point de départ à la réplique de l'autre, qui conteste le point de vue de son interlocuteur. La discussion est ainsi équilibrée, puisqu'au sermon de Mme Damon répondent les fadaïses et les impertinences de Simon

(III, 6). Mais les interventions de Mme Damon n'en restent pas moins pontifiantes, et le ton général effectivement proche du sermon, comme le souligne Simon à plusieurs reprises<sup>1</sup>. Il faut dire que tout au long de la pièce, les propos de Mme Damon se caractérisent par une forte propension à la généralité, voire à la sentence. La seule raison d'être de certaines scènes inutiles à l'action semble d'ailleurs être la leçon morale. L'ensemble de la comédie se présente ainsi comme une forme de morale illustrée et appliquée, où chaque personnage donne une occasion de traiter un sujet : Simon la religion et la galanterie (III, 6 et IV, 3), Mme Orgon la médisance et la méchanceté (II, 6), Carolinchen l'éducation des jeunes filles (II, 6 et IV, 3) et les conditions d'un mariage heureux (III, 8), M. Orgon l'apathie (I, 1 et V, 6) et M. Damon l'avarice (V, 5). En fait, le véritable sujet de la comédie n'est pas le billet de loterie, ni les projets de mariage, mais la parfaite vertu de Mme Damon. Le côté statique de cet affrontement des valeurs pourrait rappeler la structure des *Mœurs du temps passé* et de *La Mort de Bockesbeutel* s'il n'était pas plus nuancé et varié.

Les auteurs sont en général parfaitement conscients du ton pontifiant de leurs personnages positifs ; témoins les sarcasmes qu'ils placent dans la bouche des personnages négatifs, qui évoquent souvent les « sermons superflus » (*Méf. déli.* I, 13 ; *Décid.* I, 4). Les dramaturges français mettent en scène des jeunes gens tout aussi ironiques et insolents à l'égard de leurs aînés raisonneurs, comme le Chevalier du *Distrain* (I, 6) ou le Cléon du *Dissipateur*, qui rit des remontrances de son futur beau-père et l'invite à s'asseoir pour mieux prêcher (I, 8).

À côté des tirades didactiques, on trouve aussi des tirades satiriques, comme celle d'Amalia qui dépeint à Wilibald sa future vie auprès de sa nouvelle famille arrogante (*Més.* II, 9), ou encore la longue démonstration par Fridrich des vices des médecins (*Méd.* II, 2). La scène entre Muffel et Tempelstolz, où se décrit le mode de vie et les pratiques de son collègue de la ville Tartüffe, peut elle aussi s'apparenter à ce type (*Past.* I, 8) : elle ne sert en rien à la progression de l'action et ne contient aucune marque de dialogue, c'est-à-dire d'adresse à un interlocuteur. Elle est toute entière destinée à l'édification du spectateur.

---

<sup>1</sup> « Simon – Wollen Sie denn gar ein Catechismus Examen mit mir anstellen ? [...] Ich bin in sieben Jahren in keiner Kirche gewesen, und itzt habe ich das Unglück, daß ich einen Auszug der ganzen Kirchenväter und den Kern aller elenden Postillen anhören muß. » *Billet* (III, 6).

Le défaut majeur de ces exposés théoriques est qu'ils s'intègrent parfois assez mal dans le rythme et la logique dramatiques. Ainsi dans *Les Médecins*, le discours du père sur le commerce entre les jeunes gens de sexes opposés a de quoi surprendre (V, 3). Après avoir surpris Damon en train d'embrasser Luisgen, il devrait logiquement demander « qui est cet homme ? Pourquoi est-il si familier avec ma fille ? Pourquoi permettez-vous cela, ma femme ? » Les réponses auraient clarifié la situation, et le père aurait alors pu approuver ou non. Mais le laisser débiter ainsi ces considérations sans aucune information sur les circonstances est tout sauf naturel. Mylius tenait manifestement à faire partager ses vues sur les rapports entre les sexes, sur l'éducation et le plaisir de la sociabilité, et ce même au détriment de la situation dramatique. Cette tendance n'est d'ailleurs pas limitée à la stricte comédie saxonne. Certaines répliques de Löwen, par exemple, semblent elles aussi étrangement déplacées : dans le contexte d'un dialogue assez vivant et réaliste apparaissent soudain des périodes pompeuses qui trahissent trop l'intention polémique de l'auteur. C'est particulièrement frappant dans *J'en ai décidé ainsi*, lorsque Argant déclare par exemple dans un souffle :

Je ne souhaite avoir aucune relation avec un homme dont les principes sont si néfastes à l'amitié et qui se moque des devoirs les plus sacrés avec une frivolité qui serait contre-nature à une âme allemande, si les ineptes voyages de notre jeunesse n'avaient pas, à sa grande honte, naturalisé cette frivolité.<sup>1</sup>

Leander le prie d'ailleurs très vite de cesser les prêches. Mais quelques lignes plus loin, c'est le valet Jean qui se lance à son tour dans une tirade fort peu naturelle sur les débauches parisiennes auxquelles son maître et lui se sont livrés quelques années auparavant. Le même phénomène touche Arnold (II, 2), Mariane (II, 6) et enfin Leander lui-même lors de sa conversion finale (III, 12). Soucieux de dénoncer et d'instruire, Löwen oublie parfois le cadre dramatique et les impératifs qui lui sont propres<sup>2</sup>.

Les critiques contemporains ont pointé du doigt ce problème du sermon artificiellement plaqué sur l'action, comme en témoigne cette remarque des *Contributions de Hambourg* à propos de la comédie touchante :

---

<sup>1</sup> « Ich mag keine Gemeinschaft mit einem Menschen haben, dessen Grundsätze der Freundschaft so nachtheilig sind, und der über die heiligsten Pflichten mit einem Leichtsinne spottet, der einer deutschen Seele unnatürlich wäre, wenn nicht das läppische Reisen unserer Jugend diesen Leichtsinne zu ihrer Schande naturalisirt hätte. » *Décid.* (I, 4).

<sup>2</sup> D. Brüggemann cite d'autres exemples de répliques peu adaptées au contexte dramatique (*Cand.* I, 5 ; *Past.* I, 3 ; *Mæurs* II, 4), *Die Sächsische Komödie*, p. 105 sq.

Les auteurs introduisent trop fréquemment de principes moraux, souvent hors de propos et souvent de façon trop rhétorique, c'est-à-dire qu'ils prêchent la vertu qu'ils devraient prouver par leur action.<sup>1</sup>

Mais il serait erroné, au vu de ces exemples, de conclure tout simplement à la maladresse des auteurs allemands : la forme particulière du discours dramatique est aussi déterminée par la fonction du théâtre. Nous avons largement évoqué la mission morale assignée à l'époque à la comédie réformée. La scène constitue ainsi un lieu de transmission des idées nouvelles : elle fait partie de l'espace public qui se constitue progressivement depuis le début du siècle, au même titre que les hebdomadaires moraux, dont elle apparaît comme le parfait prolongement. Le ton et la forme des comédies ne reflètent donc pas seulement les conceptions esthétiques et le talent dramatique des auteurs, mais aussi en grande partie le statut qu'ils accordent à la scène : celui d'une institution destinée à promouvoir et à propager les valeurs des Lumières. La situation en France est différente, où le théâtre reste à l'époque avant tout un lieu de divertissement. C'est certes un espace public au sens où il encourage la libre expression critique et le développement du jugement esthétique, mais ce n'est que dans le dernier tiers du XVIIIe siècle qu'il acquiert véritablement une portée sociale – et politique.

Un des traits les plus frappants des comédies de notre corpus est bien cette propension à se servir de l'action comme prétexte à un exposé sur une question de mœurs ou de morale. Le discours quitte alors très vite la référence à l'intrigue et aux personnages de la pièce pour énoncer des généralités que l'on pourrait aisément sortir de leur contexte – ce qui explique la présence fréquente de la sentence.

#### 4.3.3.3.2. Sentences et proverbes

Le théâtre classique français témoigne d'un goût prononcé du public et des auteurs pour les sentences. D'Aubignac les définit comme des « propositions générales qui renferment des vérités communes, et qui ne tiennent à l'action que par application et par conséquence » et les justifie par leur fonction édifiante ; elles seraient « une manière

---

<sup>1</sup> « [Die Verfasser] tragen [die moralischen Sätzen] gemeiniglich zu häufig, oft ausser dem Zusammenhang, und oft zu rednerisch vor, das heist, sie predigen die Tugend, die sie durch ihren Umgang beweisen sollten. » « Gedanken von den moralischen Sätzen des theatralischen Schriftstellers », in : *Hamburgische Beyträge zu den Werken des Witzes und Sittenlehre*, Bd. II, 3. Stück, 1755, p. 603 ; cité par J. W. van Cleve, *Harlequin besieged*, p. 122.

d'enseigner les mœurs »<sup>1</sup>. Mais c'est là une vision moralisatrice qui ne correspond pas toujours à la pratique. Elle va cependant s'imposer progressivement, liée à l'engouement pour la poésie didactique et les écrits des moralistes du grand siècle. J. Scherer retient ces quatre critères pour la définition de la sentence : ce doit être une phrase complète qui présente à elle seule un sens complet ; il ne doit y avoir aucun terme qui la rattache au contexte, ni de nom ou de référence à l'action de la pièce ; enfin, le verbe doit être au présent (pour exprimer une vérité générale)<sup>2</sup>. En fait, la phrase en question doit pouvoir être extraite de son contexte et garder sa valeur d'assertion générale. Plus elle est concise, plus elle gagne en force – et inversement. La sentence (ou maxime) est donc la « formulation frappante d'une assertion générale, dans les limites restreintes de la phrase »<sup>3</sup>. Le proverbe quant à lui est une « maxime entrée dans l'usage courant, réutilisable en divers contextes »<sup>4</sup>. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, Destouches perpétue cette tradition classique : ses comédies abondent en formules proverbiales, dont la plupart sont l'œuvre de l'auteur lui-même et dont certaines sont même passées à la postérité, comme « la critique est aisée et l'art est difficile » ou encore « chassez le naturel, il revient au galop » (*Le Glorieux* II, 5 et III, 5)<sup>5</sup>.

La plupart des comédies de notre corpus, fidèles à la théorie gottschédienne, se présentent sous la forme de l'illustration d'un principe, d'où leur tendance à la généralisation. Dans ces conditions, le recours à la sentence est inévitable<sup>6</sup>. Le principe moral à l'origine de la fable peut ainsi se décliner en une ou plusieurs sentences, placées au début et à la fin de la pièce. Le message adressé au public au moment du dénouement doit marquer les esprits par une formule explicite et marquante :

Le Juge – Le vieux proverbe reste vrai pour beaucoup : les juristes sont de mauvais chrétiens, et plaider, c'est maltraiter.<sup>7</sup>

Gutherz – Qui se ressemble s'assemble.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Abbé d'Aubignac, *La Pratique du Théâtre*, livre IV, ch. 5 ; cité par J. Scherer, *La Dramaturgie classique*, p. 316.

<sup>2</sup> J. Scherer, *La Dramaturgie classique*, p. 326 sq.

<sup>3</sup> Article « Maxime », in : Bernard Dupriez, *Gradus, les procédés littéraires*, Paris, 10/18, 1984, p. 280. La maxime peut aussi désigner dans un sens plus réduit un précepte moral, un principe de conduite.

<sup>4</sup> *Ibid.*, article « Proverbe », p. 366.

<sup>5</sup> D'autres exemples chez J. Hankiss, *Destouches*, p. 311.

<sup>6</sup> D. Brüggemann voit aussi dans la présence des proverbes un signe de la retranscription sur scène de la langue courante, le proverbe étant la forme d'expression définitive d'une sagesse bourgeoise (*Die sächsische Komödie*, p. 89-95).

<sup>7</sup> « Der Richter – Das alte Sprichwort bleibt doch wohl bey vielen wahr : Juristen, böse Christen ; und proceßiren heißt vexiren. » *Procès* (V, 11).



Freundlich – Le crédule est facilement dupé.<sup>2</sup>

Reinhart – Je me réjouis toujours de voir la folie et la méchanceté tomber dans leur propre piège.<sup>3</sup>

Cette dernière conclusion, celle de *M. le Bel-Esprit*, fait manifestement écho à la conclusion de *L'Ingrat* de Destouches, lorsque Lisette affirme que « dans ses pièges toujours un fourbe s'embarrasse » (V, 8). Exemple qui montre à quel point, sur le chapitre de la morale, la Gottschedin est effectivement proche de son modèle revendiqué.

Mais les personnages vertueux ne sont pas les seuls à faire usage de ces formes proverbiales. Les personnages négatifs fonctionnent eux aussi comme les représentants d'un système de valeurs. Les sentences ne sont donc pas nécessairement exemplaires, au sens positif du terme ; elles peuvent aussi révéler un mode de pensée désuet ou absurde. C'est le cas notamment dans *Les Mœurs du temps passé* et dans *La Mort de Bockesbeutel*, où les tenants de la tradition font assaut de proverbes plus ou moins stupides, comme « chaque pays a ses coutumes » ou encore « les fous n'ont pas le sens »<sup>4</sup>. Le proverbe révèle le traditionalisme irréfléchi des personnages qui y ont systématiquement recours : c'est une forme de pensée figée et transmise de génération en génération, adoptée sans discussion comme une vérité. Chez Mme Richardinn, il reflète le caractère stéréotypé et mécanique de ses principes moraux : sa piété ne consiste qu'en formules toutes faites, comme « l'ingratitude est le début et le progrès de tous les vices »<sup>5</sup>. Un proverbe qui revient fréquemment sous la plume des auteurs est celui qui évoque les lois de l'hérédité : « La pomme ne tombe pas loin du tronc », les enfants ressemblent donc à leurs parents – en bien ou en mal d'ailleurs, car l'expression sert souvent à dénoncer le mauvais exemple éducatif que certains parents donnent à leur progéniture<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> « Gutherz – Gleich und gleich gesellet sich gerne. » *Mœurs* (III, 9).

<sup>2</sup> « Freundlich – Wer leicht traut, wird leicht betrogen. » *Huit*. (27).

<sup>3</sup> « Reinhart – Es ist mir allemal eine Freude, wenn die Torheit und Bosheit in ihre eigene Falle fällt. » *Bel-Esp.* (9).

<sup>4</sup> « Agneta – Ländlich, sittlich. » *Mœurs* (III, 2) ; « Bockesbeutel – Narren sind nicht gescheidt » *Mort B.* (I, 2).

<sup>5</sup> « Fr. Richardinn – Undank aller Laster Anfang und Fortgang. » *Bigote* (III, 2).

<sup>6</sup> « Charlotte – Der Apfel fällt selten weit vom Stamme, und wie die Mutter ist, so erziehet sie auch die Tochter. » *Mœurs* (I, 7) ; « Bockesbeutel – Sonst pflegt man zu sagen : Der Apfel fällt nicht weit vom Stamme, an unserm Kinder müssen wir leider des Gegentheil erleben. » *Mort B.* (II, 6) ; « Herr Stephan – Der Apfel fällt nicht weit vom Stamme. Und Kinder von meiner Frau müssen tausend gute Eigenschaften bekommen. » *F. mal.* (2).

La sentence n'a donc pas de valeur en soi ; elle reflète seulement un mode de pensée qui tend à la généralisation des propos, qu'ils soient ceux de la vertu ou du vice, et témoigne de l'intention didactique des comédies de notre corpus<sup>1</sup>.

#### 4.3.3.3. Rhétorique et expression des sentiments

Dans la comédies des Lumières, les sentiments ne sont pas montrés mais nommés : les personnages en font l'objet de leur discours, ils les expriment en les expliquant, en les commentant, mais non en les représentant<sup>2</sup>. Il n'y a là rien de bien original : les auteurs français procèdent de même. Il s'agit tout simplement d'une caractéristique de l'écriture de l'époque, qui ne peut être considérée comme une insuffisance.

On peut cependant souligner quelques spécificités, comme les adresses entre les jeunes amants, qui se distinguent par une forme relativement fixe : le nom se combine à des adjectifs superlatifs et établissent d'emblée un ton poli et respectueux, voire tendre et admiratif. Cette mise en relief d'une qualité de l'individu, « très fidèle », « très pieuse » ou encore « très honnête », contraste avec le système métaphorique baroque du type « mon ange », « mon soleil », « ma vie », et témoigne de la rationalisation du sentiment amoureux : l'amour est fondé sur la reconnaissance des vertus de l'autre<sup>3</sup>. L'être aimé est aimé en tant que représentant de la raison. On ne discute d'ailleurs que très rarement des sentiments en eux-mêmes : l'amour n'est un sujet que dans la mesure où il se heurte à des « vices » psychologiques ou sociaux, qui sont le véritable objet de la comédie et des conversations. En conséquence, le discours amoureux reste très conventionnel, parfois même assez froid. Il est tout aussi rationnel et réfléchi que le sentiment qu'il est censé exprimer. On remarque que bon nombre de constructions très artificielles, notamment lorsqu'il s'agit d'exclamations ou de questions rhétoriques, comme dans la déclaration du Prince à Laura (*Mari* II, 2). Les phrases, outre leur caractère rationnel en décalage avec l'affect qu'elles sont censées exprimer, sont bien trop complexes et bien trop longues pour correspondre à un débit normal. Elles sont très soigneusement construites et riches en

---

<sup>1</sup> Si les sentences et les proverbes disparaissent chez Lessing et Schlegel, ce n'est à notre avis pas tant parce qu'ils dépassent le stade de la langue parlée pour atteindre à une stylisation supérieure (cf. D. Brüggemann, *Die sächsische Komödie*, p. 95) que parce que l'intention didactique se fait chez eux moins ostensible.

<sup>2</sup> Amalia est une des rares exceptions ; chez elle se profile l'expérience du sentiment naissant. L'expression de son trouble et de ses hésitations est assez naturelle, et elle ne prend conscience de ses propres sentiments que progressivement, sans jamais véritablement se les avouer. (*Myst.* II, 11 ; III, 6 ; V, 1 et 3).

<sup>3</sup> Cf. D. Brüggemann, *Die sächsische Komödie*, p. 77 sq.

hyperboles, en un mot, contraires à l'expression naturelle du sentiment<sup>1</sup>. Mais il ne faut pas oublier que le discours amoureux est traditionnellement le lieu où la rhétorique peut et doit se déployer, comme dans la *Commedia dell'arte* par exemple, où les *conchetti*, les dialogues des amoureux, se distinguent nettement du reste de la pièce et constituent un contrepois romanesque à l'action comique<sup>2</sup>. Krüger semble bien s'inscrire dans cette tradition, en particulier dans *Le Diable paresseux* et *Le Mari aveugle*. Le style des discours de Wilhelm, Valentin et Hannchen dans *Le Diable Paresseux* est tout aussi soigné, mais plus concis. Il se développe en périodes moins longues :

Wilhelm – Quand il venait, elle était gaie, quand il partait, elle pleurait. / Il était son époux le jour et moi la nuit. Pourtant jamais / Je n'ai vu quoi que ce soit qui attente à mon honneur / À moins que cela ne me déshonore déjà / Qu'il lui baise la main, et qu'elle rie avec lui, / Que ses plaisanteries la réjouissent, et que les miennes l'attristent.<sup>3</sup>

Krüger construit le discours sur des parallélismes et des antithèses qui révèlent un degré de maîtrise de la langue assez élevé, accentué par la forme versifiée. Les ruptures sont utilisées avec autant d'habileté pour mettre en valeur les éléments essentiels :

Jacob – Pourquoi ne peux-tu pas la forcer...

Wilhelm – Parce que je l'aime.<sup>4</sup>

L'aveu de Wilhelm clôt le vers, asséné comme un impératif, car son amour est inconditionnel et entier. Sa souffrance n'est pas celle d'un époux humilié, mais d'un amant malheureux :

Wilhelm – Quand elle m'embrasse avec fougue, elle pense sûrement à lui, / Et c'est froidement qu'elle m'embrasse, quand à ses yeux je ne suis que moi.<sup>5</sup>

Cette rhétorique parfaite n'empêche donc pas le discours amoureux de quitter ici les sentiers battus de la comédie pour exprimer les sentiments avec plus d'originalité. Si le vocabulaire de Hannchen est déjà sans conteste celui de la sensibilité<sup>6</sup>, l'amour de Wilhelm

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>2</sup> Cf. G. Attinger, *L'Esprit de la Commedia dell'arte*, p. 15 et p. 373.

<sup>3</sup> « Wilhelm – Kam er, so war sie froh, ging er, so weinte sie ; / Er war des Tages ihr Mann, und ich des Nachts. Doch nie / Hab ich etwas gesehn zum Nachtheil meiner Ehre ; / Es sey denn, daß ich schon dadurch entehret wäre, / Daß er die Hand ihr küßt, und daß sie mit ihm lacht, / Daß sie sein Scherz erfreut und meiner traurig macht. » *Diable* (3).

<sup>4</sup> « Jacob – Warum kannst du sie nicht mit Zwang... Wilhelm – Weil ich sie liebe. » *Diable* (3).

<sup>5</sup> « Wilhelm – Wenn sie mich brünstig küßt, denkt sie gewiß an ihn, / Und frostig küßt sie mich, wenn ich, ihr, ich nur bin. » *Diable* (3).

<sup>6</sup> Il est question de « cœur [qui] n'est pas fait pour l'ingratitude », de « devoir », de tendresse, de respect, de reconnaissance et de « nobles inclinations », *Diable* (6).

en revanche est presque libre de valeurs morales. Il est certes persuadé de la vertu de son épouse, mais ce n'est pas cela qui a éveillé sa flamme et qui l'entretient si ardemment.

Wilhelm – Dès que j'ai vu Hannchen, je fus ensorcelé / Et jusqu'à présent je ne suis toujours pas libéré de ces chaînes.<sup>1</sup>

L'absence de naturel et le caractère fortement rhétorique sont les signes distinctifs de tous les discours amoureux de l'époque. Ce n'est donc pas sur ces critères que l'on peut juger de leur qualité : c'est plutôt la grâce de l'expression et la nature des sentiments qui peuvent permettre de les distinguer. Un extrait des *Médecins* peut illustrer la distance qu'il y a entre le discours de Wilhelm et celui d'un amant plus conventionnel, entre le talent de Mylius et celui de Krüger :

Damon – Est-il possible, ravissante Luisgen, que la fortune ait destiné cette heure à l'indicible plaisir de vous entretenir ? Je vous demande seulement mille fois pardon d'avoir eu l'audace de venir en cette maison. Rien d'autre ne m'y a incité qu'un désir anxieux d'obtenir une réponse écrite, si longtemps souhaitée, de vos belles mains.<sup>2</sup>

Les phrases des deux amants sont ici aussi soigneusement construites, mais elles sont laborieuses et chargées de substantifs abstraits. Les personnages semblent n'être que des marionnettes débitant leur texte. Même les reprises de termes-pivots sonnent faux et les répliques restent désespérément plates : Damon se plaint que l'amour de Luisgen ne soit qu'en paroles et non en actes.

Luisgen – Oui, pour cette fois, ce sera sans doute le seul réconfort.

Damon – Le seul réconfort ? M'accusez vous encore de nourrir un faux soupçon ?

Luisgen – Oui, si vous dites que je suis inconstante, je peux vous accuser à bon droit de nourrir un faux soupçon.

Damon – Vous me donnez bien des choses à deviner. Ne puis-je connaître la solution de cette énigme ?

Luischen – Vous pouvez l'appeler à bon droit une énigme. Je vous donnerais volontiers la solution, si...<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> « Wilhelm – So bald ich Hannchen sah fiel ich in Zauberey, / Von diesen Fesseln bin ich noch bis itzt nicht frey. » *Diable* (3).

<sup>2</sup> « Damon – Ist es möglich, schönstes Luisgen ! daß mir das Glück diese Stunde zu dem unausprechlichen Vergnügen, sie zu sprechen, bestimmt hat ? Ich bitte nur tausendmal um Verzeihung, daß ich mich sogar unterstanden habe, in das Haus hieher zu kommen. Es hat mich nichts dazu angetrieben, als ein ängstliches Verlangen nach einer so lange gewünschten schriftlichen Antwort von ihren schönen Händen. » *Méd.* (I, 3).

<sup>3</sup> « Luisgen – Ja, für diesesmal möchte es wohl der ganze Trost seyn. [...] Damon – Der ganze Trost ? Beschuldigen sie mich noch eines falschen Verdachts ? Luisgen – Ja, wenn sie sagen, daß ich unbeständig bin, so kann ich sie mit Rechte eines falschen Verdachts beschuldigen. Damon – Sie geben mir recht viel zu rathen auf. Darf ich nicht die Auflösung dieses Räthsels wissen ? Luisgen – Sie können es mit Rechte ein Räthsel nennen. Ich wollte es ihnen gern auflösen, wenn nicht... » *Ibid.*

Le suspens se prolonge encore pendant quelques répliques, mais il est entretenu de façon artificielle par les interventions de Damon ; prétendument impatient d'apprendre le fin mot de l'histoire, il retarde sans cesse la révélation par ses interruptions intempestives.

Le développement de la sensibilité donne naissance à un nouveau type de discours, tout aussi artificiel, mais marqué par l'emphase et la mise en relief de l'émotion : on en trouve déjà les premiers signes chez Krüger, dans *Le Mari aveugle* et *Les Candidats*. Les personnages ont tendance à personnifier des notions abstraites ou des objets inanimés, auxquels ils s'adressent en général sur le ton élégiaque, ce qui n'est pas sans rappeler le style de Destouches<sup>1</sup>. La comédie larmoyante quant à elle va user et abuser de ces tournures, en y ajoutant la paraphrase souvent pompeuse, censée manifester l'intensité maximale de l'émotion. Chez La Chaussée, « mon père » devient ainsi « cher auteur de ma vie » et « notre fils » « ce tendre fruit d'un amour mutuel », voire « l'unique gage dont notre heureux hymen ait été couronné »<sup>2</sup>. C'est dans les comédies de Löwen que l'on retrouve le plus ce type d'expressions, en particulier dans *J'en ai décidé ainsi*. Arnold y rappelle à Argant les malheurs de leur famille et lui annonce que son oncle est encore vivant ; il explique alors que « la sagesse paternelle a volontairement dissimulé cela à [son] ardeur juvénile »<sup>3</sup>. Lorsque son père refuse la vengeance et parle de recouvrer ses droits, Argant répond sur le même registre :

Impuissants procédés ! Qui vous aidera à recouvrer ces droits ? Les lois ? ces cruels oracles d'une vertu opprimée ?<sup>4</sup>

La comédie larmoyante place les personnages dans des situations proches de celle de la tragédie, si bien qu'ils en empruntent souvent le registre pathétique. C'est le cas de Mariane, écartelée entre son devoir filial et son amour<sup>5</sup>. La première scène de reconnaissance et de pardon entre Erast et son frère Arnold utilise le vocabulaire habituel de la sensibilité : Erast est qualifié de « cruel » et de « barbare », insensible à « la voix du sang ». Simon en appelle aux sentiments « d'humanité » Arnold évoque « la misère la plus

---

<sup>1</sup> « Lycandre – O fortune cruelle ! » *Le Glorieux* (I, 9) ; « Herrmann – Vergieb es mir, o gütiges Schicksal, etc. » *Cand.* (I, 1) ; *Mari* III, 3 et 4) ; « Natur und Liebe, itzt habe ich eure stärkste Beredsamkeit nöthig ! » (*Décid.* I, 9)

<sup>2</sup> La Chaussée, *L'École des mères* (III, 3) ; cf. G. Lanson, *Nivelle de la Chaussée*, p. 260 sq.

<sup>3</sup> « Arnold – Die väterliche Klugheit hat dieß deiner Jugentlichen Hitze mit Fleiß verheelt. » *Décid.* (I, 8).

<sup>4</sup> « Argant – Ohnmächtige Mittel ! Wer soll Ihnen zu diesen Rechten verhelfen ? Die Gesetze ? diese grausamen Orakel einer unterdrückten Tugend ? » *Ibid.*

<sup>5</sup> « Mariane – Genug, in einer Stunde will ich Ihnen an diesem schrecklichen Orte dies Denkmal meiner Schande überliefern. » *Décid.* (II, 8) ; « Grausamer ! Aber, daß Sie mich zur Verrätherin machen, daß Sie den Pflichten des Gehorsams die Pflichten der Liebe vorziehen, daß das Laster der Preis unsrer Liebe seyn soll, das, Grausamer ! ist schrecklich ! » *Décid.* (III, 7).

amère » et rend hommage à « la générosité » du capitaine, rend les papiers à Erast et renonce à se venger<sup>1</sup>. Le revirement d'Erast répond aux canons du genre, lorsque après un moment d'hésitation, il reconnaît les liens familiaux et s'écrie :

Infortuné ! Oui, je suis ton frère. (Il l'embrasse)<sup>2</sup>

On retrouve en effet ce type de tournure dans d'autres scènes de pardon des comédies françaises, en particulier dans *L'Enfant prodigue*. C'est ainsi qu'Euphémon accorde à nouveau son amour à son fils repentant :

Si la vertu règne enfin dans ton âme : / Je suis ton père.<sup>3</sup>

La seconde scène de reconnaissance de *J'en ai décidé ainsi* constitue une gradation dans le pathos, puisqu'il s'agit là des relations père-fils. Le vieil homme accable Leander de reproches tout aussi typiques de la comédie larmoyante : il s'épanche contre cet « enfant indigne », cet « ingrat », ce « fils infâme », ce « vaurien » qui allie le mensonge à l'escroquerie<sup>4</sup>.

Cette analyse de la langue et du dialogue des comédies nous conduit à plusieurs réflexions. On peut tout d'abord souligner la distance qui sépare les ambitions théoriques du niveau des réalisations : la plupart des comédies sont loin de satisfaire pleinement aux critères du bon ton et de la bonne société, même si elles marquent déjà un progrès significatif par rapport aux farces grossières qui constituaient alors le répertoire de la majorité des troupes. Mais elles n'atteignent pas pour autant le niveau de raffinement des comédies françaises représentées alors sur ces mêmes scènes. Il faut cependant rappeler que ces pièces étaient jouées dans des traductions souvent maladroitement, qui avaient tendance à grossir les traits et à gommer les subtilités – en partie à cause des possibilités plus restreintes de la langue allemande de l'époque. Dans ces conditions, œuvres originales allemandes et œuvres françaises traduites sont à peu près comparables. Ce n'est qu'avec l'évolution progressive de la société et l'affinement de la langue que les originaux allemands pourront s'approcher du niveau des originaux français. La grâce et l'esprit qui

---

<sup>1</sup> « Grausamer ! », « Barbar ! », « die Stimme des Blutes », « die Menschlichkeit », « die bitterste Armut », « die Großmuth », *Décid.* (III, 8).

<sup>2</sup> « Erast – Unglücklicher ! Ja, ich bin dein Bruder. (Er umarmt ihn) » *Décid.* (III, 8).

<sup>3</sup> Voltaire, *L'Enfant prodigue* (V, 6).

<sup>4</sup> « Der Alte – Unwürdiges Kind ! », « Undankbarer ! », « nichtswürdiger Sohn », « Bösewicht ! », *Décid.* (III, 10).

caractérisent certaines œuvres de Schlegel ne font que confirmer ce constat : le dramaturge polit sa langue et son esprit au contact de la cour de Copenhague, et peut-être aussi de Marivaux, qu'il évoque dans ses *Pensées pour servir au progrès du théâtre danois*.

Par divers aspects, l'œuvre de Schlegel se rapproche en effet de celle de Marivaux, ce qui nous amène à une seconde réflexion, concernant cette fois-ci les auteurs : l'étude de la langue a permis de dégager un certain nombre de caractéristiques propres à quelques dramaturges, qui se distinguent ainsi nettement du reste de la production comique de l'*Aufklärung*. La plupart des auteurs adoptent une langue faiblement stylisée, qui reste assez maladroite et peu différenciée. Les traits comiques sont assez ponctuels, très convenus et pas toujours du meilleur goût. L'ensemble est marqué par la prépondérance de l'élément didactique, qui conditionne à la fois le fond et la forme de la pièce. Quelques dramaturges sortent cependant du lot, en particulier Schlegel et Lessing, ainsi que Krüger, Gellert et Löwen. Force est de constater qu'ils maîtrisent déjà bien plus finement l'outil linguistique, ce qui se manifeste entre autres par l'usage différencié des registres. Schlegel développe une technique de dialogue spirituel assez élaborée, Gellert applique un ton ironique fait de retenue et de décence, qui s'oriente souvent vers le sermon moral mais qui reste toujours élégant et relativement « léger ». Krüger laisse entrevoir des dispositions certaines à l'expression juste et gracieuse des sentiments. Quant à Löwen, il est capable de développer un style vif et naturel, malheureusement contrarié par l'intention moralisatrice. Mais c'est sans conteste Lessing qui présente la plus forte originalité, par son sens aigu des potentialités comiques de la langue et par la diversité des techniques qu'il met en œuvre. L'exploitation d'un comique verbal parfois totalement gratuit est aussi la marque de son indépendance vis-à-vis de la théorie gottschédienne, ainsi que la théâtralité de ces comédies, qui ne négligent pas les effets scéniques. Paradoxalement, cette originalité s'explique en grande partie par le plus lien étroit aux modèles français.

Ce lien est d'ailleurs extrêmement variable selon les auteurs. Dans l'ensemble, le ton et la conduite du dialogue ne sont pas fondamentalement marqués par la réception des comédies françaises. Elle ne se manifeste en effet que de façon ponctuelle, à travers certains traits d'esprit et certaines techniques, sur lesquelles plane l'ombre de Molière, mais aussi de Regnard, Destouches et plus généralement de toute la tradition française comique. La réception de La Chaussée et de Voltaire, en revanche, ne se fait sentir que chez Löwen. Marivaux quant à lui n'a que peu d'impact sur le style des auteurs allemands, sauf dans le cas très particulier du *Triomphe des honnêtes femmes*. Dans ce tableau de la

réception des comédies françaises, un auteur se détache de façon éclatante : Gotthold Ephraim Lessing. Les rapports qu'il entretient avec les modèles français sont remarquables à plus d'un titre. En effet, il est le seul à utiliser systématiquement ses expériences de traducteur, de lecteur, et sans doute aussi de spectateur, pour enrichir son œuvre personnelle. Sa pratique témoigne d'un travail évident d'imprégnation et de réécriture, dont il ne se cache pas d'ailleurs. Dans le dernier feuillet de la *Dramaturgie de Hambourg*, Lessing évoque ses talents de poète, qu'il présente comme laborieux, et déclare :

Je serais si pauvre, si froid, si myope si je n'avais pas un tant soit peu appris à emprunter modestement des trésors étrangers, à me chauffer au feu d'autrui, à fortifier ma vue grâce aux verres de l'Art.<sup>1</sup>

La composition d'une œuvre lui demande du temps, de la concentration, et de la mémoire, car il faut avoir toutes ses lectures présentes à l'esprit<sup>2</sup>. D'autre part, cette présence en filigrane du théâtre français, quasi permanente, donne à ses comédies de jeunesse un ton particulier, alerte et divertissant, satirique mais surtout comique. Lessing parle bien de « gaîté » et de « légèreté » à leur propos. Si l'on peut qualifier certaines comédies de notre corpus de « théâtre gallicisant », ce sont bien les siennes. Ce qui a de quoi surprendre quand on sait que Lessing compte parmi les critiques les plus acerbes de la gallomanie.

Une dernière remarque enfin, pour rappeler l'importance du didactisme dans les comédies de notre corpus. Les dialogues didactiques et moralisateurs semblent à première vue témoigner d'une étroite parenté avec le modèle de Destouches. Mais Destouches est-il véritablement un modèle, ou est-ce tout simplement l'application de principes similaires par les Allemands qui conduit à une forme comparable ? La seconde hypothèse nous semble la plus vraisemblable, car malgré la large diffusion du Français en Allemagne, on ne retrouve aucune trace de reprise directe et indéniable de ses œuvres – pas même chez la Gottschedin, pourtant l'une de ses plus ferventes admiratrices. La prédominance dans la plupart des comédies de l'élément moralisateur constitue bien une spécificité allemande, et malgré la présence indéniable de références françaises, c'est bien cette spécificité qui donne le ton.

---

<sup>1</sup> « Ich würde so arm, so kalt, so kurzsichtig sein, wenn ich nicht einigermaßen gelernt hätte, fremde Schätze bescheiden zu borgen, an fremdem Feuer mich zu wärmen und durch die Gläser der Kunst mein Auge zu stärken. » *HD*, 101.-104. Stück, LM 10, p. 209.

<sup>2</sup> « Ich muß von andern Geschäften so frei, von willkürlichen Zerstreungen so ununterbrochen sein, ich muß meine ganze Belesenheit so gegenwärtig haben », *ibid.*, p. 210.



## ***4.4. Jeux de scène et comique de situation : les parents pauvres de la comédie des Lumières***

Les jeux de scène sont un ensemble de gestes, de déplacements ou d'attitudes qui concourent à un même effet : la détente du spectateur. Ils ne visent guère la vraisemblance mais simplement le comique. Ils sont souvent indépendants du discours, car leur sens est explicite sans paroles<sup>1</sup>. Le comique de situation pour sa part est intimement lié à l'intrigue et aux caractères ; il naît de la position délicate, ironique ou paradoxale dans laquelle est placé un personnage ou un groupe de personnages.

### **4.4.1. Le comique de situation**

#### *4.4.1.1. Les quiproquos*

Le quiproquo est une technique que les auteurs français exploitent avec une grande habileté, en particulier dans les comédies d'intrigue où la situation se prolonge souvent sur plusieurs actes (La Font, *Les Trois Frères Rivaux* ; Cérou, *L'Amant auteur et valet*). Mais on le retrouve aussi dans des comédies plus sérieuses, comme *Le Philosophe marié* (V, 7-9). Le théâtre allemand des Lumières délaissant le type de la comédie d'intrigue, il fait un usage beaucoup plus modéré des quiproquos. Non seulement ils sont rares, mais ils sont aussi plus brefs et n'affectent que peu la structure de l'intrigue. Dans *L'Amant par hasard*, il est certes question d'une imposture, mais il n'y a véritablement qu'une seule scène de quiproquo (sc. 5). Dans *La Pleurnicheuse*, Peter surprend Geldlieb avec une lettre de Charlotte : il croit qu'elle est adressée à son maître et que le vieil avare l'a interceptée (III, 5-6). La situation est assez invraisemblable et n'est justifiée dramatiquement que par la situation comique qu'elle provoque. Se croyant aimé de Charlotte, Holzwurm n'en devient que plus ridicule. Mais le quiproquo ne change rien à la trame de l'intrigue, il n'est qu'un moyen (assez maladroit d'ailleurs) de renforcer le comique. Dans *Le Trésor*, le quiproquo est lui aussi au service du pur comique, et prend des proportions verbales vertigineuses : Raps, censé jouer le rôle d'un voyageur ayant rencontré Anselmo, se

---

<sup>1</sup> Cf. G. Conesa, *Le Dialogue moliéresque*, p. 462.

retrouve sans le savoir en présence de ce dernier, et décide de répéter son rôle devant lui. Anselmo veut donc en fin de compte que Raps lui rende les 6000 Thalers qu'il est censé lui avoir donnés :

Raps – Mais, mon bon Monsieur, vous allez devoir vous désanselmiser aussi vite que vous vous êtes anselmisé.

Anselmo – Hé quoi ! qui suis-je donc, si je ne suis celui que je suis ?

Raps – Qu'ai-je à faire de cela ? Soyez qui vous voulez, du moment que vous n'êtes pas celui que je ne veux pas que vous soyez. Pourquoi n'étiez vous pas dès le début celui que vous êtes ? Et pourquoi voulez-vous maintenant être celui que vous n'étiez pas ?<sup>1</sup>

Lessing ajoute au quiproquo la fantaisie verbale, qui n'est pas sans rappeler certains passages d'*Amphitryon*, où Sosie confronté à son double finit par douter de sa propre identité<sup>2</sup>. Mais la méprise est ici encore de courte durée.

Un nouveau type de quiproquo apparaît en revanche dans la comédie allemande des Lumières : celui qui résulte du caractère du héros. C'est le cas dans *Le Méfiant*, où la paranoïa de Timant lui fait mal interpréter les embrassades d'Orgon et Climene (III, 2). *Le Mystérieux* de Schlegel en est un autre exemple révélateur. Cette pièce est d'ailleurs la seule qui développe un peu plus le quiproquo : Abgrund, qui multiplie les déguisements, se retrouve dans des situations toujours plus délicates. Pris au piège de ses propres travestissements, il bafouille et s'emmêle dans ses réponses :

Abgrund – Je me désolé... mon enfant... Je me réjouis... qu'il vous ait si bien... si mal...<sup>3</sup>

Il dément avec tant de véhémence les propos de Glocke qu'il en devient suspect, et déguisé en perruquier, il se voit finalement contraint de parler de sa propre personne et de s'enfermer dans les mensonges (III, 4 et 5). Au bout du compte, tous les soupçons se concentrent sur lui et il apparaît comme l'escroc que recherche son père (IV, 6). Le quiproquo qui se forme progressivement permet ainsi d'illustrer les dangers d'une trop grande méfiance. Il n'est donc pas un simple artifice de comédie d'intrigue mais participe à la peinture du caractère et à la dénonciation du travers du héros.

---

<sup>1</sup> « Raps – Aber, mein guter Vater, so geschwind Sie sich anselmisiert haben, so geschwind werden Sie sich auch wieder entanselmisieren müssen. Anselmo – Je nun ! wer bin ich denn, wenn ich nicht der bin, der ich bin ? Raps – Was geht das mich an ? Sein Sie wer Sie wollen, wenn Sie nur nicht der sind, der ich nicht will, daß Sie sein sollen. Warum waren Sie denn nicht gleich Anfangs der, der Sie sind ? Und warum wollen Sie denn nun der sein, der Sie nicht waren ? » *Trésor* (11).

<sup>2</sup> Molière, *Amphitryon* (I, 2 et II, 1).

<sup>3</sup> « Abgrund – Es ist mir leid... Mein Kind... Es ist mir lieb... daß er Ihr so wohl... so schlecht... » *Myst.* (II, 2).

En comparaison avec la pratique française, l'exploitation du quiproquo est donc minimale dans les comédies de notre corpus, ce qui semble parfaitement cohérent avec les orientations théoriques générales.

#### *4.4.1.2. Les embarras des personnages*

Le comique de situation naît la plupart du temps de la position embarrassante d'un personnage, qui peut être provoquée par un quiproquo, mais aussi par un retournement de situation ironique, une accumulation de contretemps et d'obstacles ou tout simplement des situations délicates à gérer ; c'est le cas par exemple dans *Le Triomphe des honnêtes femmes*, où Cathrine doit faire face à de multiples tentatives de séduction (II, 5-8). Successivement sollicitée par Heinrich, par son maître et enfin par Nikander, elle est contrainte de défendre sa vertu avec fermeté. De façon plus anodine mais aussi plus comique, on trouve chez Krüger une scène où Crispin tente sans succès de décrire à l'aveugle Astrobal ce que sont des yeux noirs. Il se met bien en peine et essaye en vain diverses métaphores, toutes plus incompréhensibles les unes que les autres (*Mari* I, 1).

Les effets manqués du discours plongent souvent les personnages dans l'embarras et créent une situation comique efficace. C'est ainsi que dans *Le Jeune Érudit*, Lisette et Anton ratent réciproquement leur coup et obtiennent l'effet inverse de celui escompté (II, 11). Le discours de la soubrette a pour but de dégoûter Damis du mariage : il ne fait que l'encourager dans sa décision. Le valet quant à lui veut pousser son maître à épouser Juliane, et avance exactement les arguments qui le font fuir. Cette inversion comique des valeurs révèle l'absurdité des raisonnements de Damis, qui pense à rebours du commun des mortels. On trouve un effet similaire dans *L'Amant par hasard* : afin de louer son maître et d'en donner une image positive, Peter déclare à Hieronymus qu'Argant déteste emprunter de l'argent. Mais ce faisant, il le dissuade de donner la somme qu'il voulait fournir. Il doit donc à nouveau manœuvrer pour rattraper les choses et obtenir la bourse (sc. 4). L'imposture d'Argant, qui se fait passer pour le fiancé attendu, est un exercice périlleux qui a d'ailleurs déjà donné lieu à des faux-pas et à des rattrapages *in extremis* habiles et divertissants (sc. 1).

Les usurpations d'identité se soldent toujours par une confrontation embarrassante et souvent comique avec les « vraies » personnes, comme dans *La Vieille Fille* (III, 7). Cette comédie de Lessing est d'ailleurs riche en comique de situation : dès la première scène,

l'entente ostentatoire des époux Orgon est de courte durée et se mue rapidement en querelle (I, 1). Peter se révèle être un piètre menteur, qui donne des exemples peu probants de ses capacités à mener une ruse et à convaincre quelqu'un (I, 5). On retrouve ce comique classique lié à la figure du valet balourd dans *Les Huîtres* : Peter prétend qu'il sait le compliment destiné aux jeunes filles et veut partir sur le champ pour ne pas l'oublier. Lorsque Liebegern veut l'interroger une dernière fois, il reste bien évidemment sans voix (sc. 3).

Mais dans l'ensemble, tout comme dans le cas des quiproquos, les auteurs allemands développent assez peu ces situations, typiques des comédies d'intrigues et qui se prêtent plus difficilement à la comédie de caractère.

#### 4.4.1.3. *L'ironie de la situation*

Preuve supplémentaire que les comédies de l'*Aufklärung* ne sont pas des comédies d'intrigue : les situations piquantes sont rares, et il n'y a guère que chez Krüger et Weiße que l'on en trouve quelques traces. Nous avons déjà évoqué la scène 11 du *Diable paresseux*, dans laquelle le pauvre Ruthe, est contraint, impuissant, d'assister aux infidélités de sa femme et d'écouter son panégyrique. Lui qui projetait de séduire Hannchen et de faire cocu Wilhelm, le voilà bien récompensé. Dans *Le Mari aveugle*, la situation de Crispin est tout aussi ironique, lorsqu'il se félicite d'avoir de bons yeux pour surveiller sa femme alors même que Marottin la cajole (II, 8).

Le comique traditionnel du trompeur trompé est repris par Weiße avec beaucoup d'habileté dans *La Gouvernante*. Cleonte y est dupée, raffinement suprême, par les mêmes moyens que ceux qu'elle utilise pour duper les autres : les faux sentiments amoureux (III, 7). Christiane résume d'ailleurs l'objectif de la ruse de Valère : « fourber une fourbe et guérir un vieux fou de sa cécité »<sup>1</sup>. Cleonte, qui exploite la crédulité de Geronte se révèle tout aussi crédule et ridicule de croire aux transports de Valer. Son aveuglement devient ainsi une arme pour combattre celui de Geronte. Lorsque Valer déclare sa joie d'être uni à Clarisse, la gouvernante s'étonne :

---

<sup>1</sup> « Christiane – Haben Sie Lust, eine Betrügerinn zu betrügen, und einen alten Narren den Staar zu stechen ? » *Gouv.* (II, 6).

Cleonte (à part) – Le petit masque ! – comme il sait dissimuler – je n’aurais pas cru cela de lui.<sup>1</sup>

Le spectateur perçoit toute l’ironie cruelle de cette réplique, qui s’applique en fait à l’attitude Valer vis-à-vis de Cleonte, et non de Clarisse.

## **4.4.2. Les cachettes**

### *4.4.2.1. Espion par calcul ou espion malgré lui : les secrets révélés de l'intrigue*

Faire en sorte qu’un personnage, dissimulé, surprenne un discours qui ne lui est pas destiné, est un moyen pour les auteurs de faire avancer l’intrigue sans incohérence : dans *Le Méfiant*, l’extrême vertu de Climene et de Damon, par exemple, empêche tout aveu public de leurs sentiments, car ce serait une forme d’opposition à la volonté des parents et un obstacle au bonheur de Timant. Ce n’est donc que caché, et de façon fortuite, qu’Orgon peut prendre connaissance de cet élément décisif, qui permet l’issue heureuse : il entend par hasard la fin des adieux touchants des amants (*Méf.* IV, 2). De même, dans *La Beauté muette*, le secret de l’échange des enfants ne peut être révélé que par une conversation entre Praatgern et sa fille, épiée par Laconius (sc. 21). L’espionnage est cette fois-ci volontaire, bien que rien ne semble le motiver (sc. 19). C’est une forme de *deus ex machina*, un moyen rapide et facile de découvrir le pot aux roses. *Les Médecins* offrent un autre exemple de ce type, lorsque Fridrich, caché au fond de la scène et déguisé, surprend les manigances des deux médecins et leur dérobe leur ignoble contrat (III, 1). Mais cela ne suffit pas ici à détromper Vielgutin, et l’impact sur l’intrigue n’est pas décisif. La cachette ne sert d’ailleurs parfois qu’à conforter un personnage dans son opinion, comme lorsque Simon reste en retrait pour écouter la conversation de Leander et Argant (*Décid.* I, 4).

Certains personnages se cachent – ou se font cacher – pour éviter d’être découverts dans une situation embarrassante. C’est un topos bien connu des comédies françaises et italiennes<sup>2</sup>. Bien évidemment, cet expédient n’est pas sans conséquence sur le déroulement de l’intrigue. Dans *Les Candidats*, Johann, ne sachant que faire et craignant de payer pour

---

<sup>1</sup> « Cleonte (seitwärts) – Der kleine Heuchler ! – wie er sich verstellen kann – ich hätte es ihm nicht zugebraut. » *Gouv.* (V, 9).

<sup>2</sup> Regnard le met en scène de façon très habile dans *Le Distrait* pour révéler le caractère de son personnage, qui par mégarde place successivement deux jeunes filles rivales dans le même cabinet (III, 10-18).

son maître, se cache sous la table ; il assiste ainsi aux avances pressantes du Comte à Caroline (III, 2-3). Lessing ne se prive pas de reprendre ce motif traditionnel : dans *Le Jeune Érudit*, Damis cache Lisette dans le cabinet contigu afin que son père ne sache pas qu'il faisait autre chose qu'étudier (I, 4 et 8). Lisette entend ainsi tous les projets de Chrysander pour sa maîtresse et Damis, ainsi que le secret de sa prochaine richesse. Un peu plus loin, c'est Anton qui pousse à nouveau Lisette dans ce même cabinet (II, 3). Cette mécanique bien huilée crée un effet proche du comique de répétition, très prisé du jeune dramaturge.

Enfin, il faut remarquer une curiosité révélatrice : certaines cachettes ou discours surpris n'ont bizarrement aucune conséquence pour la suite de l'intrigue. C'est le cas notamment dans *Le Procès du bouc* (III, 1) et dans *Les Médecins* (IV, 4). Les auteurs posent des jalons pour des surprises ou des quiproquos, qui ne viendront jamais. Deux hypothèses sont ici possibles : soit ils n'ont pas trouvé l'occasion d'exploiter ces effets (ou ont omis de le faire), soit ils les ont supprimés, en oubliant de réserver le même sort aux prémisses. Mais quoi qu'il en soit, ces incongruités témoignent d'un manque manifeste de maîtrise de la construction dramatique.

#### *4.4.2.2. Mari dupé ou mari comblé : le jeu du cocu*

Le mari caché qui surveille sa femme est un topos farcesque que la comédie allemande reprend parfois, mais comme toujours avec modération. La seule occurrence purement comique se trouve dans *La Mort de Bockesbeutel* : Ernst se cache lorsque Bockesbeutelius vient courtiser sa fiancée Anne (II, 2), et bondit pour s'interposer juste au moment où le magister s'apprête à embrasser la servante ; Bockesbeutelius embrasse alors le valet à la place de la jeune fille (II, 3). Mais dans notre corpus, la fonction comique de la cachette s'efface nettement au profit de la fonction dramaturgique : elle devient avant tout un révélateur de la moralité, un moyen de s'assurer de la fidélité ou de l'infidélité de la femme épiée.

Dans *Les Candidats*, Chrysander demande à Johann de le cacher afin qu'il puisse surveiller l'entrevue de sa fiancée avec le Comte (V, 2). Le valet se glisse avec lui derrière un paravent ; le comique de la situation peut ainsi être renforcé par les réflexions railleuses de Johann. Chrysander assiste à la scène de séduction qui suit, et doit entendre sans ciller les remarques méprisantes de Mlle Christinchen à son égard. Mais lorsque le Comte voit sa

femme approcher et veut cacher la demoiselle derrière le paravent, tous deux tombent nez à nez avec le fiancé dupé (V, 5). La Comtesse, arrivée entre-temps, ne s'émeut pas le moins du monde de la situation : elle déclare avec flegme que ce ne sont pas là les personnes qu'elle cherche, et retourne vers son galant. L'auteur élabore ici une véritable scène de boulevard avant l'heure, où dans la précipitation et la surprise, chacun se retrouve pris au piège de ses propres cachotteries, sans pourtant prendre tout cela bien au sérieux. Mais conformément à son objectif satirique, Krüger dénonce aussi par ce moyen traditionnel l'immoralité de la noblesse. Cette scène dévoile tout autant la morale douteuse d'une noble demoiselle que la débauche générale qui règne dans la maison du Comte. Le comique est donc clairement au service de la satire.

Dépité et humilié, Chrysender découvre ainsi la perversité de sa fiancée. Mais d'autres hommes sont plus heureux ; Ruthe ayant fait naître des soupçons chez Wilhelm, ce dernier décide d'espionner la rencontre de sa femme avec son bien-aimé. Il constate alors non seulement que son honneur est intact, mais qu'il a en outre le bonheur inespéré d'avoir enfin su se faire aimer de Hannchen (*Diable* 6 et 7). Dans *Le Triomphe des honnêtes femmes*, c'est Agenor, un autre mari, qui reçoit la preuve de la vertu et de l'amour indéfectible de son épouse (V, 8) – fidélité d'autant plus remarquable que de son côté, la jeune femme avait pu entendre son mari courtiser la servante (III, 6). Mais il n'y a ici aucun jeu de scène ; les personnages qui épiant sont hors du champ visuel et ne participent en aucun cas à des effets comiques, il n'y a ni mimiques, ni apartés. La cachette ne relève plus du système comique : elle est intégrée au projet didactique et sert à l'édification de mari tyrannique, et donc du spectateur.

#### **4.4.3. Mascarades et travestissements**

Gottsched était l'ennemi des travestissements, mais l'on oublie souvent de préciser que son anathème est prononcé dans le cadre d'une diatribe contre la comédie italienne, et qu'il ne concerne que ce type de théâtre et ses déguisements à répétition, qui vont bien au-delà de toute vraisemblance<sup>1</sup>. Le recours au déguisement est une technique bien trop indispensable au théâtre comique pour qu'il puisse s'en passer si aisément, et Gottsched ne

---

<sup>1</sup> « Die Italiener machen gemeiniglich gar zu viel unnatürliche Künsteleyen. Sie verkleiden sich unzähligemal. » *CD*, Bd. VI/2, p. 350.

semble pas vraiment l'exiger. Rares sont les pièces qui n'usent pas de ce stratagème, et même celles du *Théâtre allemand* n'y échappent pas. Il serait donc faux de prétendre qu'un travestissement soit la marque d'une inspiration farcesque ou italienne. Tout dépend de sa forme, de sa fréquence et surtout de son objectif.

#### *4.4.3.1. Le motif du page*

Le temps passé sous le masque est plus ou moins long selon la nature et la fonction du déguisement dans la pièce. Certains se limitent à une scène, d'autres durent tout au long de l'intrigue et ne sont révélés qu'au dénouement. C'est le cas de ceux qui impliquent un « changement de sexe », le plus souvent le travestissement d'une jeune femme qui se fait passer pour un homme. Trois comédies de notre corpus reposent sur cette supercherie : *Le Triomphe des honnêtes femmes*, *Le Misogyne* et *Amalia*<sup>1</sup>. La recherche d'une source précise à ce motif est plus qu'hasardeuse. Comme le fait remarquer W. Hinck, le déguisement comme moyen de se rapprocher de l'être aimé et/ou de le mettre à l'épreuve, est une technique déjà présente depuis longtemps dans la comédie italienne, espagnole, ainsi que chez Shakespeare<sup>2</sup>. Marivaux (*La Fausse Suivante*) ne peut dans ces conditions être déclaré source officielle.

Dans les trois exemples qui nous occupent ici, les situations initiales sont de nature assez différente. Hilaria, l'épouse abandonnée du *Triomphe des honnêtes femmes*, veut reconquérir son époux volage après dix ans d'absence. Dans *Le Misogyne*, une jeune fille, également nommée Hilaria, tente de s'attirer les grâces de son futur beau-père, dont la haine mortelle pour les femmes menace son hymen. Quant à Amalia, fiancée trahie, elle veut mettre à l'épreuve sa rivale pour s'assurer que l'homme qu'elle aime a fait le bon choix. Le travestissement et le port des culottes représente une émancipation momentanée de la femme, qui, le temps d'une comédie, participe activement à son destin et agit sur celui des autres<sup>3</sup>. Cependant, cette émancipation n'est pas à mettre au compte d'un

---

<sup>1</sup> *Großmuth für Großmuth* (1768), autre comédie de Weiße, reprend également ce thème ; un homme se trouve entre deux femmes amoureuses, dont l'une le poursuit déguisée en homme.

<sup>2</sup> Cf. W. Hinck, *Das deutsche Lustspiel*, p. 225. Voir également Gertrud Lehnert, *Maskeraden und Metamorphosen, Als Männer verkleidete Frauen in der Literatur*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1994.

<sup>3</sup> Diana Kurth fournit une analyse détaillée de ces trois comédies dans son étude *Maskerade, Konfusion, Komödie : Kleiden und Verkleiden in der deutschen Komödie von der Aufklärung bis zur Postmoderne*, Diss. Köln, 1999, p. 86-125.



sentiment d'indépendance. En effet, dans le cas du *Triomphe des honnêtes femmes*, c'est au contraire la loyauté et la fidélité qui guident Hilaria ; dans le cas d'*Amalia*, c'est l'amour et le sentiment d'être liée au bonheur de l'amant, même infidèle ; quant au travestissement du *Misogyne*, c'est une ruse d'amoureux destinée à faire ouvrir les yeux à un personnage aveuglé par ses préjugés. Il est ainsi plus du proche topos comique que de la stratégie sentimentale des deux autres comédies – d'ailleurs, le stratagème échoue.

#### 4.4.3.2. *Prendre un masque pour démasquer – ou se faire démasquer*

Dans un monde imparfait, confrontés à des personnes vicieuses, les « honnêtes gens » peuvent avoir recours aux techniques des trompeurs pour faire triompher la vertu<sup>1</sup>. C'est pourquoi les travestissements peuvent avoir deux valeurs selon l'esprit qui y préside : ceux qui sont entrepris par les personnages positifs dans un but légitime sont autorisés. La fin justifie les moyens. Ceux qui en revanche sont entrepris par malhonnêteté sont condamnés. C'est l'intention qui donne au déguisement et à la ruse en général leur valeur positive ou négative.

L'imposture de Peter, qui dans *Les Pasteurs de campagne* se déguise en étudiant pour mieux piéger Muffel, se fait par exemple avec la bénédiction de Roseneck, le raisonneur de la pièce (III, 12). Quant au mensonge de Valer, le faux candidat, il est destiné à ridiculiser la Comtesse et à venger par là un Colonel outragé (*Cand.* III, 1). Tout comme celle de Cathos et Madelon dans *Les Précieuses ridicules* de Molière, l'humiliation de la Comtesse n'est ici qu'une juste punition de ses vices. En outre, l'action bénéfique de cette ruse sur le dénouement de l'intrigue la justifie amplement.

Inversement, les travestissements jugés illégitimes sont voués à l'échec, comme celui de Ruthe, qui utilise un costume de diable afin d'effrayer l'amant de Hannchen (*Diable* 9). Cette mascarade ridicule tourne court, car les mauvaises intentions du bedeau ont déjà été révélées. De même, Zierfeld étant présenté dans *La Mésalliance* comme un personnage ridicule, il est logique que son escapade déguisé en jardinier soit un fiasco (III, 1 et suivantes). Il prend d'ailleurs ce travestissement comme une occasion de parader et de proclamer sa supériorité naturelle, sa grâce innée qui transparaît quel que soit le vêtement<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Cf. S. Plassmann, *Die humane Gesellschaft*, p. 291.

<sup>2</sup> « Zierfeld – Ich wollte gern hören, daß sie sich glücklich schätzten, einen Liebhaber zu verehren, dem alle Gattungen der Kleidung so vortrefflich anstehen. [...] Und dem auch das schlechteste Gewand ein gewisses,

Cette attitude n'est pas sans rappeler le goût prononcé de la noblesse pour les redoutes (*Bauernwirtschaft*), qui voyaient les aristocrates se transformer avec délices en bergers et en bergères<sup>1</sup> – le charme de la pastorale permettant de conférer une nouveauté piquante à l'exercice traditionnel de la représentation. C'est bien cette nouveauté plus que le sort de sa fiancée qui semble ici émoustiller Zierfeld.

Lorsque l'on tente d'usurper l'identité d'un autre – notamment du père –, cela conduit inévitablement à une scène de reconnaissance qui fait éclater l'imposture. Le fils indigne est alors humilié et l'autorité du père est rétablie dans son inviolabilité : c'est ce qui se produit dans *L'Amant par hasard*, *J'en ai décidé ainsi* et *Le Trésor*.

Dans la comédie française en revanche, le déguisement est toujours justifié car il sert la cause des amants. Les jeunes gens n'hésitent pas à recourir à tous les subterfuges possibles pour approcher leur fiancée. Ils se font passer pour des maîtres de musique (*Le Malade imaginaire*) ou d'italien (*Le Distrain*), des jardiniers (*Le Galant jardinier*, *L'Esprit de contradiction*), des médecins (*L'Amour médecin*, *Le Médecin malgré lui*), et même des Turcs (*Le Bourgeois gentilhomme*), et ce toujours avec succès. Mais les supercheries peuvent aussi ne servir que la cause du rire, et le dénouement n'est alors pas toujours régi par la loi de la vertu récompensée et du vice puni. *Le Légataire universel* de Regnard en est l'exemple le plus frappant. L'indifférence morale de certains auteurs et de certaines pièces permet ainsi d'en user beaucoup plus librement avec les déguisements.

Seules *L'Indifférent* de Uhlich et *La Vieille Fille* de Lessing se rapprochent de ce modèle français, dans lequel le travestissement est détaché du jugement moral. La première comédie accumule les mystifications et se révèle assez amoral, très proche de l'esprit de Regnard. Schimmerreich se déguise d'abord en paysan qui tente de vendre des oiseaux afin d'obtenir une entrevue avec Lottchen (*Indiff.* I, 4), et trompe habilement son monde. Il finit même par endosser l'habit de notaire et par faire signer un faux contrat aux parents de Lottchen (*Indiff.* V, 1). Dans le cas de *La Vieille Fille*, la supercherie du faux Capitaine est totalement immorale, puisqu'il n'est pas question ici de défendre l'amour de jeunes gens mais plus prosaïquement de s'assurer un héritage. L'imposture n'est d'ailleurs pas découverte pour des raisons morales mais simplement comiques : c'est juste une occasion

---

ich weis nicht was, nicht rauben kann, welches ihn von allen andern artigen Leuten unterscheidet », *Més.* (III, 1).

<sup>1</sup> Cf. Paul Münch *Lebensformen in der frühen Neuzeit*, Frankfurt/M-Berlin, Propyläen, 1992, p. 449 ; voir aussi Richard van Dülmen, *Kultur und Alltag in der Frühen Neuzeit*, 3 Bde., München, C. H. Beck, 2. Aufl., 1999, Bd. 2, p. 164 sq.

de développer des situations d'embarras qui suscitent le rire du spectateur, puisque l'échec de cette mascarade n'a rien d'une dénonciation et n'empêche pas les conspirateurs de parvenir à leur fin.

Certains stratagèmes rappellent donc ceux des comédies françaises : travestissements pour prendre des personnages au piège de leurs propres vices, subterfuges d'amants contrariés pour s'approcher de leurs belles, impostures de jeunes dissipateurs pour obtenir des fonds. Mais tous ces déguisements sont bien moins fréquents que dans le théâtre français, et plus rigoureusement soumis à la censure morale.

#### 4.4.3.3. *Les accoutrements*

Les déguisements sont bien évidemment l'occasion d'équiper les personnages de vêtements extravagants, qui exploitent les potentialités comiques de la situation. Raps s'est ainsi muni d'« un habit étranger et bizarre », pour jouer le rôle d'un voyageur ayant rencontré Anselmo. Ce dernier ironise sur son aspect :

Ce personnage doit être de la race des champignons. De tous côtés, son chapeau dépasse son corps d'une demi longueur d'aune.<sup>1</sup>

Peter se présente de même « dans un vieil équipage, avec une jambe de bois et une barbe » pour jouer le rôle du capitaine von Schlag<sup>2</sup>. On retrouve à nouveau un peu de Regnard dans ce faux capitaine à jambe de bois, chargé de discréditer un prétendant. Peter est ainsi le digne successeur d'Arlequin (*Les Chinois* III, 7). Censé incarner le père de Leander, Jean doit pour sa part mettre des habits à l'ancienne, dont les caractéristiques ne sont cependant pas précisées<sup>3</sup>. Dans *Le Misogyne*, la révélation du déguisement d'Hilaria donne lieu à une scène de comique visuel, dans laquelle elle se présente vêtue moitié en homme, moitié en femme – l'interprétation de ce costume étant laissée à l'appréciation des comédiens<sup>4</sup>. Il s'agit là d'un motif bien connu du Théâtre Italien, que Lessing utilise ici de façon très ponctuelle et donc beaucoup plus réaliste. Mais l'influence reste sensible.

Certains personnages, sans être véritablement déguisés, sont affublés d'accoutrements étranges qui sont un très sûr moyen de les ridiculiser dès leur entrée en

---

<sup>1</sup> « In einer fremden und seltsamen Kleidung » ; « Anselmo – Diese Figur muß in das Geschlecht der Pilze gehören. Der Hut reicht auf allen Seiten eine halbe Elle über den Körper. » *Trésor* (11).

<sup>2</sup> « In einer alten Montierung, mit einem Stelzfuße und einem Knebelbart. » *Fille* (III, 1).

<sup>3</sup> « Altfränkische Kleider », *Décid.* (III, 4).

<sup>4</sup> « (Welche von dem Geschmacke der Schauspielerin abhängen wird). » *Miso.* (III, 9).

scène. Dans *Le Procès du bouc*, Mme von Eigensinn se présente ainsi « dans un habit gothique »<sup>1</sup>. Le Magister Bockesbeutelius n'échappe pas quant à lui aux sarcasmes du valet :

Ernst – Il a l'air en tous points d'un prétendant de village. Il a mis son habit du dimanche et astiqué ses boucles de chaussures.<sup>2</sup>

C'est peut-être l'habit quotidien des professeurs, comme le remarque Bockesbeutel, mais il n'en est pas moins grotesque. D'ailleurs, lorsque Bockesbeutelius apparaît à la scène suivante, l'auteur précise bien qu'il est effectivement « mis de façon ridicule »<sup>3</sup>. Lorsque Johann s'apprête à affronter son rival en duel dans *Le Méfiant par délicatesse*, il se harnache en matamore pour se donner du courage, avec de grands gants et une immense rapière. Son accoutrement comique est annoncé par les didascalies, et commenté par les personnages eux-mêmes (Johann et Cathrine)<sup>4</sup>. L'avocat Solbist lui aussi s'arme d'accessoires particuliers pour se préparer à jouer le rôle d'orateur. Les gants blancs, la perruque et la fraise font partie de la panoplie indispensable au prestige de la fonction<sup>5</sup>.

#### 4.4.3.4. Les avatars du bouffon

On ne peut assimiler tout travestissement à une bouffonnerie ; comme nous venons de l'évoquer, le déguisement peut être un moyen légitime de démasquer un hypocrite ou de duper un personnage manifestement égaré, et de tenter de lui ouvrir les yeux. Dans ces cas-là, on est bien loin du rire gratuit des farces grossières ou de la virtuosité des comédiens italiens, ne serait-ce que par l'existence d'un but clairement défini, d'un objectif qui justifie la mascarade, autre que celui du simple comique. Mais malgré tout, Hanswurst et les mascarades de la *Commedia dell'arte* n'ont pas complètement disparus. Le bouffon a certes été expulsé de la scène réformée en tant que type, et aucun personnage ne lui correspond plus vraiment, cependant certains traits de caractère et certaines scènes peuvent

---

<sup>1</sup> « In altfränkischer Kleidung », *Procès* (I, 2).

<sup>2</sup> « Ernst – Er siehet nicht anders aus, als ein Hochzeitbitter vom Dorfe. Er hat das Sonntags=Kleid angezogen, und sich auch die Schuhschnallen geputzt. » *Mort B.* (I, 6).

<sup>3</sup> « Lächerlich geputzt », *Mort B.* (I, 7).

<sup>4</sup> « Johann allein, (mit großen Schlaghandschuhen und einem entsetzlichen Degen.) » *Méf. déli.* (III, 1).

<sup>5</sup> « Solbist (in einer großen Zipfelperuque und einen Packt Akten unter dem Arme) », *Miso.* (II, 4) ; « (er [...]) bringt eine große Halskrause aus der Tasche, die er sich umbindet ; zieht ein Paar weiße Handschuh an, tritt einige Schritte zurück, und fängt auf eine pedantische Art zu perorieren an », *Miso.* (II, 5).

être considérés comme des reliquats de son jeu. Nous appelons ainsi « avatars du bouffon » les personnages qui endossent plusieurs costumes d'affilée.

C'est le cas par exemple des mascarades du *Mystérieux Abgrund*, qui multiplie les accoutrements pour s'introduire incognito dans la maison de celle qu'il aime. Il est d'abord déguisé en laquais (I, 3, 4 et 5 ; IV, 7), puis en marchand (II, 1)<sup>1</sup>, et enfin en perruquier (III, 1 à 5). Il déclare même à Amalia qu'il serait prêt à se « métamorphoser en mille personnages », simplement dans l'espoir de pouvoir lui parler en secret<sup>2</sup>. Tout cela par crainte que son identité ne soit révélée, bien qu'elle n'ait rien de honteux ou de criminel. W. Hinck estime cependant que le personnage d'Abgrund n'est qu'un « prétexte » à une mascarade conforme à l'esprit théâtral. Selon lui, la justification psychologique ne parvient pas à masquer le véritable objectif de ces travestissements : le jeu, l'efficacité scénique. Le contraste entre être et paraître n'aurait pas de fonction morale mais seulement une fonction comique. Cette comédie porterait ainsi les traces d'une inspiration du théâtre italien, transmise par l'intermédiaire de Holberg<sup>3</sup>. Il est vrai que les déguisements du héros permettent de développer des situations amusantes de quiproquo. Mais elles ne sont pas exploitées dans un sens bouffon, et réduire leur fonction à celle du rire nous semble excessif. *Le Mystérieux* est une comédie de caractère, qui ne condamne pas un vice mais raille simplement un travers : le ton est donc moins agressif et plus indulgent, mais l'intention morale n'en est pas absente pour autant<sup>4</sup>. Les travestissements d'Abgrund relèvent au fond du même principe que les accoutrements ridicules de M. Jourdain : ils sont censés faire rire des excès d'un caractère. Les méthodes traditionnelles du comique se mettent ici au service de la peinture psychologique.

Le personnage du *Fâcheux* semble lui plus directement issu de la tradition comique italienne : croyant ainsi gagner les faveurs d'une dame, Unhold endosse tour à tour le rôle de Capitan (III, 2), puis celui de *Dottore* (IV, 7). Avant cela, il se livre en outre à un jeu de scène mécanique (sort puis revient à plusieurs reprises, à chaque fois pour demander s'il doit prendre tel ou tel accessoire), esquissé dans le texte de la comédie mais laissé à la libre interprétation de l'acteur (II, 5). Dans l'ensemble de la comédie, les indications de

---

<sup>1</sup> Kathrine raconte cette « mascarade » ridicule : « Endlich kömmt er mit einer neuen Verwandlung, in einem Mantel mit einem Pack Kaufmannswaren unterm Arme, auf einer andern Treppe wieder herauf. » *Myst.* (II, 1).

<sup>2</sup> « Abgrund – Ich würde mich mit der größten Gefahr in tausend Gestalten verwandeln, wenn ich nur das Glück hoffen dürfte, alsdann ingeheim mit Ihnen zu reden, und Ihnen mein ganzes Herz zu vertrauen. » *Myst.* (III, 5).

<sup>3</sup> Cf. W. Hinck, *Das deutsche Lustspiel*, p. 211 et p. 223.

<sup>4</sup> Cf. *infra*, p. 769 sq.

mouvement et de jeux de scène sont d'ailleurs beaucoup plus nombreuses que d'habitude. Mais W. Hinck précise bien que l'on est loin du jeu d'Arlequin, qui par ses ruses fait progresser l'intrigue et favorise les jeux de scène enlevés des acteurs italiens : la mascarade est « un moyen de déclasser et de ridiculiser Unhold/Arlequin »<sup>1</sup>. Et c'est bien là, à nos yeux, tout le sens de cette réutilisation du motif traditionnel des travestissements multiples.

En effet, les deux personnages évoqués sont les cibles explicites de la satire. La méfiance d'Abgrund est une folie, qui le conduit à se comporter comme un bouffon ; la bêtise et l'aveuglement de Unhold sont des défauts qui en font le dindon de la farce. Le groupe des jeunes gens, ne pouvant se débarrasser de l'importun personnage, a encouragé ses mascarades pour mieux rire de lui (V, 4). Hartmann déclare d'ailleurs qu'« il peut bien jouer les rôles qu'il veut, il n'en reste pas moins toujours un fou »<sup>2</sup>. Unhold est un bouffon, mais il ne jouit plus du statut de favori du public, comme c'était le cas de Hanswurst et de ses compères : il est devenu le mal-aimé, le paria ridicule que l'on cherche à écarter. Il fait rire à ses dépens. Même ces bouffons ont une fonction didactique, puisque leur caractère farcesque sert justement à les discréditer. Le bouffon ne fait plus rire de son plein gré, mais on rit de lui<sup>3</sup>.

Passer pour un Hanswurst ou un Pickelhering est devenu synonyme de honte et de déchéance : dans nos comédies, c'est une appellation ironique et moqueuse, parfois même une insulte, que l'on retrouve en plusieurs occasions. Damis le jeune érudit est qualifié par son père de « Pickelhering sur-instruit » ; toute la famille de Friedlieb l'indifférent le prend pour un « Pickelhering » ; Hannchen se moque de son fiancé le « duc » Michel, qui n'est qu'un « Hanswurst » ; enfin dans *La Gouvernante française*, Wahrmund s'inquiète de voir son fils affublé de colifichets qui vont le transformer en un Hanswurst. C'est d'ailleurs le glorieux titre que lui décerne aussi Mlle la Flèche dans son injurieuse lettre d'adieu :

Si le Hanswurst allemand meurt sans enfants, [Franz] pourra bien prendre sa place.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 223 sq. R. Trillmich voit dans cette comédie une satire personnelle (*Christlob Mylius*, p. 84), au même titre que *La Pleurnicheuse* ou *L'Indifférent*. Aucune source contemporaine ne permet cependant d'affirmer que l'auteur visait ici une personne en particulier.

<sup>2</sup> « Hartmann – Er mag endlich vorstellen, was er will, so ist er doch allemal ein Narr. » *Fâch*. (V, 4).

<sup>3</sup> « Überspitzt kann man sagen, wurde in jeder Aufklärer-Komödie Harlekin als der personifizierte Unverstand wieder und wieder ausgetrieben : der ehemals zum Lachen stimulierende Narr wird selber nun Zielscheibe des Gelächters ! » W. Promies, *Der Bürger und der Narr*, p. 33.

<sup>4</sup> « Wenn der deutsche Hanswurst einmal ohne Kinder stirbt, so kann er seine Stelle bekleiden. » *Gouv. fr.* (V, 8).

Quant à Fortunat, l'oisif affairé, ses extravagances le rapprochent dangereusement du saltimbanque : lorsque son beau-père ironise sur ses multiples talents et se dit qu'il ne manquerait plus qu'il sache « danser sur une corde », Fortunat ne voit pas de mal à cela et répond naïvement qu'il en serait sans doute capable. Sans s'en rendre compte, il dévalorise ainsi ses capacités au rang de curiosités de foire. Tout cela est en tout cas indigne d'un bon bourgeois. Dans *Le Méfiant par délicatesse*, Löwen évoque pour sa part les « pitreries d'Arlequin » auxquelles se livrent les courtisans, et auxquelles ils doivent bien souvent leur faveur. Pour faire fortune, l'homme de cour doit ainsi se transformer en fou du roi, ce qui le ravale au rang de personnage méprisable. Mais le bouffon est aussi celui qui mêle la plaisanterie au sérieux de façon intempestive, et témoigne ainsi de son manque de savoir-vivre : Arist estime que les railleries de son frère sont des arlequinades déplacées<sup>1</sup>.

On le voit bien, le champ lexical du Hanswurst n'est appliqué qu'aux personnages négatifs, aux « fous » que la comédie entend ridiculiser. Leur conduite, assimilable à celle du bouffon, les discrédite définitivement aux yeux des autres : ils sont exclus de la société des hommes raisonnables. Sans nier l'efficacité scénique des jeux de scène et des situations comiques induits par les travestissements, on observe tout de même une nette évolution de leur signification : les pitreries servent clairement l'intention satirique des auteurs. Rien n'est jamais gratuit dans la comédie des Lumières, et sûrement pas le rire – à quelques exceptions près, que l'on rencontre en particulier dans le comique gestuel.

#### **4.4.4. Mimiques et comique gestuel**

##### *4.4.4.1. Bastonnades, soufflets et vexations*

La bastonnade est l'un des ressorts les plus traditionnels de la farce, et par conséquent l'un des éléments les plus vivement rejetés par la comédie allemande des Lumières. Les coups ne pleuvent jamais sur scène : tout au plus sont-ils suggérés sous forme de menaces ou mis à exécution sous leur forme atténuée de soufflet.

La seule exception notable est celle du *Diable paresseux* : Ruthe est littéralement roué de coups sur scène après sa tentative malheureuse pour effrayer Valentin (sc. 9). Mais cette bastonnade, tout comme la plupart des mauvais tours évoqués plus haut, n'est pas

---

<sup>1</sup> Cf. *Érudit* (III, 4) ; *Indiff.* (II, 5) ; *Duc* (4) ; *Gouv. fr.* (II, 2) ; *Oisif* (V, 3) ; *Méf. déli.* (I, 13 et II, 14).

gratuite : elle sanctionne les vices du bedeau et venge les vertueux de ses calomnies. Il a mis en doute l'honneur et la vertu de Wilhelm, de Valentin et de Hannchen, qu'il veut séduire. Cela mérite une sévère correction, que Valentin se fait une joie de lui administrer (sc. 7 et 8). Ruthe est d'ailleurs contraint à l'aveu de ses fautes et doit implorer le pardon de ceux qu'il a offensés. La valeur exemplaire de sa punition est soulignée par Hannchen, qui lui donne un soufflet, et par Valentin, qui lui fait répéter cette formule de pénitence :

Que quiconque calomnie une femme subisse le même sort que moi !<sup>1</sup>

Aussi farcesque que cette petite comédie puisse être, elle est marquée par l'air du temps, comme en témoigne la transformation de la bastonnade en châtiment corporel légitime. Quant au reste de notre corpus, on n'y relève que deux autres bastonnades, semble-t-il assez brèves : dans la première scène de *La Mort de Bockesbeutel*, ce dernier jette dehors le chiromancien et le menace violemment, avant de « le chasser en le frappant »<sup>2</sup> ; dans *La Pleurnicheuse*, le Magister Holzwurm frappe le Mousquetaire (IV, 3). Mais plus que les coups en eux-mêmes, c'est ici la méprise qui est à l'origine du comique, puisque le pédant croit s'en prendre à son élève Kühnwitz.

Hormis ces rares scènes, les auteurs allemands se contentent de quelques soufflets épisodiques<sup>3</sup>, et de simples menaces somme toute assez classiques dans la tradition comique, comme celle de Vielgutin à Pillifex :

Je vous le dis pour la dernière fois, disparaissiez de ma vue, ou sinon j'appelle le valet avec le bâton pour qu'il réduise en miettes toute votre verroterie et votre stupide caboche avec ça !<sup>4</sup>

Que ce soit chez Krüger ou chez les autres auteurs, on est donc bien loin des coups de bâton répétés des farces de Molière et de ses contemporains, ou des gesticulations comiques que l'on trouvait encore quelques années auparavant, chez Picander par exemple<sup>5</sup>. Sur le terrain des violences physiques, les principes de purification du théâtre se sont manifestement imposés sans difficulté.

---

<sup>1</sup> « Valentin – Wer eine Frau verläumdt, dem geh es so, wie mir ! » *Diable* (12).

<sup>2</sup> « Bockesbeutel – Halt, halt, ich habe auch aus dem Gestirne gesehen, daß mein Grosknecht Hanns euch Arm und Bein entzwey schlagen wird. [...] (Er prügelt ihn weg). » *Mort B.* (I, 1).

<sup>3</sup> *Procès* (I, 4) ; *Cand.* (V, 1) ; *Myst.* (II, 1).

<sup>4</sup> « Ich sage ihm zum letzten male, er soll mir aus den Augen gehen, oder sons truffe ich den Hausknecht mit dem Prügel, und der soll ihm seine ganzen Gläser und seinen närrischen Kopf dazu in tausend Stücken zerschlagen. » *Méd.* (V, 6). Voir aussi *Indiff.* (II, 4).

<sup>5</sup> Molière, *Le Médecin malgré lui*, *Le Mariage forcé* ; Hauteroche, *Crispin Médecin*. Picander, *Les Mœurs estudiantines* (II, 9) : « Peter drückt ihn [Harlekquin] daß er schreyt, und prügeln einander auf dem Theatro herum. »



#### 4.4.4.2. *Pantomimes et jeux de scène comiques*

Les jeux de scène peuvent être plus ou moins liés à l'action et par conséquent plus ou moins gratuits. Ils concourent parfois à révéler le caractère d'un personnage. Ainsi, on peut considérer que le maintien de Charlotte dans *La Beauté Muette* fait partie intégrante de l'intrigue. Il est fréquemment question de son port de tête et de sa mise, qui selon les interprétations peut révéler une poupée rigide et malhabile, ou une gracieuse jeune fille maîtrisant parfaitement l'art du mouvement (*Beauté* 8)<sup>1</sup>. Dans *Les Juifs*, le jeu de scène du sac qui sert de siège met en lumière l'absence de manières de Christoph. De même, l'attitude de Martin Krumm manipulant la tabatière qu'il vient de voler correspond tout à fait à son caractère grossier<sup>2</sup>. Le fait que M. Damon fouille dans les poches de Simon à la recherche du billet de loterie (*Billet* V, 4) ou que Geldlieb se jette avidement sur quelques pièces (*Pleur.* II, 4) est un effet logique de leur avarice. Quant à la scène de désenvoûtement des *Pasteurs de campagne*, il s'agit d'une parodie qui vise à dénoncer les salamalecs des deux charlatans Muffel et Tempelstolz. Toute leur science n'est que poudre aux yeux et incantations factices :

Ils chantent et lisent en même temps, font moult signes de croix au-dessus de Mme von Birkenhayn, posent leur main sur sa tête et lui soufflent au visage la fumée du tabac, de part et d'autre. Mme von Birkenhayn s'anime un peu, et lit et chante à moitié avec eux.<sup>3</sup>

L'ensemble de cette séquence fait particulièrement appel aux gestes et était sans doute conçue dans l'esprit de Krüger comme une véritable pantomime. Elle trouve un écho dans la scène où Muffel tente désespérément d'exorciser le démon de la Raison qui s'est emparé de Wilhelmine (III, 6) ; les rituels sacrés sont certes rabaissés au rang de rites anti-sataniques<sup>4</sup>, mais cette satire correspond manifestement aux usages de l'époque<sup>5</sup>. Krüger ne ridiculise donc pas les sacrements en tant que tels, mais les dérives superstitieuses auxquelles ils sont soumis.

---

<sup>1</sup> Cf. D. G. John (« J. E. Schlegel's ally », p. 26) pour la première interprétation, et G. E. Lessing (*HD*, 13. Stück, LM 9, p. 237) pour la seconde, qui nous semble la plus probable.

<sup>2</sup> « [Er] zieht die entwandte Dose hervor, spielt einige Zeit in den Händen damit, und nimmt endlich, auf eine lächerlich hochmütige Art, eine Prise. » *Juifs* (11).

<sup>3</sup> « Sie singen und lesen zugleich, und machen viele Creutze über die Fr. v. B. und legen ihr die Hand auf den Kopf, und blasen ihr den Tobacksrauch von beyden Seiten ins Gesichte. Die Fr. v. B. ermuntert sich etwas, und liebt halb mit, und singt halb mit. » *Past.* (II, 6).

<sup>4</sup> Cf. D. G. John, « Johann Christian Krüger and the Development of German Comedy », in : *Neophilologus*, 63 / 2 (1979), p. 269-278, p. 275.

<sup>5</sup> Cf. Helmut Möller, *Die Kleinbürgerliche Familie im 18. Jahrhundert. Verhalten und Gruppenkultur*, Berlin, Walter de Gruyter, 1969, p. 229.

Parfois le jeu de scène a pour seule ambition de ridiculiser un personnage : c'est le cas lorsque Dunkel lève bien haut la jambe pour éviter de trébucher sur un brin de paille (*Poètes* III, 5), que le magister Holzworm ouvre la bouche de façon démesurée lorsqu'il prononce le latin (*Pleur.* V, 12) ou encore lorsque Géronte tente avec force gestes de faire taire Christiane (*Gouv.* I, 5). Les multiples jeux de scène du *Fâcheux* ont tous pour but de faire apparaître Unhold comme un bouffon ridicule. Cela va de ses tentatives de familiarités impudentes (I, 4) à ses va-et-vient continuels (II, 5) en passant par ses pas de danse intempestifs (II, 2) et ses divers accoutrements. Lorsque dans *Le Libre-penseur*, Lisette se dissimule pour écouter Johann et Martin (II, 4), c'est pour elle une occasion de se divertir à leurs dépens : elle bondit par derrière et ferme les yeux à Johann en lui faisant croire qu'il est devenu aveugle (II, 5). Cette farce révèle certes la crédulité du valet, mais c'est avant tout l'effet comique qui est ici visé.

Car malgré la rigueur des principes gottschédiens, les jeux de scène restent la plupart du temps purement gratuits. Comme on pouvait s'y attendre, *La Vieille Fille* nous en donne un bel exemple : pendant une scène entière, Lisette essaye d'atteindre la corbeille de Peter pour goûter les friandises sans payer, et le pauvre vendeur passe son temps à déplacer sa marchandise pour la mettre hors de portée de la gourmande (I, 5). Dans *Le Mystérieux*, Kathrine frappe les tentures avec un bâton pour vérifier qu'Abgrund ne se dissimule pas derrière, puis fait mine de l'invoquer tel un esprit : elle trace un cercle, y fait entrer Amalia et appelle Abgrund, en l'enjoignant de répondre à ses questions (II, 7). Schlegel reprend aussi dans cette comédie le traditionnel va-et-vient entre deux personnages, accompagné d'apartés et d'un quiproquo (IV, 6). *La Pleurnicheuse* quant à elle offre quelques exemples de mauvais tours de potaches, avec des lancers de livre et même un lancer de perruque (II, 4 et 9 ; V, 12). De façon très classique enfin, des personnages sont retenus de force sur scène (*Més.* IV, 10 ; *Méf.* II, 1 ; *Past.* II, 9), se font des politesses outrées (*Procès* V, 6 ; *Oisif* III, 4), ou encore se précipitent pour s'emparer d'un billet doux (*Myst.* III, 5). On en revient même parfois au gag le plus primaire et au pur comique visuel : dans *La Gouvernante*, Johann arrive en courant, une valise à la main, et s'étale de tout son long (V, 2). On rencontre aussi des ivrognes titubants (*Mari* I, 1 ; *Indiff.* III, 4), des servantes à l'humeur dansante (*Oisif* V, 1), des domestiques insolents qui font des gestes obscènes dans le dos de leurs maîtres (*Érudit* III, 2) ou reproduisent comme des singes leurs moindres attitudes (*Érudit* III, 14 ; *Méf.* I, 4 et III, 3). Certains valets sont même de véritables clowns, comme Heinrich, qui ne raconte pas mais mime les actions de Gotthard

lors de son séjour dans les universités<sup>1</sup>, ou encore le Johann des *Candidats*, qui marche comme s'il avait un poids très lourd à porter ; il simule une hydropisie qu'il aurait contractée à force d'avoir engrangé des informations secrètes (V, 1).

Les jeux de scène sont bien trop ancrés dans toute la tradition comique et circulent trop avec les troupes qui sillonnent l'Europe pour que des modèles français puissent ici être invoqués. Ce n'est que dans le cas particulier de quelques séquences s'apparentant sans conteste aux *lazzi* que l'on peut évoquer l'influence de la *Commedia dell'arte*. On les retrouve chez Lessing et surtout chez Krüger, avec la peur du Diable (*Libre-p.* II, 5), les pleurs de Michel (*Duc* 6) et les caresses de Marottin à Florine, au nez et à la barbe d'un Crispin aveugle (*Mari* I, 8)<sup>2</sup>.

Tous les jeux de scène ne sont donc pas instrumentalisés : si certains participent effectivement de la satire, la plupart restent sans véritable justification. Ils apparaissent ainsi comme le dernier bastion du comique gratuit – bastion d'ailleurs fort isolé, car sa part se réduit comme peau de chagrin. Les occurrences que nous venons d'évoquer sont en effet plus ou moins exhaustives ; sur un corpus d'une quarantaine de pièces, la récolte est donc bien maigre.

#### 4.4.4.3. *Mimiques et attitudes*

Les indications concernant le jeu des expressions du visage sont relativement rares. Tout au plus peut-on lire dans *L'Hypochondriaque* une série de didascalies qui explicitent un jeu de scène comique fondé sur la répétition : le Docteur Muscat y boit à six reprises des remèdes différents, faisant à chaque gorgée « une mine dégoûtée » avant de recracher le liquide<sup>3</sup>. Zankmann prend son « air de juge », qui consiste en « une pose sérieuse ». Martin s'écrie alors qu'il est la parfaite incarnation de ce à quoi un juge doit ressembler, « renfrogné comme un lion, et la jambe droite croisée sur la gauche »<sup>4</sup>. Lisette parodie

---

<sup>1</sup> « Er zeigt wie man aus einer großen Humpe säuft » ; « er zeigt wie man zu Dorfe reitet und fährt. » *Hypo.* (I, 2).

<sup>2</sup> Cf. W. Hinck, *Das deutsche Lustspiel und die italienische Komödie*, p. 242 sq et p. 282.

<sup>3</sup> « Er nimmt eins von den Tropfengläsern, macht es auf und schmeckt ; macht aber ein garstig Gesicht und speyt aus », *Hypo.* (III, 6).

<sup>4</sup> « Zankmann – Mein richterliches Ansehen » ; « Er macht eine ernsthafte Stellung » ; « Martin – Griefgrimmig wie ein Löw ; und das rechte Bein über das linke geschlagen. » *Procès* (III, 2).

quant à elle cette attitude dans *Le Libre-penseur* : puisqu'elle doit être juge du litige qui oppose les deux sœurs, elle s'apprête à composer son visage en conséquence<sup>1</sup>.

Weiße accorde une importance toute particulière aux attitudes et aux expressions des personnages dans *Le Méfiant envers soi-même*, car une grande partie de l'intrigue est fondée sur le paraître, sur la timidité et l'aisance en société. Dès sa première confrontation avec Juliane, Arist veut prendre la fuite et ne sait comment réagir : « il fait toute une série de profondes révérences et regarde de tous côtés, l'air hagard »<sup>2</sup>. Lorsque la jeune veuve désire savoir de qui vient le présent qu'elle a reçu, Cleanth fait tout naturellement comme s'il en était l'expéditeur<sup>3</sup>. Dans la même scène, l'auteur précise que Juliane « semble vouloir dire encore quelque chose à Arist », mais que ce dernier « s'éloigne d'elle de plus en plus en tremblant »<sup>4</sup>. Toutes ces indications sont nécessaires à la compréhension des caractères : la timidité excessive d'Arist tout comme l'effronterie de Cleanth passent par leur façon d'être. Lors du dénouement, Weiße propose un tableau de l'assemblée qui témoigne des effets que provoque sur chacun le choix inattendu de Juliane en faveur d'Arist :

Ils se regardent tous : Philipp se mord les doigts et rit sarcastiquement, Cleanth trépigne, Geronte persifle Mélusine.<sup>5</sup>

Dans le cas des petits-maîtres, leur comportement est bien souvent au centre des débats. Il faut donc reproduire sur scène leur propension à la frivolité, ce qui passe en général par l'intermédiaire de pirouettes et de galanteries diverses, qui font partie intégrante de la satire (*Gouv. fr.* IV, 9 et V, 1 ; *Décid.* II, 6 ; *Billet* III, 3).

Enfin, en ce qui concerne les relations physiques entre les personnages, comme les rapprochements ou les baisers des amants, ainsi que les manifestations d'une vive émotion, les indications sont également assez rares. On ne les rencontre que dans les comédies à tendance sentimentale voire larmoyante (*Décid.* II, 7).

En règle générale, les auteurs allemands se contentent de quelques indications sur l'état d'esprit du personnage, troublé, grincheux, désespéré, etc. Les mimiques et les

---

<sup>1</sup> « Erzählen Sie mir nunmehr Ihre Streitigkeit. - - Unterdessen lege ich mein Gesicht in richterlichen Falten. » *Libre-p.* (II, 1).

<sup>2</sup> « Er macht eine Menge tiefer Verbeugungen und sieht ganz zerstört umher. » *Méf. env.* (I, 3).

<sup>3</sup> « Cleanth – Je nun ! (er lächelt und macht eine Mine, die so viel saget, als daß es niemand als er gewesen sey.) » *Ibid.* (II, 4).

<sup>4</sup> « [Juliane scheint] noch Aristen gern etwas sagen zu wollen, der sich aber immer von ihr zitternd entfernt. » *Ibid.*

<sup>5</sup> « Sie sehen alle einander an : Philipp beißt sich im Finger und lacht höhnisch : Cleanth stampft auf die Erde : Geronte zischt Melusinen aus. » *Méf. env.* (III, 10).

attitudes précises ne sont mentionnées que lorsqu'elles participent de façon indispensable au jeu de scène comique ou à la peinture des caractères. Les auteurs comiques français font preuve de la même économie, leurs indications restant elles aussi assez rares, hormis dans la comédie sérieuse de Diderot<sup>1</sup>.

L'expression corporelle n'est donc pas totalement absente des textes – sans compter les libertés d'interprétation laissées aux comédiens, dont il est aujourd'hui difficile de mesurer l'ampleur et la pratique. On retrouve la plupart des possibilités de jeux de scène qu'offre la comédie, mais de façon très sporadique et très atténuée par rapport aux traditions farcesques et même classiques. Chez les auteurs de l'*Aufklärung*, l'aspect visuel est clairement minoré, au profit de la transmission du message moral.

## **4.5. *Le didactisme***

Nous avons évoqué dans notre première partie les principes fondamentaux de la réforme gottschédienne, et en particulier l'objectif didactique assigné à la comédie. Le poids de la morale s'est effectivement révélé essentiel dans la mise en œuvre de la plupart des techniques dramatiques. Mais il est encore plus manifeste lorsque cette morale s'incarne directement dans un personnage, ou s'illustre par l'action elle-même, ce qui est le cas de la quasi-totalité des comédies de notre corpus.

### **4.5.1. La force de l'exemple**

#### *4.5.1.1. Les incarnations du vice*

En tant qu'illustration d'un principe, l'action est donc exemplaire, tout comme les personnages qui la portent. Ce sont dans un premier temps des exemples essentiellement négatifs, conformément à l'intention satirique : il faut rendre le vice haïssable, et montrer des exemples à ne pas suivre, puisqu'ils conduisent au ridicule et/ou au déshonneur. Les

---

<sup>1</sup> La première scène du *Fils naturel* en offre un bon exemple. Diderot se penche en détail sur cette question dans son essai *De la poésie dramatique*, ch. XXI, « De la pantomime », in : *Œuvres*, t. IV, p. 1336-1344.

personnages éponymes incarnent donc un vice, ce que les noms significatifs indiquent déjà clairement. Mais le texte se charge aussi régulièrement de nous le rappeler. Dans *Le Fâcheux*, par exemple, on rencontre fréquemment des exclamations du type « n'est-ce pas un affreux personnage ! » ou « ne voilà-t-il pas un garçon bien effronté ! ». Unhold est régulièrement défini comme « un homme parfaitement insupportable »<sup>1</sup>.

#### 4.5.1.2. Les raisonneurs

##### 4.5.1.2.1. Un emploi bien déterminé

Même lorsque l'élément satirique domine la pièce, il y a toujours, nous l'avons vu, un camp de la raison et de la vertu. Les valeurs qu'il défend peuvent s'incarner plus spécifiquement dans un personnage particulier, qui joue le rôle de référent : le raisonneur. Il se distingue des autres personnages positifs par sa distance vis-à-vis de l'action, dans laquelle il n'a aucun intérêt propre, par son statut d'égal (contrairement aux domestiques par exemple), et par son ton serein et mesuré. C'est un observateur ironique et lucide, quoique chaleureux, amoureux de la vérité, qui tente par sa logique d'éclairer les esprits obtus. Il délivre le message en formulant un constat moral universel à partir du cas particulier de l'action<sup>2</sup>. Depuis les grandes comédies de Molière, il fait partie du personnel de la comédie française, mais il est lié à un type particulier de pièces : celles qui ont une ambition morale et qui souhaitent corriger les mœurs, c'est-à-dire celles que la réforme allemande prend pour modèles. La présence d'un raisonneur est en effet l'une des conséquences logiques de la mission assignée à la comédie.

De nombreuses comédies de l'*Aufklärung* nous présentent un personnage de raisonneur, homme ou femme d'âge mûr, mais parfois aussi plus jeune, correspondant parfaitement à l'emploi que nous venons de définir. C'est fréquemment un oncle bienveillant, qui favorise la cause des jeunes gens (Gutherz, *Mœurs* ; von Roseneck, *Past.* ; Wahrmund, *Gouv. fr.* ; Simon, *Sœurs* ; Arist, *Gouv.*), un voisin ou un ami impliqué dans l'histoire (Vernunftlieb, *Mort B.* ; Simon, *Décid.*), ou juste un des personnages vertueux (Mme Damon, *Billet*). Grâce aux commentaires et aux remarques de ces personnages, la

---

<sup>1</sup> « Ist das nicht ein abscheulicher Kerl ! » *Fâch.* (I, 5), « War das nicht ein ungestümer Kerl ! » *Fâch.* (II, 1), « ein ganz unerträglicher Mensch ! » *Fâch.* (I, 5).

<sup>2</sup> Cf. Patrick Dandrey, *Molière ou l'Esthétique du ridicule*, Klincksieck, 1992, p. 185-188.

voix de la raison se fait entendre dans sa forme la plus pure : ils expriment des sentences et des principes généraux appliqués à l'action. La pièce contient ainsi une interprétation morale explicite et présente un référent, un modèle idéal censé guider le spectateur sur la voie des Lumières. En l'absence de figure parentale raisonnable, ce sont les jeunes gens auxquels incombe ce rôle : le fils de Zankmann (*Procès*), Luischen (*Gouv. fr.*), Mlle Fröhlichinn (*Hypo.*), Lottchen (*Bel Esp.*), Lorchen (*Bigote*), Mlle Philippine (*F. mal.*), Hilaria (*Triomphe*), Caroline (*Cand.*), Theophan (*Libre-p.*) et le Voyageur (*Juifs*) en sont des exemples significatifs.

Les raisonneurs sont les porte-parole explicites des dramaturges. *La Mésalliance* est à ce titre un exemple intéressant : la Gottschedin s'y inspire très nettement de *George Dandin*<sup>1</sup>, mais elle effectue un certain nombre de modifications, dont l'une des plus significatives est l'introduction du personnage d'Amalia, le « raisonneur » de la pièce. C'est là un signe patent de la moralisation de la comédie, qui révèle mieux que tout autre l'intention didactique de l'auteur. Mais on ne peut réduire la comédie allemande des Lumières à ce représentant de la parfaite raison. Le type du raisonneur peut aussi se faire discret, et même imperceptible, car tous les personnages vertueux ne raisonnent pas. C'est le cas dans certaines comédies, qui font passer leur message par le rire et privilégient le comique et le rythme aux discours édifiants, comme *Le Jeune Érudit*, *Le Mystérieux* ou encore *L'Homme à grands projets*, pour ne citer qu'elles. Les personnages positifs y sont plus raisonneurs par l'humour et la dérision que par le sermon.

Rares en revanche sont les comédies où personne n'est susceptible d'incarner les justes valeurs : il n'y a guère que *L'Indifférent* et *La Vieille Fille* dans lesquels on cherche en vain un modèle positif.

#### 4.5.1.2.2. L'éthique du juste milieu

Le message des raisonneurs de Molière est toujours le même, clair et universel, que Philinte résume de façon si limpide dans *Le Misanthrope* :

La parfaite vertu fuit toute extrémité, / Et veut que l'on soit sage avec sobriété.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Cf. *infra*, p. 512-515.

<sup>2</sup> Molière, *Le Misanthrope* (I, 1, v. 151 sq). C'est bien ce juste milieu que loue Donneau de Visé dans sa *Lettre écrite sur la comédie du Misanthrope* : « L'ami du Misanthrope est si raisonnable que tout le monde devrait l'imiter ; il n'est ni trop ni trop peu critique ; et ne portant les choses dans l'un ni l'autre excès, sa conduite doit être approuvée de tout le monde. » In : Molière, *Œuvres complètes*, t. 2, p. 131 sq.

Dans *L'École des femmes*, Chrysalde ne dit pas autre chose à Arnolphe, terrifié à l'idée d'être cocu :

Pour se bien conduire, en ces difficultés, / Il faut, comme en tout, fuir les extrémités.<sup>1</sup>

Quant à Cléante, il reproche à son frère Orgon de se jeter d'un excès dans l'autre, et de n'être jamais « dans le milieu qu'il faut »<sup>2</sup>. Rien d'original dans ces positions : Philinte fait écho à Saint Paul (« soyez sobrement sage ») et tous expriment le point de vue de la sagesse humaniste depuis deux siècles, s'appuyant sur les philosophies antiques (stoïcisme, aristotélisme, scepticisme)<sup>3</sup>. L'éthique aristotélicienne définit la vertu, le vrai Bien, par rapport à deux vices opposés, qui se complètent en s'excluant ; l'un représente l'excès et l'autre l'insuffisance, le défaut. Entre la témérité et la lâcheté se trouve le courage, délicat point d'équilibre tenant le milieu entre ces deux extrêmes. La véritable vertu est une recherche permanente de la mesure et du juste milieu, qui n'est ni un compromis, ni une facilité. L'idéal de « l'honnête homme » diffuse dans le grand monde cette éthique de l'exacte modération. Les raisonneurs de Molière apparaissent comme une synthèse entre la culture livresque et celle des cercles aristocratiques des « honnêtes gens ».

Mais cette morale de la tempérance n'est pas seulement celle du grand siècle : on en trouve encore des échos au XVIIIe siècle, en particulier chez Destouches, qui l'exprime à plusieurs reprises sous forme de sentences.

Ariste – Il ne faut rien outrer quand on veut être sage.<sup>4</sup>

Le marquis d'Arbois fait aussi remarquer à Sanspair que sa singularité a certes des motifs louables, mais qu'elle tombe dans l'excès :

Le Marquis – La maxime qui dit, *rien de trop*, est bien juste, / Et prouve que le sage, en toute occasion, / Doit l'être avec mesure et modération.<sup>5</sup>

Même Delisle se réfère à cette éthique, dans ses pièces philosophiques à Arlequin. Au début de *Timon le misanthrope*, Mercure observe que l'ingratitude des hommes a fait passer Timon d'une trop grande bonté à des sentiments de haine et de vengeance. Or « ces différents excès déplaisent aux Dieux, qui ont placé la vertu dans un juste milieu »<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Molière, *L'École des femmes* (IV, 8, v. 1248-1251).

<sup>2</sup> Molière, *Le Tartuffe* (V, 1, v. 1610 et 1624).

<sup>3</sup> Cf. G. Forestier, *Molière en toutes lettres*, p. 60-63 et P. Dandrey, *Molière ou l'Esthétique du ridicule*, p. 49.

<sup>4</sup> Destouches, *Le Philosophe marié* (I, 4).

<sup>5</sup> Destouches, *L'Homme singulier* (I, 4).

<sup>6</sup> Delisle, *Timon le misanthrope* (I, 1).



Les raisonneurs allemands sont eux aussi les héritiers de cette tradition classique et humaniste : l'idée du juste milieu est parfois reprise telle quelle, comme chez la Gottschedin :

Luischen – Il y a en toute chose une voie médiane que l'on peut imiter.<sup>1</sup>

Mais ce qui est le plus souvent rappelé, c'est qu'un excès de vertu peut rapidement devenir un vice. Horace le formulait déjà dans ses *Épîtres* :

Le sage mériterait le nom d'insensé, le juste celui d'injuste, s'il poursuivaient la vertu elle-même au-delà de ce qui suffit.<sup>2</sup>

Nous avons évoqué plus haut le cas de Herrmann, « fou à force de raison et de vertu », tout comme Alceste. Ces personnages sont nombreux qui s'aveuglent eux-mêmes et sont persuadés d'agir avec sagesse, en particulier sur la question de la méfiance :

Timant – La suspicion est de nos jours une des vertus les plus nécessaires.

Damon – Oui, mais quand on la pousse trop loin, elle devient l'inverse.<sup>3</sup>

Et inversement pourrait-on dire, car la comédie du *Méfiant* met en scène un personnage antithétique, le père de Timant, qui lui a le défaut opposé d'être trop bon et trop confiant<sup>4</sup>. Abgrund souffre du même mal que Timant : son excessive circonspection réduit à néant ses efforts, car « il n'y pire babil qu'une trop grande discrétion »<sup>5</sup>. La timidité fait l'objet de remarques similaires :

Juliane – Mais savez-vous aussi que l'humilité est blâmable lorsqu'on la pousse jusqu'à la méfiance envers soi-même ?<sup>6</sup>

La comédie de *L'Indifférent* blâme la patience absolue (I, 1), celle de *La Bigote* l'entière dévotion à la prière (I, 1). Quant au *Billet de loterie*, Mme Damon y reproche à son beau-frère de confondre la quiétude avec le confort excessif<sup>7</sup>. Les comédies appliquent donc l'éthique du juste milieu à des exemples bien précis, et illustrent les dérives qui menacent certaines qualités. On met ainsi explicitement en garde contre les excès de vertu,

---

<sup>1</sup> « Luischen – Es giebt in allen Dingen eine Mittelstraße, die man nachahmen kann », *Gouv. fr.* (IV, 7).

<sup>2</sup> Horace, *Épîtres*, livre I, épître VI, v. 15 sq, texte établi et traduit par François Villeneuve, Paris, Les belles lettres, 1995.

<sup>3</sup> « Timant – Der Argwohn ist heute zu Tage eine der nöthigsten Tugenden. Damon – Ja, aber wenn es zu weit getrieben wird, wird er das Gegentheil. » *Méf.* (I, 7). Voir aussi *Méd.* (V, 1).

<sup>4</sup> « Philipp – Es ist der beste Mann von der Welt ! Sein größter Fehler ist, daß er zu gut ist. Er denket immer von allen Leuten das Beste. » *Méf.* (I, 2).

<sup>5</sup> « Kathrine – Es ist keine große Plauderey, als eine allzugroße Verschwiegenheit. » *Myst.* (II, 11).

<sup>6</sup> « Juliane – Aber wissen Sie auch, daß die Bescheidenheit tadelnswürdig ist, so bald man sie bis zum Mißtrauen gegen sich selbst treibet ? » *Méf. env.* (II, 2).

<sup>7</sup> « Fr. Damon – Mich deucht, Sie vermengen das gar zu Bequeme mit dem Ruhigen. » *Billet* (I, 1).

qui dégénèrent en vices. Ce qui nous amène à une dernière observation, afin de préciser qu'il y a tout de même une différence de point de vue entre Molière et les *Aufklärer* : le Français parle toujours de « ridicule », parfois d'« extravagance », vocables esthétiques, plutôt que de « défaut », « travers » ou « erreur », à consonance éthique<sup>1</sup>. Chez les auteurs allemands, ce sont en revanche ces termes qui prennent le dessus, avec une nette dominance des expressions liées à la folie, considérée comme l'absence ou le défaut de jugement et donc comme une imperfection morale. Même si les *Aufklärer* expriment des principes similaires à ceux de l'honnête homme, ils substituent cependant l'éthique de la raison à l'esthétique du ridicule.

#### 4.5.1.3. *Le spectacle de la vertu*

Au fil du temps, ce ne sont plus les incarnations du vice, mais celles de la vertu, qui s'affirment dans les premiers rôles. L'exemple prend une valeur plus positive et devient un modèle à suivre. On en perçoit quelques prémisses chez Krüger et Schlegel<sup>2</sup>. Mais c'est avec Gellert, qui estime que la comédie peut tout aussi bien détourner du vice qu'inciter à la vertu, que l'exemple positif se fait plus présent. Aussi ses personnages vertueux appellent-ils les autres à les imiter : Mme Damon invite Carolinchen à observer sa sérénité face au comportement odieux de Mme Orgon – sérénité qui laisse la jeune fille admirative. De même, lorsque M. Damon croit l'argent de la loterie perdu, sa femme l'assure que cette fortune aurait peut-être été une occasion de vanité, et qu'il faut qu'il se raisonne et s'apaise comme elle le fait<sup>3</sup>. Ferdinand et Christianchen seront un modèle de bon mariage<sup>4</sup> ; Simon se félicite de l'âme désintéressée de Damis, et souhaiterait « que tous les amants puissent avoir d'aussi nobles sentiments que lui »<sup>5</sup>. Et malgré la fausseté du personnage, les paroles de Siegmund n'en restent pas moins significatives de l'intention de Gellert :

---

<sup>1</sup> Cf. P. Dandrey, *Molière ou l'Esthétique du ridicule*, p. 25.

<sup>2</sup> « Valer – Es kan für mich kein Vergnügen reizender seyn, als dieses, zwey Herzen auf zeit Lebens zu vereinigen, welche durch Tugend und Zärtlichkeit ein Exempel glückselger Ehen seyn werden. » *Cand.* (V, 8) ; « Nikander – Ich habe meine Frau um Verzeihung gebethen. Willst du meinem Exempel nicht folgen ? » *Triomphe* (V, 10).

<sup>3</sup> « Fr. Damon – Geben Sie nur Achtung, wie gelassen ich mich heute bey alle des Schwachheiten meiner Frau Schwägerinn auf zu führen suchen werde. Das erfordert die Menschenliebe. Carolinchen – Ich bewundere Sie, liebe Frau Muhme. » *Bigote* (II, 6) ; « Fr. Damon – Fassen Sie sich, mein lieber Mann, nach meinem Beyspiele. » *Billet* (V, 5).

<sup>4</sup> « Lorchen – Ihre Ehe wird alsdann ein Beyspiel der besten Ehe seyn. » *Bigote* (III, 11).

<sup>5</sup> « Simon – Wir wollen wünschen, daß alle Liebhaber so edelgesinnt seyn mögen, als er. » *Sœurs* (III, 5).

O, pourquoi le monde entier ne peut-il voir votre générosité ! Même les âmes les plus viles vous trouveraient adorable, et malgré tout leur mépris pour la vertu, vous leur arracheriez le souhait de vous ressembler.<sup>1</sup>

La vertu de Lottchen a une valeur incitative, supposée déclencher l'admiration du public comme elle déclenche celle des autres personnages. L'auteur met ici en pratique la théorie exposée dans son essai sur la comédie touchante<sup>2</sup>. Cronegk applique les mêmes principes que son maître Gellert, et met en scène dans *Le Méfiant* des personnages dont l'attitude noble et généreuse doit être un exemple pour tous :

Orgon – Écoute le plus grand exemple d'une amitié et d'une générosité véritables. Le noble Damon est assez généreux pour abandonner ses prétentions sur Climene. Il préfère être malheureux que de rendre malheureux son ami. Admire sa générosité.<sup>3</sup>

Le message s'adresse ici bien plus au public qu'au personnage de Timant. L'admiration devient ainsi un des ressorts de la comédie, dès que celle-ci abandonne le terrain de la satire des vices et des ridicules pour celui de la glorification de la vertu. C'est ce que l'on peut observer de façon particulièrement frappante chez Weiße : à côté des comédies satiriques, on trouve aussi dans son œuvre une pièce comme *Amalia*, qui s'inscrit en droite ligne de la comédie touchante. Le personnage de Hearty évoque ainsi à plusieurs reprises l'admiration qu'il éprouve pour la vertu et la générosité d'Amalia (I, 1 et IV, 2), et ce principe de l'admiration éclate comme il se doit dans la scène finale. Amalia amène la petite fille de Freemann et Sophie, dont elle a assuré en secret l'éducation, pour prouver à son ancien amant que son devoir est d'aimer Sophie, et que tous deux doivent pourvoir à l'éducation de leur fille. Les dernières répliques sont dignes de La Chaussée :

Mad. Freemann – Voyez l'exemple d'une générosité angélique. [...]

Freemann – L'admiration de tant de bontés me laisse confus ! Mon bonheur me transporte dans des joies célestes. [...]

Hearty – Mon Dieu ! Quelles félicités répand autour de lui un cœur vertueux !

Manley – Et quelle source de joies ineffables sont les actions par lesquelles nous faisons le bonheur d'autrui !<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> « Sigmund – O warum kann nicht die ganze Welt Ihrer Großmuth zusehen ! Sie würden auch den niederträchtigsten Seelen liebenswürdig vorkommen, und ihnen bey aller Verachtung der Tugend den Wunsch aussprechen, daß sie Ihnen gleichen möchten. » *Ibid.*

<sup>2</sup> Cf. *supra*, p. 138.

<sup>3</sup> « Orgon – Höre *das größte Exempel* einer wahren Freundschaft und Großmuth an. Der edle Damon ist großmüthig genug, seine Ansprüche auf Climenen fahren zu lassen. Er will lieber unglücklich seyn, als seinen Freund unglücklich machen. *Bewundere seine Großmuth.* » *Méf.* (V, 2).

<sup>4</sup> « Mad. Freemann – Sie sehen das Beyspiel einer englischen Großmuth. [...] Freemann – Die Bewunderung so vieler Güte macht mich ganz betäubt ! mein Glück setzt mich in einen Himmel von Freuden. [...] Hearty – Mein Gott ! was für Glückseligkeiten verbreitet nicht ein tugendhaftes Herz um sich her ! Manley – Und was

La vertu trouve sa récompense dans sa propre réalisation, dans la jouissance de son exercice : cette idée est chère à la comédie touchante française. On la retrouve par exemple à la fin de *Cénie*, lorsque Orphise enjoint Dorimond à jouir du bonheur qu'il répand sur tout ce qui l'environne<sup>1</sup>. Quant à Fabrice, le bon cafetier de *L'Écossaise*, il résume en quelques mots tout le principe de la comédie touchante, lorsqu'il déclare à propos de Lindane :

Oh ! Elle est bien plus qu'honnête ; elle est belle, pauvre et vertueuse. [...] Enfin, c'est un prodige de malheur, de noblesse et de vertu : elle m'arrache quelquefois des larmes d'admiration et de tendresse.<sup>2</sup>

Il en allait déjà de même chez La Chaussée : la gouvernante refuse d'accepter que le Président la dédommage de l'injustice qu'il a commise par le passé, car cela le ruinerait. Quant à lui, il ne supporte pas de ne pouvoir réparer sa faute, certes involontaire mais bien réelle. La Baronne, en spectatrice bienveillante, s'écrie alors :

La Baronne – J'admire, entre elle et vous, ces généreux combats.<sup>3</sup>

Ces personnages sont d'autant plus propres à exciter la pitié qu'ils sont admirables dans l'adversité et le malheur :

Théodon – Que votre sort est digne de pitié !<sup>4</sup>

La comédie moralisatrice tâche de transmettre une leçon, et conçoit action et personnages comme les illustrations d'un principe de conduite. La comédie larmoyante pour sa part met en scène des personnages qui sont désignés de façon explicite comme des « exemples », comme l'incarnation de la vertu. Ils n'illustrent pas une sentence morale, ils sont la morale elle-même. Damis dit d'ailleurs de Lottchen qu'« elle est la bonté et l'innocence en personne »<sup>5</sup>. Nombre de personnages français ont eux aussi valeur d'exemple, comme Marianne, qui obtient le pardon pour son frère ingrat dans *L'École des mères*<sup>6</sup>, ou encore Durval, qui n'est certes pas sans défauts, mais qui se repent de ses incartades et retourne à la tendresse de l'amour conjugal, espérant ainsi faire école :

---

für eine Quelle unaussprechlicher Freuden sind nicht Handlungen, durch die wir andre auf der Welt glücklich machen ! » *Amalia* (V, 7).

<sup>1</sup> Mme de Graffigny, *Cénie* (V, 5).

<sup>2</sup> Voltaire, *Le Café ou l'Écossaise* (II, 5).

<sup>3</sup> La Chaussée, *La Gouvernante* (III, 11).

<sup>4</sup> La Chaussée, *Mélanide* (II, 3).

<sup>5</sup> « Damis – Sie ist ja die Gutheit und Unschuld selbst. » *Sœurs* (II, 2).

<sup>6</sup> « Mme Argant – Tu m'imposes la loi. / Puisse ce malheureux te prendre pour exemple ! » La Chaussée, *L'École des mères* (V, 10).

Durval – Peut-être mon exemple aura plus de crédit : / On pourra m’imiter. Non, il n’est pas possible / Qu’un préjugé si faux soit toujours invincible.<sup>1</sup>

Dans *Le Droit du seigneur*, le Marquis loue la générosité de Dormène, puis semble se tourner vers le parterre et les loges pour prendre à témoin le public et l’appeler à imiter la vertu :

Vous trouvez le moyen, / Ayant si peu, de faire encore du bien. / Riches et grands, que le monde contemple, / Imiter donc un si touchant exemple.<sup>2</sup>

Tous ces exemples de tendresse, d’humilité, de magnanimité et de nobles sentiments montrent que désormais les vertus du cœur prennent le pas sur celles de la raison. La pitié et l’admiration sont les deux ressorts de la comédie touchante, que l’on retrouve tous deux en Allemagne, notamment dans *Les Tendres Sœurs* de Gellert. La réplique finale de Lottchen est un appel à la compassion directement adressé au spectateur :

Lottchen – O Ciel ! N’accable pas le traître. Je l’ai aimé si sincèrement, et l’amour m’a rendue si malheureuse ! Mais non, ce n’est pas l’amour, c’est la folie de mon amant qui m’a rendue malheureuse. Ayez pitié de moi.<sup>3</sup>

À la croisée des chemins esthétiques, Löwen réalise la synthèse des deux tendances de la comédie de l’*Aufklärung* : l’exemple est chez lui à la fois positif et négatif. Ainsi, après sa prise de conscience et sa conversion à la vertu, Leander exprime ses regrets et délivre aux spectateurs ce message édifiant :

Leander – Si seulement tous les jeunes gens pouvaient tirer de mon exemple des leçons de bon sens !<sup>4</sup>

Alors qu’il a été l’objet de la satire tout au long de la pièce, ce personnage négatif devient au bout du compte exemple positif, dont on préconise l’imitation. Löwen est peut-être un des rares à remplir de façon équilibrée le double objectif de la comédie : éloigner du vice et promouvoir la vertu. Il faut souligner ici l’insistance non dissimulée avec laquelle il affirme son propos pédagogique. Car la remarque du jeune homme équivaut à une adresse directe au public, ce qui constitue une rupture de l’illusion dramatique. La comédie se rapproche ainsi du genre de la fable morale.

---

<sup>1</sup> La Chaussée, *Le Préjugé à la mode* (V, 6).

<sup>2</sup> Voltaire, *Le Droit du seigneur* (IV, 9).

<sup>3</sup> « Lottchen – O Himmel ! laß es dem Betrüger nicht übel gehen. Wie redlich habe ich ihn geliebt, und wie unglücklich bin ich durch die Liebe geworden ! Doch nicht die Liebe, die Torheit des Liebhabers hat mich unglücklich gemacht. Bedauern Sie mich. » *Sœurs* (III, 20).

<sup>4</sup> « Leander – Möchten doch alle junge Leute aus meinem Exempel Lehren der Klugheit nehmen ! » *Décid.* (III, 12).

## 4.5.2. La morale de l'histoire

### 4.5.2.1. La leçon finale

Gottsched voulait que la comédie réformée soit l'illustration d'un principe moral. Conformément à ses vœux, nombre de comédies allemandes des Lumières sont conçues comme la démonstration d'une idée, et elles n'hésitent pas à souligner leur valeur d'exemple, afin que les spectateurs en tirent les leçons convenables. La comédie moralisatrice française avait déjà recours à ce procédé, que l'on observe principalement chez Destouches et La Chaussée :

Leandre – Mais pour mon action comparée à la vôtre, / Cher ami, recevez une utile leçon. / Je me suis défié de ma faible raison, / Vous avez crû la vôtre à l'abri de l'orage. / J'échappe le péril, et vous faites naufrage, / Et par l'événement, vous voyez que l'orgueil, / De la sagesse humaine est l'ordinaire écueil.<sup>1</sup>

M. Argant – En aimant ses enfants, c'est soi-même qu'on aime ; / mais, pour jouir d'un sort parfaitement heureux, / il faut s'en faire aimer de même. / Comptez qu'on ne parvient à ce bonheur suprême, / qu'en partageant son âme également entr'eux.<sup>2</sup>

Ces leçons morales sont exemplifiées par l'action de la pièce, qui fait office de « preuve ». Les conclusions des œuvres de notre corpus correspondent souvent à ce schéma. La conversion finale de Luisgen dans *Les Médecins* en est un exemple typique. Elle intervient après que tous les personnages lui aient affirmé qu'il ne fallait pas s'enfermer dans ses préjugés : Damon lui montre qu'il n'a rien de commun avec les médecins qu'elle déteste, et qu'il serait injuste d'accuser toute une profession à cause de quelques brebis galeuses. Vielgutin pour sa part lui rappelle qu'elle aussi a vaincu son aveuglement et lui enjoint d'en faire de même. Quant à Vielgut, il résume la leçon en une formule impérative :

Méprise tous les médecins déraisonnables, et respecte les raisonnables.<sup>3</sup>

Le mot de la fin de Luisgen exprime à nouveau cette idée fondamentale en l'élevant à un niveau de généralité supérieur :

---

<sup>1</sup> Destouches, *Les Philosophes amoureux* (V, 11) ; Dans *Le Dissipateur*, il s'agit pour l'amante de Cléon de le détromper sur ses faux amis flatteurs et de le guérir de sa prodigalité : « Julie – Pour se corriger, il faut qu'il se ruine. [...] On redoute l'écueil quand on a fait naufrage, / Et le malheur d'un fou sert à le rendre sage. » (IV, 1) ; ce qui se réalise effectivement et donne lieu à cette conclusion du héros : « Cléon – Mon repos, mon bonheur sont votre heureux ouvrage. Pour comble de bienfait vous m'avez rendu sage, / Et je vais éprouver dans les plus doux liens, / Qu'une femme prudente est la source des biens. » (V, 16). J. Hankiss dresse un inventaire des leçons contenues dans ses pièces, in : *Destouches*, p. 371-373.

<sup>2</sup> La Chaussée, *L'École des mères* (V, 10).

<sup>3</sup> « Vielgut – Verachte alle unvernünftigen Aerzte, und verehere die vernünftigen », *Méd.* (V, 7).

Je me rends compte désormais que, comme dans toutes les professions et tous les états, il y a aussi chez les médecins certes beaucoup de fous, mais aussi des gens raisonnables.<sup>1</sup>

Étendue à l'ensemble de la société, cette conclusion se veut porteuse d'un message nuancé. Dans *Les Mœurs du temps passé*, Borkenstein entend démontrer entre autres choses l'importance de l'éducation, en particulier des femmes, ainsi que du caractère et de l'esprit lorsqu'il s'agit de contracter une union :

Agneta – Les jeunes filles pauvres ont beau avoir appris autant qu'elles veulent, elles ne trouveront pas de mari.

Gutherz – Nous avons aujourd'hui un exemple éclatant du contraire.<sup>2</sup>

Il s'agit dans ce cas, comme dans celui des *Médecins*, d'un principe progressiste lié aux idées des Lumières. Mais ce sont plus fréquemment de simples maximes morales qui font l'objet de la démonstration, parfois assez proches du lieu commun : l'excès de zèle entraîne des conséquences fâcheuses ; les hommes à grands projets sont dangereux pour l'État ; on n'est jamais assez vieux ni assez sage pour être à l'abri de la tromperie, et il faut se méfier des amours déraisonnables, etc<sup>3</sup>. Cette platitude du message moral est d'ailleurs pointée du doigt par Schlegel comme l'une des faiblesses de la comédie didactique : dans les *Pensées pour servir au progrès du théâtre danois*, il raille ceux qui tentent de réduire une grande œuvre à « une unique leçon morale », « parfois assez commune, et que l'on aurait pu connaître facilement par soi-même »<sup>4</sup>. Gottsched et ses élèves sont bien évidemment visés par cette critique, en l'occurrence tout à fait justifiée. La plupart des personnages de comédie, aveuglés par leurs passions, sont ainsi les parfaites illustrations de vérités générales qu'il s'agit de bien inculquer aux spectateurs. Une fois de plus, on retrouve, mis en scène et en dialogues, l'esprit des hebdomadaires moraux.

---

<sup>1</sup> « Luisgen – Ich sehe nun, daß es, wie in allen Lebensarten und Ständen, also auch unter den Aerzten, zwar viel Thoren, aber auch vernünftige Leute giebt. » *Méd.* (V, 9).

<sup>2</sup> « Agneta – Die armen Jungfern mögen noch so viel gelernet haben ; so bleiben sie doch sitzen. Gutherz – Von dem Gegentheile haben wir heute ein klares Exempel. » *Mœurs* (III, 4).

<sup>3</sup> « Der junge Zankmann – An meinem Vater hat man eben gesehen, was ein allzugroßer Fleiß für üble Folgen nach sich ziehe. » *Procès* (I, 1) ; « Isabelle – Da sehen Sie, was solche Projektmacher und Tadler der weisesten Regierung für Geschöpfe seyn würden, wenn sie irgend eine Gewalt in die Hände bekämen. » *Projets* (V, 6) ; « Arist – Ihr seyd Euch gar nicht mehr ähnlich, und ich sehe itzt dasjenige mit eignen Augen, was ich oft gehöret habe, daß eine ungereimte Liebe oft einen um seine ganze Ehrlichkeit bringen kann. » *Gouv.* (IV, 1) ; « Arist – Ein großer Beweis, daß wir niemals weder zu alt noch zu klug sind, um hintergangen zu werden. » *Gouv.* (V, 9).

<sup>4</sup> « Eine einzige Sittenlehre [...], die dann und wann ziemlich gemein ist, und die man ganz leicht von selbst hätte wissen können. » J. E. Schlegel, *Gedanken*, p. 271.

Il faut ici remarquer le cas du divertissement qui clôt *Le Diable paresseux*. C'est une forme que l'on rencontre assez fréquemment sur la scène française<sup>1</sup>, mais qui reste exceptionnelle dans le cadre de notre corpus. Il s'agit ici d'une chanson à destination des hommes et des femmes, qui reprend les thèmes principaux (la fidélité et la calomnie), et réaffirme la portée morale de la comédie. Ainsi, tout en conservant sa forme légère et gaie, le divertissement est intégré au système didactique de la comédie de l'*Aufklärung*.

#### 4.5.2.2. Amendement ou exclusion : l'alternative du dénouement

Seul l'homme raisonnable se laisse toucher par les raisons. / Le lâche redoute les satires ; / La comédie touche le plus endurci. / Mais si même la raillerie ne peut le convaincre, / À quoi bon ? Le monde peut le perdre ! / Aux Petites-Maisons, Monsieur ! cela vous apprendra !<sup>2</sup>

Ce poème de Johann Benjamin Michaelis (1746-1772) intitulé *La Comédie (Die Komödie)* résume bien la position des auteurs comiques vis-à-vis de celui qu'ils entendent railler : soit l'homme se montre sensible aux leçons du spectacle et s'amende, soit il reste sourd à toutes les formes de didactisme, et la société peut se passer de cet individu inadapté, dont la place est à l'asile de fous. Car un individu qui malgré les raisonnements et les satires refuse de se corriger doit nécessairement être fou, son jugement ne peut qu'être altéré, car la raison est une et universelle. Tous ceux qui s'y soumettent reconnaissent les mêmes principes, et doivent donc adopter le même comportement<sup>3</sup>.

Les *Aufklärer*, nous l'avons vu, s'accordent tous sur la mission morale de la comédie. Et rien ne révèle plus les intentions didactiques d'une œuvre que sa conclusion. L'objectif étant de ridiculiser des travers et de représenter la victoire de la raison sur toutes les formes de vices et d'absurdités, l'alternative du dénouement de comédie est donc simple : soit le personnage critiqué entend la voix de la raison et réintègre la communauté, soit il persiste dans sa folie et se trouve exclu. La non guérison du personnage entraîne son élimination, soit qu'on le chasse effectivement et qu'il quitte la scène, soit qu'il se trouve

---

<sup>1</sup> On peut mentionner entre autres *La Joueuse* de Dufresny, *La Surprise de l'amour* et *L'Île de la Raison* de Marivaux, ainsi que *L'Oracle* et *Les Grâces* de Saint-Foix.

<sup>2</sup> « Durch Gründe läßt allein sich der Vernunft'ge rühren. / Der Feige fürchtet die Satyren ; / Den Härt'sten rührt die Comödie. / Doch kann ihn die durch Spott auch noch nicht überführen, / Was hilft ? Die Welt kann ihn verlieren ! / Ins Tollhaus, Herr ! das bessert Sie ! », in : *Sämmtliche poetische Werke*, Wien, 1791, p. 33 ; cité par W. Promies, *Der Bürger und der Narr*, p. 35.

<sup>3</sup> Cf. W. Promies, *Der Bürger und der Narr*, p. 39 : « Udenkbar ein Mensch, der aus Vernunft anderer Gesinnung, Gesittung ist. »



définitivement discrédité et mis hors d'état de nuire. Quoi qu'il en soit, il ne représente plus de danger pour la société.

On peut établir ainsi deux grands types de dénouements : d'une part l'exclusion ou la moquerie sans appel dans le cas d'une folie incurable, d'autre part le retour à la raison, grâce à la révélation des vices cachés des personnages négatifs ou par persuasion du personnage aveuglé.

#### 4.5.2.2.1. La folie incurable

Vis-à-vis de ceux qui s'éloignent de la raison et de la vertu, l'exclusion est souvent l'attitude recommandée. Mais il y a deux types d'exclusion, qui relèvent de deux logiques différentes : celle des personnages foncièrement mauvais et celle des fous incurables, pour qui la punition est en général plus indulgente.

Il faut ainsi préciser que les personnages d'imposteurs, par exemple, ne sont jamais l'enjeu de la conversion à la raison : ils sont d'emblée perdus pour la vertu. Ce n'est pas eux qu'ils faut sauver, mais leurs victimes, car elles ont le cœur bon. La fonction des imposteurs est d'incarner un vice qui doit être démasqué puis éliminé, et non corrigé. La lubricité, l'hypocrisie et l'appât du gain ne relèvent pas des travers que la comédie peut réformer. Ce sont des vices condamnables et non risibles – même si leurs représentants sont tournés en ridicule. Par conséquent, la seule issue pour ces personnages est l'exclusion. Ils sont alors chassés sans ménagements par les vertueux ; c'est le sort réservé à Muffel et Tempelstolz (*Past.*)<sup>1</sup>, à Pillifex et Recept (*Méd.*), mais aussi à Stich et Krumm (*Juifs*), à Scheinklug (*Procès*), à Vielwitz (*Bel esp.*), à Cleanth (*Méf. env.*) ainsi qu'à Siegmund (*Sœurs*). Quant à Cleonte (*Gouv.*) et aux escrocs de *La Gouvernante française*, ils prennent la fuite, ce qui est équivalent. Ces personnages ne souffrent pas d'une folie incurable, mais d'un véritable vice que la société ne saurait tolérer. C'est pourquoi la conclusion et la punition se veulent souvent exemplaires :

Geronte – Si seulement tous les jeunes fous et prétentieux pouvaient être ainsi chassés !<sup>2</sup>

En revanche, les personnages incurables, mais dont la conversion à la raison a fait l'enjeu de toute la pièce, ne sont pas chassés par les autres : ils s'excluent d'eux-mêmes.

---

<sup>1</sup> Leur punition est d'ailleurs justifiée par la remarque de Wahrmond sur la gravité de leur crime : « Der Stolz, der scheinheilige Betrug, und die schändliche Unwissenheit [...] sind um so viel strafbarer, weil sie mehr Unglück in dem Staate anrichten, als die groben Verbrechen, welche mit dem Tode der Verbrecher ausgerottet werden. » *Past.* (II, 1).

<sup>2</sup> « Geronte – Wenn doch alle junge Narren und Prahler so fortgeschickt würden ! » *Méf. env.* (III, 10).

Leur entourage tente en vain de les raisonner et c'est leur propre folie qui les isole. L'exemple le plus frappant est celui de Damis (*Érudit*), mais d'autres s'en rapprochent. Simon quitte ainsi une compagnie qui lui est insupportable (*Billet*), et Richardinn, incapable de partager les valeurs morales des vertueux, est absente de la conclusion de *La Bigote*. Quant à Bockesbeutel, sa fidélité aux traditions d'antan étant littéralement « incurable », il meurt, victime de son attachement passionnel à des conceptions passéistes (*Mort B.*). Selon la gravité de leurs travers, les personnages ne sont pas véritablement exclus mais simplement abandonnés à leur sort après avoir été raillés : c'est le cas de Grobian et d'Agneta (*Mœurs*), de Friedlieb (*Indiff.*), du Comte et de la Comtesse (*Candidats*), de Praatgern et de sa fille Charlotte (*Beauté*), de Wumshater (*Miso.*) ou encore de Ruthe (*Diable*). Le cas de *L'Homme à grands projets* est intéressant, car il représente une variante de ce modèle : humilié et contraint à l'exil, Kleanth aurait pu être impitoyablement banni de la société des hommes de bien. Or il est tout de même recueilli par Arist, qui lui offre son hospitalité, dans l'espoir d'une possible guérison future (V, 9). Weiße confère ainsi à son héros positif une générosité et une compassion exemplaire, et manifeste un optimisme certes modéré mais certain.

Nombreux sont ainsi les personnages à ne témoigner d'aucun changement d'attitude, et le mot de la fin révèle souvent l'immutabilité du personnage central éponyme : Fortunat retourne nonchalamment à sa peinture (*Oisif*), Dietrichin s'apitoie sans raison sur son sort et quitte la scène en pleurant (*Pleur.*), Friedlieb s'exclame « Patience ! »<sup>1</sup>, Abgrund demande à ce que le mariage soit tenu secret encore un moment (*Myst.*), Unhold s'acharne à poursuivre la compagnie (*Fâch.*), Charlotte ne dit mot mais s'incline (*Beauté*). Aucun d'entre eux n'a évolué d'un iota, même si l'on peut espérer pour Abgrund une évolution positive. Tous ces exemples relèvent d'une tradition fermement établie : celle de la pointe classique symbolisant le caractère incorrigible du personnage. Les comédies françaises en regorgent, à commencer par celles de Molière, qui y a fréquemment recours – l'exemple d'Harpagon retournant « voir [sa] chère cassette » étant l'un des plus frappants<sup>2</sup>. Regnard perpétue cette tradition dans *Le Joueur* (V, 12) et *Le Distrain* (V, 12), tout comme Destouches, qui manie volontiers ce type de conclusion dans ses comédies de caractère. Après avoir enfin obtenu la main de Julie, l'irrésolu Dorante s'interroge toujours :

---

<sup>1</sup> « Friedlieb – Geduld ! » *Indiff.* (V, 9). Il avait d'ailleurs déjà annoncé son obstination : « Worzu hilft auch das Schreyn ? / Ich bin nun einmal so, und will nicht anders seyn. » *Indiff.* (III, 5).

<sup>2</sup> *L'Avare* (V, 6) ; voir aussi *Les Femmes savantes* (V, 4) et *Le Misanthrope* (V, 4).

Dorante (après avoir rêvé) – J’aurais mieux fait, je crois, d’épouser Celimene.<sup>1</sup>

Les auteurs mineurs utilisent eux aussi cette technique, tel Pont de Veyle dans *Le Complaisant* (V, 12). Les œuvres de l’*Aufklärung*, qui pour la plupart se rattachent au type de la comédie de caractère, en reprennent ainsi les techniques classiques, dont cette fameuse « pointe » ironique.

Au vu de toutes ces nuances dans le traitement de la folie incurable, l’attitude de Schlegel ne nous semble pas vraiment spécifique. Certes, il ne se montre pas impitoyable avec ses personnages, mais faut-il pour autant y voir une preuve de tolérance particulière comme le fait S. Plassmann, ou encore d’abandon de l’objectif pédagogique, comme l’affirment H. Koopmann et à sa suite C. Cambra-Djoudi<sup>2</sup> ? C’est oublier un peu vite que Schlegel accorde certes plus d’importance au plaisir que Gottsched, mais ne renie jamais la mission éducative de la comédie, bien au contraire. Son lever de rideau *L’Ennui* (1748) en est un témoignage des plus éloquents :

La Joie – Viens, comédie, et imprègne ici chaque cœur / de ton rire plein de raison et de ton doux plaisir.<sup>3</sup>

Et c’est d’ailleurs la Raison qui à la fin prend la Comédie sous sa protection et la marie à l’Esprit, dont le premier devoir est de « représenter avec aménité ce qui est utile à tous »<sup>4</sup>. Mais il est vrai que Schlegel n’assène pas son message moral à grands coups de sentences édifiantes et d’actions éclatantes. Il respecte en cela les principes qu’il a énoncés dans les *Pensées*. Le théâtre a certes pour objectif de « divertir l’entendement des hommes de façon raisonnable », mais il précise bien que ce n’est pas un cours de morale et qu’il instruit en ayant garde « de jamais laisser deviner que c’est son intention »<sup>5</sup>. C’est sûrement là qu’il faut chercher la raison du ton particulier des comédies de Schlegel, et non dans sa prétendue modernité. Il est absurde de vouloir ainsi l’affranchir à toute force de la *doxa* des Lumières. Schlegel n’est pas un rationaliste borné, mais il n’est pas non plus une figure d’avant-garde, comme certains tentent de le démontrer. C’est un *Aufklärer* qui soulève dans ses comédies, au même titre que Lessing, un certain nombre de problèmes, et

---

<sup>1</sup> *L’Irrésolu* (V, 11) ; il en va de même dans *Le Médisant*, où Damon quitte la scène brocardant tous les personnages (V, 14).

<sup>2</sup> Cf. S. Plassmann, *Die humane Gesellschaft*, p. 224 ; H. Koopmann, *Drama der Aufklärung*, p. 92 ; C. Cambra-Djoudi, *L’Œuvre dramatique de J. E. Schlegel*, p. 342-344.

<sup>3</sup> « Die Freude – Komm du, Komödie, durchdring hier jede Brust / Mit Lachen voll Vernunft und sanftem Wohlgefallen ! » J. E. Schlegel, *Die Langeweile* (sc. 1), in : *Werke*, Bd. 2, p. 521-544.

<sup>4</sup> « Der Scherz – Was jedem nützlich ist, ganz freundlich vorzutragen, / Das ist des Scherzes erste Pflicht. » *Ibid.*

<sup>5</sup> Cf. *supra*, p. 127.

suggère des solutions en accord avec les principes de l'époque<sup>1</sup>. Ainsi, le fait que Fortunat ne soit pas « puni » de façon explicite n'empêche pas le public de juger qu'il est perdant et fautif sur toute la ligne – tout comme Friedlieb ou Mme Dietrichin. Il nous semble bien hasardeux d'interpréter le dernier mot de Fortunat comme une réplique habile pour faire cesser les attaques, voire comme une forme d'auto-ironie. Cette pointe s'inscrit dans la tradition que nous venons d'évoquer : c'est une représentation de la folie incurable. Car Fortunat est bien un « fou », non un jeune homme des temps nouveaux, incompris de son entourage et de la société. Ses activités artistiques et son refus des réalités professionnelles et sociales ne sont pas l'expression d'une individualité originale qui aspire à son développement personnel<sup>2</sup>. Elles sont au contraire le reflet de son dilettantisme, de son incapacité à assumer ses fonctions au sein de la société. Il ne faut pas oublier que l'oisif est toujours sévèrement condamné par la morale de l'*Aufklärung*<sup>3</sup>. Même si la comédie ne met en scène aucun personnage de raisonneur qui délivre un message explicite, Schlegel désapprouve cette attitude avec une ironie évidente. Parler de la sympathie de l'auteur pour un héros qui attaquerait les normes bourgeoises nous semble peu justifié<sup>4</sup>. Fortunat est un incapable, quel que soit son domaine d'activité : son poème n'est qu'un plagiat de Günther – même sa mère s'en rend compte (I, 4), il ne termine rien de ce qu'il entreprend, il est velléitaire et futile, coquet et irresponsable, et frise parfois l'insolence. En quoi pourrait-il donc être sympathique ? De même la critique du zèle excessif, qui dégénère en grossièreté chez Rennthier et en pédantisme de l'ordre chez Lieschen, n'est pas une remise en cause des vertus des Lumières<sup>5</sup> ! Nous avons déjà observé le même type de dénonciation chez d'autres auteurs : une vertu poussée à l'extrême devient un vice. Chez Schlegel, le personnage du raisonneur est absent, mais c'est la confrontation des deux extrêmes qui doit suggérer la voie du juste milieu.

Nous ne pouvons suivre non plus M. Durzak lorsqu'il estime que l'exil de Damis et son isolation complète à l'issue du *Jeune Érudite* représentent un écart par rapport aux

---

<sup>1</sup> C'est aussi ce que suggère Georg-Michael Schulz dans sa postface à *La Beauté muette* ; il évoque en outre le dénouement de *La Femme malade*, qui traite son sujet avec un point de vue similaire à celui de Schlegel (cf. *Lustspiele der Aufklärung in einem Akt*, Stuttgart, Reclam, UB 8350, 1986, p. 251).

<sup>2</sup> Cf. W. Paulsen, *J. E. Schlegel und die Komödie*, p. 64 sq ; Hermann Schöndler, *J. E. Schlegel als Übergangsgestalt*, Würzburg, 1941, p. 37-40.

<sup>3</sup> Cf. W. Martens, *Die Botschaft der Tugend*, p. 318 sq.

<sup>4</sup> Cf. W. Paulsen, *J. E. Schlegel*, p. 63 sq.

<sup>5</sup> Cf. H. Koopmann, *Drama der Aufklärung*, p. 91 ; S. Plassmann, *Die humane Gesellschaft*, p. 128 sq.

conclusions habituelles du genre<sup>1</sup>. Loin de constituer une déviation par rapport au modèle classique de l'époque, ce dénouement est au contraire dans la parfaite logique de l'obstination, qui ici provoque l'isolement. En effet, Damis ne donne aucun signe d'évolution, bien au contraire. Qu'il jette son livre en direction de ceux qui lui tournent le dos semble être plus un geste de rage et de mépris que le signe d'un abandon de la science<sup>2</sup>. En effet, persuadé de sa valeur, il décide de quitter un pays ingrat pour se tourner vers ceux qui sauront mieux reconnaître ses mérites – c'est-à-dire qu'il s'entête à poursuivre ailleurs sa folie. Ce que ne manque pas de souligner Anton, qui vient d'échouer à raisonner son maître :

Ma foi ! qui ne peut être conseillé ne peut non plus être aidé. Restez donc toute votre vie le savant Monsieur Damis !<sup>3</sup>

Les exemples de ce genre d'obstination ou de rigidité ne sont justement pas rares dans notre corpus, même s'ils ne conduisent pas toujours à l'exclusion. Tout comme Fortunat, Friedlieb ou Mme Dietrichin, Damis est incapable d'entendre la voix de la raison et sa décision pour l'exil fige définitivement son caractère, au même titre que les répliques finales des premiers. Elle remplit cette fonction d'ultime révélateur de l'immuabilité du caractère.

#### 4.5.2.2.2. Le retour à la raison

Les exemples du premier type sont donc nombreux ; cependant, c'est le retour à la raison qui constitue la majorité des dénouements. Il peut se faire de deux façons, selon le schéma choisi pour le déroulement de l'intrigue.

Si le personnage qu'il s'agit de ramener sur la voie du bon sens se trouve sous l'influence néfaste d'un imposteur, ce dernier doit être démasqué pour que ses victimes ouvrent enfin les yeux et abandonnent leurs préjugés. C'est le cas bien sûr dans les comédies répondant au « schéma Tartuffe » évoqué précédemment<sup>4</sup>, mais aussi dans *M. le Bel-Esprit*, *Les Poètes à la mode*, *Le Méfiant envers soi-même*, et même dans *Les Tendres*

---

<sup>1</sup> Cf. Manfred Durzak, « Von der Typenkomödie zum ernsten Lustspiel. Zur Interpretation des *Jungen Gelehrten* », in : M. Durzak, *Poesie und Ratio, Vier Lessing-Studien*, 1970, p. 9-43, p. 30.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 31 : « Er hat den Glauben an die Wissenschaft verloren », « die bildlich akzentuierte Konsequenz seines Abschieds von der Wissenschaft ». Dans *La Pleurnicheuse*, le Magister Holzwurm lui aussi jette ses livres contre ses adversaires, sans que cet acte n'ait de signification particulière, sinon comme expression d'une colère mal maîtrisée.

<sup>3</sup> « Je nun ! wem nicht zu raten steht, dem steht auch nicht zu helfen. Bleiben Sie zeitlebens der gelehrte Herr Damis ! » *Érudit* (III, 19).

<sup>4</sup> Cf. *supra*, p. 246-250.

*Sœurs*, puisque l'infidélité et la trahison de Siegmund sont dévoilées, et que Lottchen perd par conséquent tout sentiment pour lui.

Si le personnage à corriger est en revanche victime de ses propres jugements erronés, il s'agit de le persuader de son erreur par les raisonnements et par l'exemple. C'est ce qui se produit avec Damon (*Damon*), Adrast (*Libre-p.*), ou encore Leander (*Décid.*). Le jeune Gotthard est guéri de son hypochondrie par un mariage avec une jeune fille joyeuse qui dissipe ses idées noires (*Hypo.*). Malgré son apparente rechute, Timant, a pris conscience de sa folie et s'engage sur la voie de la raison ; son valet Philipp, qui le connaît sur le bout des doigts, ne s'y laisse d'ailleurs pas tromper et le déclare à nouveau « sensé » (*Méf.* V, 8). Le bon bourgeois Wilibald constitue un cas un peu particulier, car dans la dernière scène, il n'a pas totalement renoncé à sa folie d'une mésalliance, puisqu'il propose sa main à Amalia. Cependant, la dernière rebuffade qu'il essuie, qui s'ajoute à ses déboires précédents et à tous les raisonnements d'Amalia, semble au bout du compte le convaincre – ou du moins le dégoûter (*Més.* V, 8).

Il reste que lorsqu'elles ont lieu, les conversions finales entrent bien souvent en conflit avec le principe de vraisemblance : comment rendre plausible le brusque retour à la raison d'un personnage qui tout au long des cinq actes de la pièce a démontré sa folie et son aveuglement, poussés parfois jusqu'à l'absurde ? Mendelssohn, dans sa 312<sup>ème</sup> lettre, évoque clairement le manque de vraisemblance du brusque revirement d'Agenor :

Un tel homme est bien trop perverti pour que l'on puisse croire en son amélioration. [...] Et le poète n'a eu que peu de temps pour préparer et réaliser convenablement son amélioration.<sup>1</sup>

Le problème est évident, et les auteurs ne l'ont pas totalement ignoré. Pour preuve justement la conclusion du *Triomphe des honnêtes femmes* : conscient des faiblesses psychologiques du dénouement, Schlegel place cette remarque sans ambiguïté dans la bouche de Cathrine :

Les conversions les plus promptes n'ont pas coutume d'être les plus sincères.<sup>2</sup>

Le retour de Nikander à l'amour conjugal en revanche a été beaucoup plus soigneusement préparé, et ne fait pas l'objet de la même réserve. Les auteurs répondent de diverses façons à ce problème de vraisemblance. Certains ne s'embarrassent pas de

---

<sup>1</sup> « Ein solcher Mann ist gar zu verderbt, als daß wir ihm eine Besserung zutrauen können. [...] Ebenowenig hat der Dichter Raum gehabt, seine Besserung gehörig vorzubereiten und zu veranstalten. » *Briefe die neueste Literatur betreffend*, XXI. Theil, 312. Brief, Bd. 4, p. 135 sq.

<sup>2</sup> « Die geschwindesten Bekehrungen sind sonst nicht allemal die aufrichtigsten. » *Triomphe* (V, 10).

considérations psychologiques et bouclent leur pièce en une tirade de « prise de conscience » brutale : c'est le cas de Quistorp dans *Le Procès du bouc*, où le juge renie tout d'un coup Scheinklug pour avoir fait jeter dehors Mme von Eigensinn et déclare dans la foulée vouloir se débarrasser sans délais de sa juridiction domestique (V, 11). Cette conclusion est d'autant plus improbable qu'elle ne s'appuie pas sur la révélation de la noirceur de l'imposteur, mais simplement sur son exclusion manu militari pour une faute qu'il n'a même pas commise. C'est le dénouement le plus faible et le plus injustifié que l'on puisse imaginer. Dans *Les Médecins* (IV, 9), tout comme dans *Les Pasteurs de campagne* (III, 13), l'auteur semble estimer que le choc de la révélation est suffisant pour déclencher une réaction immédiate et définitive de retour à la raison. Quant au « duc Michel », c'est tout simplement la réalité qui se charge de le rappeler à la raison. La simplicité de l'intrigue (de l'argument même, car on peut difficilement parler d'intrigue) fait toute la force et la logique implacable de cette petite pièce vive et concise de six scènes à peine.

Certaines conversions sont plus longues et plus argumentées, telle celle du *Méfiant* de Cronegk, qui ne manque pas d'évoquer de possibles rechutes (V, 8). Sa lucidité et sa bonne volonté donnent lieu à un long discours sur ses nouvelles dispositions et les perspectives de guérison.

Dans les comédies de Lessing, le personnage à corriger est souvent touché par la vertu de son entourage, qui le conduit à réviser ses positions : ainsi le faux frère Leander est bouleversé par la générosité et la bonté de Damon, le véritable ami, et regrette ses mauvais procédés. Il est pardonné et réintégré au sein de la communauté des vertueux. Le libre-penseur Adrast finit par reconnaître les bonnes intentions de Theophan et revient sur ses positions. Les actions vertueuses du Voyageur ont sans aucun doute modifié l'opinion du baron sur les Juifs. Quant à Lelio, le dissipateur au bon cœur, il se repent de lui-même de ses frasques et promet à son père de rentrer dans le droit chemin. La comédie française offre quelques exemples de ces retours à la vertu, comme dans *Le Glorieux* :

Le Comte – Je n'aspire plus qu'à triompher de moi ; / Du respect, de l'amour je veux suivre la loi. / Ils m'ont ouvert les yeux ; qu'ils m'aident à me vaincre. / Il faut se faire aimer, on vient de m'en convaincre. / Et je sens que la gloire & la présomption / N'attirent que la haine, & l'indignation.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Destouches, *Le Glorieux* (V, 6).

Il en va de même chez Löwen : dans *J'en ai décidé ainsi*, Erast revient sur ses positions nobiliaires orgueilleuses et intractables, et se réconcilie avec son frère. Leander prend conscience de ses erreurs, regrette ses écarts de conduite et promet de s'amender. Le même repentir du fils dissipateur et débauché intervient, nous l'avons vu, à l'issue de *L'Amant par hasard*. Ces deux retours dans le giron de la vertu et de l'amour filial ne sont pas sans rappeler le thème de *L'Enfant prodigue* de Voltaire (1736) : ce n'est pas par un défaut de caractère qu'Euphémon fils est devenu un libertin sans vergogne, mais à cause de mauvaises fréquentations. Des méchants l'ont corrompu, alors qu'il est au fond homme d'honneur (I, 3 ; III, 5) ; il ne lui manque qu'un guide qui le ramène dans le droit chemin. Ce sera l'amour de Lise, qui rétablit la vertu dans le cœur du jeune homme (IV, 3), et entraîne le pardon de son père (V, 6). Toute l'intrigue a ainsi pour but de démontrer que les égarements de la jeunesse ne sont pas irrémédiables, et que la tendresse peut rétablir les nobles sentiments. Il peut y avoir repentir et amendement ; c'est aussi ce qu'affirment les comédies de Löwen, qui semble suivre les leçons optimistes d'Euphémon père :

Non, il ne faut, et mon cœur le confesse / Désespérer jamais de la jeunesse.<sup>1</sup>

Il semblerait que la similitude des thèmes et de leur traitement provienne tout autant de la réception active de la comédie touchante française que d'une communauté de point de vue, comme dans le cas des rôles de domestiques<sup>2</sup>.

#### 4.5.2.3. La vertu récompensée

Le caractère didactique du dénouement se manifeste ainsi presque systématiquement par la récompense de la vertu et le châtement du vice, plus ou moins ostentatoires – ce qui correspond aux principes énoncés par Gottsched<sup>3</sup>. Si l'accent est mis dans un premier temps sur la punition, avec la comédie touchante, c'est bien la vertu qui passe au premier plan.

On perçoit déjà une évolution dans *Le Testament* de la Gottschedin, dont certains éléments annoncent la comédie touchante et où l'influence de Destouches, modèle officiel de l'auteur, se fait nettement sentir. Le personnage de Caroline est une somme de toutes les vertus : la franchise, la droiture, la reconnaissance, la tendresse, l'indulgence, la constance.

---

<sup>1</sup> Voltaire, *L'Enfant prodigue* (V, 7).

<sup>2</sup> Cf. supra, p. 292.

<sup>3</sup> Cf. *Die Vernünftigen Tadelrinnen*, 17. Stück, 25. April 1727, p. 133 sq.



À tel point qu'il en devient parfois peu vraisemblable. Le discours sur les mérites de la vertu, les effusions de sentiments et la scène finale, qui tel un jugement dernier, rend justice à chacun, portent déjà la marque cette sensibilité particulière qui fera bientôt le succès de la comédie larmoyante. On sait que Weiße a lui aussi suivi les évolutions du goût dramatique, et même si la plupart de ses comédies touchantes ne nous sont pas parvenues, il nous reste celle d'*Amalia*, et l'on peut remarquer dans ses autres œuvres quelques scènes qui s'en rapprochent.

Le personnage de Hearty évoque à plusieurs reprises l'admiration qu'il éprouve pour la vertu et la générosité d'Amalia (I, 1 et IV, 2), et ce principe de l'admiration si cher à la comédie touchante – voire larmoyante – éclate comme il se doit dans la scène finale. Amalia amène la petite fille de Freemann et Sophie, dont elle a assuré en secret l'éducation, pour prouver à son ancien amant que son devoir est d'aimer Sophie, et que tous deux doivent pourvoir à l'éducation de leur fille. Les dernières répliques sont dignes de *La Chaussée* :

Mad. Freemann – Voyez l'exemple d'une générosité angélique. [...]

Freemann – L'admiration de tant de bontés me laisse confus ! Mon bonheur me transporte dans des joies célestes. [...]

Hearty – Mon Dieu ! Quelles félicités répand autour de lui un cœur vertueux !

Manley – Et quelle source de joies ineffables sont les actions par lesquelles nous faisons le bonheur d'autrui !<sup>1</sup>

La fin du *Méfiant envers soi-même* illustre elle aussi le principe de la vertu récompensée, ici appliqué au valet Philipp, qui est engagé par Juliane pour prix de son intégrité :

Philipp – Je vois bien maintenant que la probité est récompensée ! En vérité, cela vaut vraiment la peine d'être un honnête garçon.<sup>2</sup>

Mais c'est sans aucun doute chez Gellert que ce principe trouve sa réalisation la plus éclatante. Tout au long de *La Bigote*, Lorchen a amplement prouvé son mérite et la justice poétique exige qu'un meilleur sort lui soit réservé : Simon décide ainsi de corriger le destin et lui offre une importante somme d'argent pour sa probité et ses nobles sentiments (I, 9).

---

<sup>1</sup> « Mad. Freemann – Sie sehen das Beyspiel einer englischen Großmuth. [...] Freemann – Die Bewunderung so vieler Güte macht mich ganz betäubt ! mein Glück setzt mich in einen Himmel von Freuden. [...] Hearty – Mein Gott ! was für Glückseligkeiten verbreitet nicht ein tugendhaftes Herz um sich her ! Manley – Und was für eine Quelle unaussprechlicher Freuden sind nicht Handlungen, durch die wir andre auf der Welt glücklich machen ! » *Amalia* (V, 7).

<sup>2</sup> « Philipp – Itzt sehe ich doch, daß die Ehrlichkeit belohnt wird ! wahrhaftig ! es verlohnt sich schon der Mühe, ein rechtschaffener Kerl zu seyn. » *Méf. env.* (III, 10).

À la fin de la pièce, elle est même adoptée par le riche et sage Ferdinand, touché par la générosité de la jeune fille (III, 11). Son geste de renoncement au profit de Christianchen est lui-même présenté comme une forme de justice :

Lorchen – Ce que je fais maintenant n'est qu'une récompense, ou une reconnaissance, pour l'amitié qu'elle m'a librement témoignée.<sup>1</sup>

Christianchen doit donc elle aussi son bonheur à son innocence et à sa bonté naturelles. Les vertueux reconstituent ainsi des liens familiaux choisis sur le critère de la morale. Il en va de même dans *Le Billet de loterie*, où Mme Damon agit en véritable mère pour sa nièce Carolinchen (V, 7). La devise que porte le billet, « pour la vertu » (en français dans le texte), fait clairement apparaître cet objet comme une métaphore : ses pérégrinations de main en main révèlent le rapport des personnages à l'argent et à la morale. Le gain et les bienfaits qu'il prodigue finalement aux vertueux sont une expression de la justice divine, une « récompense de [la] vertu » par « la providence »<sup>2</sup>. *Les Tendres Sœurs* montrent clairement le vice châtié, puisque l'infidèle Siegmund est démasqué et chassé : c'est le sort que mérite sa trahison<sup>3</sup>. Quant à Lottchen, elle est certes à plaindre, mais elle échappe à « un monstre » qui aurait fait son malheur, hérite d'un grand bien et peut jouir du soutien et de l'affection du cercle des vertueux.

Alors que la plupart des comédies françaises n'ont cure des considérations édifiantes, et sont parfois même complètement amORALES, la quasi-totalité des pièces de notre corpus répond au schéma du dénouement didactique. C'est là un trait distinctif du genre allemand, qui le rapproche des œuvres de Destouches et de ses successeurs de la comédie sensible, car ce sont les seuls qui dans le domaine français à présenter des tendances similaires. Mais comme nous l'avons déjà souligné, la parenté entre les comédies de l'*Aufklärung* et le didactisme de certaines productions françaises est avant tout le résultat d'une communauté de principes, la réception ne jouant vraisemblablement ici qu'un rôle secondaire.

Il n'y a guère que *La Vieille Fille* de Lessing qui ne réponde à aucun des schémas évoqués dans ce chapitre sur le didactisme – et pour cause : cette comédie relève du pur

---

<sup>1</sup> « Lorchen – Was ich itzt thue, ist nur eine Belohnung, oder eine Erkenntlichkeit für die Freundschaft, die sie mir freiwillig erließ. » *Bigote* (III, 11).

<sup>2</sup> « Der Lohn für Ihre Tugend » ; « ein Geschenk der Vorsicht » *Billet* (V, 12).

<sup>3</sup> « Siegmund – Verflucht ist die Liebe ! Damis – Nicht die Liebe, nur die Untreue. Dieß ist ihr Lohn. » ; « Simon – Der Untreue [ist] bestraft. » *Sœurs* (III, 20).

genre comique, sans intention morale. Ni l'intrigue ni le dénouement ne rentrent dans les catégories habituelles du théâtre de l'*Aufklärung*. Le titre pourrait certes indiquer une satire dans l'esprit gottschédien, mais le ridicule du personnage principal n'est absolument pas exploité dans ce sens. Il ne s'agit pas de détromper Mlle Ohldin, mais bien au contraire de la tromper. Elle est la dupe d'une farce qui n'a aucun objectif didactique ; bien au contraire, le dénouement fait éclater une indifférence morale et une totale absence de scrupules, qui soulignent une fois de plus la parenté de Lessing avec Regnard et le Théâtre italien. Les deux rivaux se mettent d'accord aux dépens de Mlle Ohldin, qui est décidément le dindon de la farce.

## CONCLUSION

Il est impossible de rendre intégralement compte d'une réception, et l'étude détaillée des structures et des techniques dramatiques peut se révéler à la fois fastidieuse et improductive, car tous les phénomènes ne sont pas forcément signifiants. L'image d'ensemble risque ainsi d'être brouillée par une trop grande profusion de détails. Nous avons donc tâché, dans la mesure du possible, de ne souligner que les manifestations récurrentes et significatives liées à la réception de la comédies française. Ce qui nous permet d'apporter quelques éléments de réponse à la question de l'imitation.

Nous avons vu dans un premier temps que même les pièces qui se présentent très officiellement comme des adaptations sont loin de reproduire tel quel un modèle français. Qu'elles soient très éloignées de l'original, comme *Le Procès du bouc* de Quistorp, ou qu'elles en soient très proches, comme *L'Amant par hasard* et *Le Méfiant par délicatesse* de Löwen, ces adaptations ont un caractère indéniablement allemand qui se manifeste avant tout par les thèmes traités et par la mise en valeur de l'intention morale.

Il est vrai cependant que la forme générale des œuvres de notre corpus est déterminée en majeure partie par les principes de la réforme gottschédienne, et qu'elles sont en conséquence modelées sur le schéma du classicisme français. Cette orientation classique entraîne une certaine harmonisation, une régulation formelle qui constitue la fameuse « épuration » du théâtre que le maître de Leipzig ambitionnait. Cette production normalisée se détache ainsi nettement de la tradition dramatique allemande, et apparaît donc – à juste titre – comme *française*. Mais tout comme Gottsched, qui met les canons classiques au service d'une poétique *allemande* et choisit soigneusement ses références, les dramaturges sélectionnent des modèles en fonction de leurs objectifs propres. Le phénomène observé dans les discours théoriques se reflète donc aussi dans les comédies.

Les auteurs des Lumières sont en effet relativement cohérents dans leur pratique : ils écartent un certain nombre de traits caractéristiques des comédies françaises. C'est particulièrement frappant dans le cas du rôle traditionnel des domestiques. Condamnée par la plupart des auteurs, leur importance est beaucoup plus faible qu'en France. La question de l'intrigue amoureuse est pour sa part plus délicate, car elle reste un canevas dont les dramaturges, malgré leurs critiques, peuvent difficilement se passer. On ne retrouve donc pas dans les œuvres allemandes l'ensemble des caractéristiques des pièces françaises. Cette observation est également valable pour les personnages, souvent accusés d'avoir été importés et de n'être pas des caractères allemands. Nous avons vu que ce reproche n'est fondé que dans de rares cas (en particulier dans *Le Triomphe des honnêtes femmes*), et que les types les plus français ne trouvent aucune résonance en Allemagne<sup>1</sup>. Si la majorité du personnel des comédies n'est pas ressenti comme allemand, ce n'est pas parce qu'il est français, mais tout simplement parce qu'il est artificiel. Pas plus allemands que français, ces personnages manquent en fait d'épaisseur et de vérité.

Dans l'ensemble, la sélection des modèles et des techniques révèle clairement la prééminence de l'intention didactique. En effet, tout ce qui, dans la comédie française, relève du pur divertissement ne trouve aucun écho – ou presque – dans le théâtre allemand des Lumières. Ainsi, les petites comédies d'intrigue du théâtre français, dont le succès pourtant ne se dément pas sur la scène allemande, n'ont aucun équivalent dans la production originale. Les quiproquos, les situations légères et plaisantes qui font la popularité du *Naufrage* et des *Trois Frères rivaux* ou encore de *L'Aveugle clairvoyant*, sont totalement absents de notre corpus. Autre absence remarquable, celle de passages à répliques très brèves, qui n'apportent pas d'information mais créent un rythme soutenu qui en général intensifie le conflit et anime la scène<sup>2</sup>. Les auteurs allemands donnent clairement la priorité au contenu par rapport à la forme, à la transmission de données par rapport au jeu théâtral. Les schémas farcesques et le comique visuel sont réduits à la portion congrue<sup>3</sup>, la fantaisie verbale et les accumulations de sonorités comiques sont quasiment absentes, tout comme les stichomythies, si fréquentes dans le théâtre français. Pas de mort feinte, ni de mari caché, pas ou peu de mascarades extravagantes ; bref, un

---

<sup>1</sup> Le cas de la coquette est aussi révélateur de ce phénomène (cf. *infra*, p. 631-635).

<sup>2</sup> Se sont des scènes que Molière affectionne particulièrement (*Les Femmes savantes* V, 2 ; *Le Malade imaginaire* I, 5 ; *Les Fourberies de Scapin* I, 4).

<sup>3</sup> Du moins dans les textes. L'interprétation des acteurs ne nous étant pas connue, il est difficile de juger des techniques mises en œuvre lors de la représentation.

théâtre épuré de toutes ces fantaisies gratuites qui constituent la mécanique comique traditionnelle. C'est sans conteste la primauté de l'intention morale qui entraîne l'élimination ciblée de ces éléments<sup>1</sup>.

Il faut cependant souligner que toutes les techniques utilisées par les auteurs allemands (des jeux de mot au dialogue comique en passant par les jeux de scène) peuvent trouver un « modèle » dans la comédie française, plus ou moins patent. Dans certains cas, la référence à la source française est indubitable ; les auteurs allemands se livrent alors à un travail de réécriture et d'enrichissement que l'on ne peut assimiler sans anachronisme à du plagiat. Leur méthode est celle de tous les auteurs comiques depuis l'Antiquité.

Au vu des résultats d'ensemble de cette analyse formelle, il semble donc nécessaire de revoir quelque peu la réputation de « théâtre gallicisant » qui accompagne systématiquement la comédie allemande des Lumières. On observe certes une « classicisation » générale, ainsi que la reprise de traits comiques inspirés des modèles français, mais cette classicisation reste allemande dans son esprit et dans sa réalisation.

La forme des comédies de notre corpus se révèle être ainsi à mi-chemin entre la tradition classique française et une nouvelle forme allemande de théâtre épuré et moral. En va-t il de même pour le contenu de ces pièces ? Comment les thèmes classiques sont-ils abordés, retravaillés, réactualisés ? Quels motifs se perpétuent et quelles spécificités se font jour ?

---

<sup>1</sup> Nombreux sont les critiques qui y voient l'origine des faiblesses de la comédie allemande des Lumières, comme Fritz Martini, qui note l'absence de jeu linguistique et gestuel, et regrette que les caractères et l'action soient déterminés par des critères extérieurs (cf. « J. E. Schlegel : 'Die stumme Schönheit'. Spiel und Sprache im Lustspiel », in : *Der Deutschunterricht*, 6 (1963), p. 7-32, p. 8 sq).



## **TROISIÈME PARTIE**

**Entre tradition et germanisation :  
des cibles traditionnelles pour une  
satire actualisée**



## *Conclusion*

## INTRODUCTION

Nous venons de voir que les formes et les structures de la comédie allemande des Lumières sont sensiblement marquées par la réception du théâtre français. Mais séparer la forme du fond relève de la démarche analytique du chercheur : dans les faits, forme et fond sont toujours imbriqués. Il semblerait par conséquent logique que cette réception ne se soit pas arrêtée au niveau purement formel. Les reproches de « théâtre gallicisant » adressés aux comédies de notre corpus concernent d'ailleurs davantage le contenu des pièces que leur forme.

Il s'agit donc pour nous d'étudier de plus près ces rapports, avec la même interrogation que précédemment : les œuvres allemandes sont-elles véritablement ces pâles copies « dénationalisées » que l'on dénonce ? Ou sont-elles au contraire, comme l'affirme Hans Friederici, « un fidèle reflet de la vie allemande », témoignant d'un niveau de réalisme étonnant<sup>1</sup> ? La comédie satirique allemande ridiculise-t-elle les mêmes défauts, s'attaque-t-elle aux mêmes sujets que la comédie française ? Et si oui, le fait-elle de la même façon ? Une fois établie la part de la tradition comique et celle des enjeux nationaux, observe-t-on le même phénomène de sélection des modèles et de réorientation allemande que dans le cadre de l'étude formelle ? Les traces de réception de la comédie française s'effacent-elles au profit des problématiques nationales, ou viennent-elles au contraire perturber le message des *Aufklärer* ? Telles sont les questions qui nous guideront dans ce panorama des cibles de la satire, qui abordera la représentation de la société et des rapports entre les conditions, l'image des professions traditionnellement brocardées, ainsi que la présence et l'évolution de quelques types révélateurs du phénomène de réception, comme la coquette et le petit-maître.

---

<sup>1</sup> « Die deutschen Original Lustspiele [...] waren von Anfang an ein treues Spiegelbild des deutschen Lebens. » H. Friederici, *Das deutsche bürgerliche Lustspiel*, p. 23.

## *Conclusion*

## Chapitre 5

### La société en perspective : ordres et désordres

Avant de nous pencher sur certaines cibles bien particulières, nous nous arrêterons sur la question de la structure sociale et de son image dans les comédies de l'*Aufklärung*. En effet, on y décèle rapidement une différence importante par rapport aux pièces françaises, différence qui conditionne en grande partie la peinture des divers états qui composent la société : contrairement aux Français, les Allemands se montrent en général respectueux de l'ordre social. Ce qui ne veut pas dire qu'ils ne sont pas critiques, mais simplement qu'ils remettent beaucoup moins en cause les structures et les hiérarchies établies, car pour eux, les inégalités sociales sont le reflet de la volonté de Dieu et sont nécessaires à l'harmonie<sup>1</sup>. Le respect de ces hiérarchies fait même clairement partie des préceptes diffusés par la plupart des comédies<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Cf. P. Münch, *Lebensformen in der frühen Neuzeit*, p. 65-75.

<sup>2</sup> Cette attitude à l'égard de l'autorité et des rapports sociaux établis est rigoureusement identique à ce que l'on peut observer par ailleurs dans les hebdomadaires moraux (cf. W. Martens, *Die Botschaft der Tugend*, p. 342 sq et p. 371).

## **5.1. Respect de la hiérarchie et revalorisation du bourgeois**

### **5.1.1. Conscience de classe et désir d'ascension sociale**

La première remarque qui s'impose à la lecture de notre corpus, c'est le caractère « universel » de la conscience de classe. Car si les aristocrates sont particulièrement imbus de leur qualité, ils ne sont pourtant pas les seuls à affirmer leur rang : les bourgeois sont tout aussi soucieux de marquer leur supériorité sur le peuple que les nobles sur les roturiers.

#### *5.1.1.1. Mépris des inférieurs et fierté de son rang*

La plupart du temps, le mépris des inférieurs se manifeste dès qu'il est question d'alliance matrimoniale, comme nous le verrons par la suite<sup>1</sup>. Mais certains indices permettent de déceler les mêmes sentiments dans d'autres circonstances. C'est le cas par exemple dans *L'Homme à grands projets*, lorsque Geronte, choqué de s'être fait berné par la fausse comtesse von Moos, refuse de croire à une méprise aussi grossière :

Quoi ? Comment ? On m'aurait dupé de la sorte ? Non, non, je l'ai vue ; et mes yeux ne sauraient pas distinguer la qualité d'une lavandière de celle d'une comtesse ?<sup>2</sup>

La distance entre ces deux états est bien trop manifeste pour pouvoir prêter à confusion. L'indignation de Geronte est justifiée et partagée par le spectateur : aucune personne sensée n'aurait été abusée par ce stratagème. Geronte n'a effectivement pas été capable de distinguer une lavandière d'une comtesse, et c'est bien là le révélateur de sa folie, qu'il souligne lui-même au moment du dénouement.

L'importance accordée aux signes extérieurs de respect est une marque évidente de l'orgueil de caste, voire de vanité patente, que l'on trouve fréquemment dans les comédies de Krüger. Nombreux sont les personnages qui entendent faire systématiquement valoir leur rang auprès de ceux qui les abordent ou les servent. C'est l'occasion pour l'auteur de critiquer aussi bien la vanité des supérieurs que la servilité des inférieurs qui se plient à cette mascarade. Muffel avertit ainsi Mme von Birkenhayn que Tempelstolz ne témoigne

---

<sup>1</sup> Cf. *infra*, p. 504-515.

<sup>2</sup> « Geronte – Wie ? was ? ich wäre so betrogen worden ? Nein nein : ich habe sie gesehen, und meine Augen sollten nicht den Stand eines Wäscher Mädchens von einer Gräfinn zu unterscheiden wissen ? » *Projets* (V, 7).

pas à sa fille le respect qui lui est dû, car « il n'a pas de considération pour son rang, et ne songe pas que c'est une demoiselle de qualité ». Mme von Birkenhayn en est bien évidemment offusquée, car la volonté de Dieu est que les autres états aient du respect pour la noblesse<sup>1</sup>. Arnold a recours au même procédé de calomnie : pour ruiner Herrmann auprès du Comte, il prétend que le secrétaire n'a aucun respect pour le rang de son maître et qu'il se vante de le tenir en son pouvoir (*Cand.* I, 8). Inversement, dans ses flatteries à la Comtesse, Valer ne manque pas de souligner la différence de rang qui les sépare, le respect qu'il lui doit et son humilité de bourgeois, vaincue uniquement par la tendresse (*Cand.* IV, 4). Krüger montre ainsi comment des intrigants peuvent habilement utiliser la vanité des nobles à des fins plus que douteuses.

Les aristocrates ne sont d'ailleurs pas les seuls à souffrir de cette obsession de la qualité : Mme Brigitte s'indigne de la façon dont Peter lui parle, et insiste sur son titre de « Mme la Principale » (*Past.* III, 1). Quant aux domestiques, ils reproduisent sur le mode bouffon cette manie des titres et du rang. Lafleur signale ainsi à Hannchen qu'en sa qualité de valet de chambre de la comtesse, il a droit au pluriel de politesse<sup>2</sup>. Mais l'exemple le plus comique est sans doute celui de *La Mésalliance*, qui pousse jusqu'à l'absurde le souci de distinction hiérarchique. Mme von Ahnenstolz rappelle que les domestiques portent des appellations différentes selon le rang de celui qu'ils servent (III, 6), ce à quoi Hanne fait écho quelques scènes plus loin en chapitrant son frère sur les différents types de servantes<sup>3</sup>. L'effet cumulatif de l'énumération tourne en ridicule ces prétentions, qui ne sont pas une simple invention comique de la Gottschedin mais illustrent bien un sentiment largement partagé chez les domestiques<sup>4</sup>. *Les Candidats* nous offre également une savoureuse

---

<sup>1</sup> « Muffel – Er betrachtet ihren Stand gar nicht, er bedenkt gar nicht, daß sie ein Fräulein ist. F. von Birkenhayn (hitzig) – [...] Ich bin nicht hochmüthig, aber dazu ist der Adel von Gott einmahl eingesetzt, daß die andern Stände Ehrfurcht vor ihm haben sollen. » *Past.* (II, 8).

<sup>2</sup> « Lafleur – Hüten Sie sich, solche Majestätsbeleidigungen zu begehen. Meine Gräfinn hat mir die Gnade angethan, mich zu ihren Kammerdiener zu ernennen, und die Kammerdiener heißen in unserm Lande nicht Er, sondern Sie. » *Projets* (III, 3).

<sup>3</sup> « Hanne – Durch unsre Benennung kann man gar die Zahl der Ahnen bemerken. [...] Da giebt es zum Exempel, Mägde, Jungemägde, Jungfernmägde, Putzmägde, Stubenmägde, Stubenmenscher, Kammermägde, Kammermenscher, Kammermädchens, Kamenirinnen, Kammerjungfern, Aufwärterinnen, Dienerinnen, Putzmacherinnen, Kammerfrauen, Ausgeberinnen, Nätherinnen, Stickerinnen, Beschliesserinnen, Hofmeisterinnen, und eine erschreckliche vornehme Französinn, sonst Mammeselle genannt. » *Més.* (III, 9).

<sup>4</sup> « Die Hausmagd hält mehr auf sich, als die Viehmagd : das Kindermädchen und die Köchinn mehr, als die Hausmagd, und das Nähmädchen, oder die Cammerjungfer mehr, als alle übrigen. » Christoph Meiners, *Geschichte der Ungleichheit der Stände unter den vornehmsten Europäischen Nationen*, Hannover, 1792 ; cité par Michael Maurer, *Die Biographie des Bürgers : Lebensformen und Denkweisen in der formativen Phase des deutschen Bürgertums (1680-1815)*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1996, p. 39 sq.

illustration de ce principe de miroir hiérarchique dans le monde des serviteurs, lorsque Johann se plaint à Valentin d'avoir été chassé des cuisines par les domestiques :

Valentin (d'un ton arrogant) – Mon bon ami, vous n'êtes pas parmi vos semblables. [...] Vous êtes un vaurien, et l'on m'appelle *Monsieur*, voilà la différence. [...] Vous êtes un butor qui ne sait se comporter avec un valet de mon espèce. Qui sait si dans un ou deux ans vous ne devrez pas me donner du « mon seigneur ».<sup>1</sup>

Valentin s'enorgueillit en outre d'avoir bientôt une livrée. Le port de la livrée, en principe signe extérieur de richesse du maître, rejaillit aussi sur le domestique en lui conférant en quelque sorte le prestige de l'uniforme. C'est bien ce que confirme l'émerveillement de Jacob devant le statut des domestiques citadins, qui boivent du thé et du café, que l'on appelle Monsieur et qui portent livrée (*Beauté*, 6). Le valet en livrée acquiert de fait un rang supérieur au sein de la masse de ses confrères, ce qui perpétue les hiérarchies dans le monde parallèle de la domesticité. *La Beauté muette* double la distinction du rang de celle du lieu : laquais des villes et laquais des champs n'ont pas la même position sociale. Catherine regarde de haut le malheureux Jacob et se plaît à souligner son rang. Elle n'accepte de se promener qu'en calèche et refuse de s'abaisser à fréquenter un valet comme lui :

Ne me connaissent ici que des laquais de première classe. / Qui ne sert un chevalier ne peut s'autoriser à m'approcher. / Et, Mons Jacob, je vous regarde avec pitié.<sup>2</sup>

Ce reflet burlesque de la hiérarchie sociale met en relief la soif générale de reconnaissance et de respect. Chaque membre de la société aspire à un rang et aux honneurs qui lui sont dus – en d'autres termes, à une place supérieure à celle des autres. Tous ces petits détails correspondent en outre parfaitement à l'évolution des mœurs en matière de titulature, et inscrivent les comédies dans un contexte réaliste<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> « Valentin (hochmüthig) – Mein guter Freund, ihr seyd nicht bey eures gleichen. [...] Ihr seyd ein Schlingel, und ich heisse Monsieur, das ist der Unterscheid. [...] Ihr seyd ein Flegel, der nicht mit Bedienten meines gleichen umzugehen weiß. Wer weiß ob ihr mich nicht in zwey oder drey Jahren Gestrenger Herr tituliren müßt. » *Cand.* (IV, 1).

<sup>2</sup> « Hier kennt mich kein Lackey, als von der ersten Classen. / Wer keinem Ritter dient, darf sich zu mir kaum nahn. / Und, Monsieur Jacob, ihn seh ich mit Mitleid an. » *Beauté* (6). L'utilisation du terme « Monsieur » est ici méprisante, ce qui correspond en français à l'abréviation « Mons ».

<sup>3</sup> Helmut Möller évoque ainsi la disparition progressive du « Ihr » dans les adresses et la tendance à la généralisation du « Sie » au détriment du « Er », forme de nivellement par le haut et de volonté d'affirmer sa respectabilité et son ascension sociale ; il remarque par ailleurs que les femmes sont particulièrement sensibles aux titres (comme Mme Brigitte) : « An den Titulaturen partizipierten auch die Frauen, und man hätte « den Zorn der weiblichen Megaera auf sich (geladen), wenn man eines Geheimen Secretairs Frau schlechthin Frau Secretair oder Madame » genannt hätte. » J. F. Knüppeln, *Charakteristik von Berlin*, 1784 ; cité par H. Möller, *Die kleinbürgerliche Familie*, p. 149-151. Ce n'est que progressivement, avec le développement de la sensibilité et du culte de l'amitié que l'on souhaitera renoncer aux titres dans le cadre

### 5.1.1.2. La franc-maçonnerie : un idéal dangereux

Respecter sa condition et ne pas s'avilir par un commerce dégradant avec des inférieurs est l'une des règles d'or de la bonne conduite. Il faut tenir compte des différences d'état en adoptant une attitude adéquate. Un des premiers feuillets des *Frondeuses raisonnables* fustige sévèrement ceux qui ne savent pas « se comporter selon leur rang » : leur familiarité excessive avec les inférieurs n'est qu'une fausse humilité. C'est en réalité un dérèglement de conduite et une insulte aux bienséances. Ils font preuve de « bassesse », vice indigne d'une âme noble<sup>1</sup>. *L'Homme sociable* développe le même thème lorsqu'il fustige ces nobles qui entretiennent des rapports de familiarité répréhensibles avec leurs cochers et autres serviteurs, jouent aux cartes et s'entretiennent avec eux de la façon la plus vulgaire qui soit<sup>2</sup>. La franc-maçonnerie, censée encourager cette tendance, est dénoncée dans *Le Testament*, avec le cas de Kaltenbrunn :

Amalie – Qu'y a-t-il pour toi de plus honteux que de fréquenter une bande de gueux comme celle-là : des tailleurs, des laquais et des Juifs ? Voilà en vérité de belles fréquentations pour un gentilhomme !

Kaltenbrunn – Tu ne comprends pas ma bonne Amalie. Ils sont tous francs-maçons, et dans notre ordre nous ne nous soucions pas tant de la qualité.

Amalie – Oh oui, votre ordre doit être un ordre admirable !<sup>3</sup>

Les attaques contre la franc-maçonnerie s'inscrivent ainsi dans le cadre des réflexions sur l'ordre social. Outre que les réunions de ses membres ne sont que honteuses

---

des relations personnelles, pour ne mettre en avant que l'égalité de naissance et la communauté de sentiments. Voir aussi Joachim Gessinger, *Sprache und Bürgertum. Zur Sozialgeschichte sprachlicher Verkehrsformen im Deutschland des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart, Metzler, 1980, p. 85-87.

<sup>1</sup> « Es giebt gewisse Personen von beyderley Geschlecht, welche nicht wissen, sich ihrem Stande gemäß zu verhalten. Wer es auch ist mit dem sie was zu thun haben, so machen sie sich in einer halben Stunde mit ihm so gemein, daß sie auch diejenige Ehrerbietung verlieren, die sie doch mit Recht von einem geringern fordern könnten. Sie machen sich durch lächerliche Reden, durch unanständige Minen und pöbelhafte Geberden so verächtlich, daß sie selbst bey denen ihre Hochachtung verlieren, die sie doch wegen dieser falschen Demuth zu rühmen pflegen. Ja sie verwehnen sich endlich so gar, daß sie [...] nirgends lieber sind, als unter schlechten Leuten, [...] wo sie die Freyheit haben, sich nach ihrer unordentlichen Neigung alles zu erlauben, und alle Regeln des Wohlstandes gantz aus denen Augen zu setzen. Dieses Laster nennet man die Niederträchtigkeit, und es sind nur unedle Gemüther, die demselben ergeben sind. » *Die Vernünftigen Tadlerinnen*, 9. Stück, 28. Februar 1725, Bd. 1, p. 65 sq.

<sup>2</sup> Cf. Wolfgang Martens, « Geselligkeit im 'Geselligen' », in : *Gesellige Vernunft. Zur Kultur der literarischen Aufklärung*, Festschrift für Wolfram Mauser zum 65. Geburtstag, hrsg. von O. Gutjahr et alii, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1993, p. 173-185, p. 180. Il en va de même pour le bourgeois, qui ne doit pas s'acoquiner avec les petites gens, les artisans ou les domestiques. Ce comportement « vil » serait indigne de son rang.

<sup>3</sup> « Amalie – Was ist dir wohl mehr Schande, als daß du dich mit solchem Lumpengesindel, Schneidern und Lackeyen und Juden in eine Gesellschaft setzest ? Das ist ein recht schöner Umgang für einen Edelmann ! Kaltenbrunn – Das verstehst du nicht, meine gute Amalie. Sie sind alle Freymäurer, und bey unserm Orden nehmen wir es mit dem Stande nicht so genau. Amalie – O ja ! euer Orden mag ein trefflicher Orden seyn ! » *Test.* (II, 1).



débauches de jeu et de boisson (*Test.* II, 1 et 2), elles ont l'impudence de créer une familiarité scandaleuse entre personnes de rangs aussi éloignés que gentilshommes et laquais. Il est intéressant de noter que c'est également l'une des caractéristiques du jeu – auquel Kaltenbrunn s'adonne par ailleurs sans réserve. Les comédies françaises évoquent parfois cet aspect, comme dans *Le Joueur* par exemple :

Valère – Le jeu rassemble tout ; il unit à la fois / Le turbulent marquis, le paisible bourgeois. / La femme du banquier, dorée et triomphante, / Coupe orgueilleusement la duchesse indigente. / Là, sans distinction, on voit aller de pair / Le laquais d'un commis avec un duc et pair.<sup>1</sup>

Le mélange des classes qu'évoque ici Regnard reflète, avec un peu d'exagération, l'atmosphère des cercles de jeu plus ou moins clandestins de la fin du XVIIIe siècle, qui préfigure le relâchement social et moral de la Régence. Dans le cadre de l'Allemagne du XVIIIe siècle, en revanche, la description de la Gottschedin paraît assez peu vraisemblable. D'une part, la franc-maçonnerie est un phénomène extrêmement récent en Allemagne et géographiquement très limité : la première loge est créée en 1737 à Hambourg, la seconde à Berlin en 1740, et c'est essentiellement en Prusse que le mouvement se développe dans les années suivantes<sup>2</sup>. Le nombre de loges et de leurs membres en 1745, date du *Testament*, est donc relativement faible, et il est fort peu probable que la Gottschedin ait eu le moindre contact avec ce milieu. D'autre part, la présence de membres des classes populaires comme des tailleurs ou des laquais est parfaitement irréaliste : la société est encore rigoureusement réservée aux classes supérieures cultivées<sup>3</sup>. Enfin, les loges vont rapidement devenir un des principaux organes de promotion des idées des Lumières. L'agressivité de l'auteur contre ce mouvement semble donc des plus étranges – d'autant plus qu'elle est bien la seule, dans l'ensemble de notre corpus, à y faire référence. Qui plus est, si les nobles représentent en effet une part non négligeable des initiés, la présence dans les loges de « laquais » et autres membres des couches populaires semble à l'époque totalement irréaliste.

---

<sup>1</sup> Regnard, *Le Joueur* (III, 7).

<sup>2</sup> La franc-maçonnerie moderne naît à Londres en 1717, et la ville de Hambourg étant celle qui, en Allemagne, entretient les relations les plus étroites avec l'Angleterre, c'est là que s'implante la première loge. Dès 1738, le futur Frédéric II de Prusse y est admis. C'est lui qui bien évidemment est à l'origine de la loge de Berlin et qui contribue à la diffusion de l'ordre en Prusse. Cf. Rudolf Vierhaus, *Deutschland im 18. Jahrhundert. Politische Verfassung, soziales Gefüge, geistige Bewegungen*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1987, p. 110-125 et Reiner Wild, « Stadtkultur, Bildungswesen und Aufklärungsgesellschaften », in : *Hansers Sozialgeschichte*, p. 103-132 et p. 124 sq.

<sup>3</sup> Les rares aubergistes que l'on y rencontre sont ceux chez qui les francs-maçons se réunissent (cf. Richard van Dülmen, *Die Gesellschaft der Aufklärer. Zur bürgerlichen Emanzipation und aufklärerischen Kultur in Deutschland*, Frankfurt/M, 1986, p. 57).

L'hostilité de la Gottschedin s'explique sans doute par l'influence des critiques françaises, en particulier celle de l'abbé Larudan avec ses *Francs-maçons écrasés*. Paru à l'époque de la rédaction du *Testament*, cet ouvrage est traduit par la Gottschedin et publié anonymement en 1747. Larudan y dévoile par le menu les cérémonies maçonniques, et commente de façon critique les mœurs et les objectifs des loges. Il évoque ainsi la dégradation de la société :

La Société a beaucoup changé, & se trouve avoir presque oublié dans bien des endroits les grandes vues qui l'ont fait établir, & leur avoir substitué l'unique goût du plaisir de la table, de la conversation, & celui de faire bande à part.<sup>1</sup>

La loge de Kaltenbrunn correspond bien à ce tableau. Mais c'est bien sur le point particulièrement sensible de la hiérarchie sociale que Larudan insiste le plus :

L'objet capital de la Société [...] est de réduire tous les hommes à une égalité réciproque, & de donner au Genre-Humain la liberté naturelle. Enfin, après quelques jours d'Assemblées ils disent ouvertement que l'expression de *rendre tous les hommes égaux entre eux & le Genre-Humain libre*, comprend indistinctement toutes les personnes de quelque qualité & condition qu'elles puissent être, sans même en exclure les Princes, les Magistrats, les Grands & les Petits.<sup>2</sup>

Il y a là de quoi en effrayer plus d'un, d'autant plus que Larudan précise que pour les francs-maçons, tous les moyens sont bons pour parvenir à cette fin. Le culte du secret cacherait ainsi un complot pour renverser l'ordre établi. Secret, « bande à part », principes suspects... tous ces éléments sont communs aux loges et aux conventicules piétistes ; on comprend que la Gottschedin, attachée au respect des hiérarchies et à la publicité de la pensée s'inquiète de ce nouveau phénomène. C'est ce qui explique sa condamnation sans nuances. Mais il s'agit chez elle plus de la crainte d'une dérive possible que de la critique d'un état de fait. L'idéal maçonnique porte en germe une idée qui pourrait conduire au non-respect des frontières sociales, signe certain de déliquescence morale. L'effacement des différences sociales au sein des groupes piétistes provoque d'ailleurs des critiques du même ordre, comme en témoignent les hebdomadaires moraux<sup>3</sup>.

Il est à noter en revanche qu'hormis ce type de satires très précises, le franc-maçon n'a pas encore fait son entrée sur le théâtre comme un personnage identifiable, pourvu d'un caractère ou de traits spécifiques.

---

<sup>1</sup> Abbé Larudan (sans doute le pseudonyme de Henri-Charles Arnould de Pomponne), *Les Francs-Maçons écrasés. Suite du livre intitulé L'Ordre des Francs-Maçons trahi*. Traduit du latin, Amsterdam, 1747, « Préface nécessaire », p. XXVII sq.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 278.

<sup>3</sup> Cf. W. Martens, *Die Botschaft der Tugend*, p. 372.

### 5.1.1.3. Des personnages dévorés d'ambition

La conscience de son rang et le mépris des inférieurs vont presque toujours de pair avec le désir d'assimilation aux classes supérieures. L'aspiration des petits à s'élever dans la hiérarchie sociale est un topos de la comédie française depuis *Le Bourgeois gentilhomme* (1670). Les personnages entichés de qualité constituent un fonds de ridicules inépuisables, alimenté par l'évolution de la société d'Ancien Régime, qui tend à s'ouvrir de plus en plus aux fortunes du commerce et à offrir effectivement aux riches roturiers les possibilités d'ascension sociale dont ils rêvent.

Le théâtre français du XVIII<sup>e</sup> siècle grouille ainsi de personnages affolés de noblesse et cherchant à tout prix à s'élever par la richesse et par les titres. Avec toutes leurs bourgeoises en mal de qualité, les comédies de Dancourt en offrent les exemples les plus caractéristiques. Dans *Le Chevalier à la mode* (1687), Mme Patin, « veuve d'un honnête partisan », veut à toute force devenir marquise et porter un nom de cour (I, 3). Elle se pavane dans un équipage somptueux qui cependant ne lui vaut que le mépris des gens de qualité (I, 1 ; II, 2). M. Serrefort tâche de la raisonner et de la ramener à un train de vie plus humble et plus conforme à son rang (IV, 4). Dans *Les Bourgeoises de qualité* (1700), Mme Blandineau, sa sœur la Greffière, l'Élue et Mme Carmin rivalisent d'ambition et de folies : qui se voit déjà comtesse et entourée de grands et de petits laquais, ayant fait son chemin « de mari en mari, de douaire en douaire » (I, 3), qui se fait porter la queue (I, 6), qui « achète une charge à [son] mari, et [se] fait présidente » (II, 5), qui pousse son époux à acquérir une baronnie ou un marquisat (III, 8) ; tout est bon pour devenir « femme de condition » et damer le pion à ses rivales jalouses. On peut aussi bien sûr évoquer le célèbre *Turcaret de Lesage* (1709), tableau sans concession d'une société cynique où les hiérarchies traditionnelles sont bousculées par l'escroquerie, le pouvoir de l'argent et les intrigues de boudoir – comme s'en réjouit manifestement le valet Frontin :

J'admire le train de la vie, hum ! Nous plumons une coquette, la coquette mange un homme d'affaires, l'homme d'affaires en pille d'autres : cela fait un ricochet de fourberies le plus plaisant du monde.<sup>1</sup>

Quant à *L'École des bourgeois* de d'Allainval (1728), c'est une leçon administrée à celles qui pensent naïvement pouvoir acheter la qualité sans récolter le mépris.

---

<sup>1</sup> Lesage, *Turcaret* (I, 10).

Les personnages allemands n'échappent pas à cette tendance et manifestent fréquemment le désir de s'élever au-dessus de leur rang, tout comme ils manifestent leur volonté de se distinguer des rangs inférieurs. Dans *L'Homme à grands projets*, Geronte proclame ainsi sans détours :

Mon arrière grand-père était un triple imbécile ! L'empereur Léopold a voulu le faire baron, car il lui procurait toujours d'excellentes conserves de noix, et le bonhomme a préféré rester un honnête petit commerçant... bon, nous n'avons pas l'intention de toujours rester ce que nous sommes !<sup>1</sup>

Cette remarque, malgré son apparente trivialité, renvoie à une pratique bien réelle : en Saxe, certains marchands indispensables à la cour de Dresde étaient effectivement récompensés par un anoblissement<sup>2</sup>. Les valeurs de Geronte sont celles de la promotion sociale : il préfère manifestement l'honneur de s'élever dans la hiérarchie à celui de rester fidèle à sa condition. Celui qu'il a choisit pour gendre est d'ailleurs animé de la même ambition. Lorsqu'il croit avoir été enfin récompensé par la cour, il est persuadé que sa nouvelle qualité lui interdira de s'allier à une bourgeoise (*Projets* V, 9).

Mais ce sont surtout les femmes de la comédie allemande qui raisonnent en des termes similaires à ceux des bourgeoises françaises. C'est par exemple le cas de Lottchen dans *L'indifférent*, qui, à l'instar de la Greffière de Dancourt, choisit ses amants en fonction de la promotion sociale qu'elle peut en attendre :

Si ce n'est pas un gentilhomme qui m'élève à un meilleur rang, je sais au moins que j'y arriverai avec un conseiller. [...] Seul un chevalier peut me satisfaire.<sup>3</sup>

Dans *La Femme malade*, Henriette caresse elle aussi le rêve de devenir femme de qualité par un mariage avec son amant Goldmann (sc. 15). Croyant Amalia affublée du même type d'ambition, Glocke lui assure qu'il fera son bonheur à la cour et qu'il lui permettra de s'élever toujours plus haut (*Myst.* II, 6). Ces stratégies matrimoniales sont classiques et légitimes ; les auteurs n'en font pas vraiment des cibles de satire. Certains personnages en revanche vont jusqu'à la tromperie et au vol pour parvenir à leur fin ; eux sont condamnés sans appel. C'est le cas de Cleonte, pour qui il n'y a qu'un moyen « d'être

---

<sup>1</sup> « Geronte – Mein Großgroßvater ist ein großer Narr gewesen ! der Kayser Leopold hat ihn schon in Baronstand erheben wollen, weil er ihm immer sehr gute eingemachte Nüsse spediret, und der einfältige Mann hat lieber ein ehrlicher Krämer bleiben wollen... nun, wir wollen nicht immer bleiben was wir sind ! » *Projets* (II, 7).

<sup>2</sup> Cf. John W. van Cleve, *The Merchant in the German Literature of the Enlightenment*, University of North Carolina Press, Chapel Hill and London, 1986, p. 14 sq.

<sup>3</sup> « Lottchen – Wenn mich kein Edelmann zu höherm Stande bringt : / So weis ich, daß mirs doch mit einem Rath gelingt. [...] Denn mich kann nur allein ein Cavalier vergnügen », *Indiff.* (II, 4).

grande et riche » : exploiter un imbécile<sup>1</sup>. Elle est non seulement ambitieuse, mais qui plus est jalouse et prétentieuse : elle refuse de porter des perles comme une vulgaire bourgeoise et trouve qu'il n'y a que les juives pour porter des rubis (*Gouv.* II, 3).

Mais contrairement à ce que l'on observe dans la comédie française, cette ambition se limite à quelques personnages qui, pour être nombreux, ne sont cependant pas représentatifs de l'ensemble de la société. Les domestiques en particulier sont épargnés par le phénomène<sup>2</sup>, et la majorité des bourgeois se montre en général plus modeste. Car la structure sociale dans laquelle ces personnages évoluent apparaît comme beaucoup plus figée et la condamnation de leurs désirs d'ascension sociale est nettement plus marquée en Allemagne qu'en France. Ce que l'on fustige sur la scène française, c'est le ridicule de ces parvenus dont la richesse ne dissimule pas la roture, bien au contraire. Ce ridicule se manifeste dans leur ostentation, leur mépris pour les autres bourgeois<sup>3</sup>, leur mauvais goût et leurs manières lourdaudes. En Allemagne, c'est l'idée même de vouloir s'élever au-dessus de son rang qui est condamnée et qui donne lieu à des leçons morales on ne peut plus explicites.

### **5.1.2. La nouvelle dignité du bourgeois**

Ces leçons commencent en vérité par la revalorisation de l'état de bourgeois<sup>4</sup>. La fierté de son rang ne doit pas être l'apanage de la noblesse ; le bourgeois a sa dignité propre, et n'a pas à rougir de sa condition. C'est le message de nombre de comédies, en particulier celles de la Gottschedin et de Gellert.

---

<sup>1</sup> « Cleonte – Was soll man machen, wenn man gerne groß und reich seyn möchte ! einen alten Narren zu prellen, ist das einzige Mittel. » *Gouv.* (III, 7).

<sup>2</sup> Dans la comédie française, ils n'hésitent pas à se substituer à leurs maîtres (Lesage, *Crispin rival de son maître*) ou à se faire passer pour des marquis (Regnard, *Le Joueur*), et ambitionnent souvent de quitter le service pour « faire souche d'honnêtes gens » (Lesage, *Turcaret V*, 18).

<sup>3</sup> Y compris pour leurs propres frères et sœurs, comme c'est le cas chez Turcaret (Lesage, *Turcaret*), Mme Abraham (d'Allainval, *L'École des bourgeois*) ou encore la Comtesse (Saurin, *Les Mœurs du temps*).

<sup>4</sup> La bourgeoisie est un état extrêmement peu homogène, et dont la définition reste encore aujourd'hui difficile. En 1794, le *Droit général des États prussiens (Allgemeines Landrecht für die Preußischen Staaten)* définit le bourgeois de façon négative, comme n'étant ni noble ni paysan (cf. P. Münch, *Lebensformen in der frühen Neuzeit*, p. 99) – ce qui recouvre une réalité sociale très diversifiée. En revanche, la sphère dont sont issus la plupart des personnages de notre corpus est bien délimitée : ce sont des membres de l'élite bourgeoise, maîtrisant la lecture et l'écriture comme les riches marchands cultivés, ou disposant même d'une formation universitaire comme les érudits, les avocats, les médecins et les pasteurs. Pour un point complet sur les questions de définition et d'évolution de la notion de « bourgeois », on peut consulter l'ouvrage de M. Maurer, *Die Biographie des Bürgers*, p. 31-66.

### 5.1.2.1. Un parangon de vertu

Pour lutter contre l'idée reçue de nombreux bourgeois qu'il n'y a de valeur qu'au-dessus de leur condition, il faut créer une nouvelle image positive de cette condition. Les personnages de la comédie allemande des Lumières et leurs propos reflètent cet objectif en associant fréquemment vertu et bourgeoisie. L'équation *bourgeoisie = vertu* n'est cependant pas systématique, pas plus que celle qui veut que *noblesse = vice*. Les contre-exemples sont trop nombreux dans les deux cas pour que l'on puisse les balayer d'un revers de la main. En effet, la raison est universelle : par conséquent, tout individu qui suit ses préceptes peut devenir un modèle de vertu, quel que soit son état (et inversement bien sûr). L'universalité de la raison prime donc sur la condition sociale. Malgré tout, il est indéniable que dans le discours général des dramaturges, la condition de bourgeois est assimilée à l'honnêteté, la probité, la décence, la chasteté, la fidélité, l'économie. Se constitue alors un canon de valeurs, une éthique bourgeoise commune que l'on retrouve dans toute la littérature de l'*Aufklärung*. Cette éthique se construit par opposition à une certaine image de la noblesse, qui contribue à fixer un stéréotype de plus en plus négatif : la valorisation du bourgeois va de pair avec la dépréciation du noble. L'adjectif « bourgeois » est ainsi fréquemment accolé à des vertus méprisées par la noblesse. Marottin explique la fidélité de Laura à Astrobals par son ignorance des usages du Grand Monde et par sa « reconnaissance bourgeoise »<sup>1</sup>. Quant au Comte, il est agacé par la vertu inflexible de Caroline :

Le Comte – Vous êtes un peu trop rétive, trop bourgeoise, trop scrupuleuse.<sup>2</sup>

Une réplique de Mariane à Leander, dans *J'en ai décidé ainsi*, formule de façon explicite cette nouvelle classification morale :

Mariane – Votre façon de penser, monsieur ! –

Leander – Est telle qu'elle convient à un cavalier qui connaît le grand monde et qui veut y faire dignement figure. [...] Vous ne devez pas penser si bourgeoisement d'une petite galanterie.

Mariane – Si cela s'appelle penser bourgeoisement que de pratiquer les devoirs de l'honneur, de la décence et de la vertu, et de préserver dans son état tous les éclatants avantages de la probité, alors je dois vous dire que je pense très bourgeoisement.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> « Marottin – Die gute Laura ist niemals in der grossen Welt gewesen und daher muthmasse ich, daß sie nur zu schamhaft dazu ist, gegen ihren Mann ungetreu zu werden. Sie scheint mir nur zu viel bürgerliche Erkänntlichkeit gegen das gute Bezeigen ihres Astrobals zu haben. » *Mari* (II, 3).

<sup>2</sup> « Der Graf – Ihr seyd nur ein wenig zu widerspenstig, zu bürgerlich, zu gewissenhaft. » *Cand.* (III, 3).

Ainsi, sans être la propriété exclusive des bourgeois, certaines vertus pourtant deviennent par essence « bourgeoises » ; « être bourgeois » commence à correspondre à un état d'esprit tout autant qu'à un état social. Quant aux vertus aristocratiques, elles sont discréditées par l'usage indu qui en est fait, ou tout simplement oubliées. Elles perdent ainsi de leur prestige au profit des nouvelles valeurs de la bourgeoisie. Le personnage de Wilibald est tout à fait représentatif de ce mouvement. C'est un concentré de mérites (raison, bonne éducation, savoir, bonnes manières, bonnes dispositions de corps et d'esprit, probité), qui le placent bien au-dessus de la plupart des nobles<sup>2</sup>. Honnête et fidèle à ses origines, malgré son désir d'ascension sociale, il refuse de se faire passer pour le gentilhomme qu'il n'est pas et critique cette tendance des riches bourgeois à dissimuler leur naissance (*Més.* IV, 1).

La chasteté et la fidélité deviennent également un élément central de cette nouvelle éthique. Elles sont la fierté de la jeune femme bourgeoise et son signe distinctif, toujours par opposition aux mœurs de la noblesse. C'est ce que Wilibald suggère après avoir surpris le prétendu jardinier aux pieds de sa fiancée Philippine. Alors que cette dernière se drape dans son orgueil de caste, Wilibald réplique sur le même terrain :

Philippine – Vous croyez donc avoir une bourgeoise en face de vous ?

Wilibald – Je ne la trouverais pas si facilement dans une telle situation.<sup>3</sup>

De même, lorsque Juliane trouve que Cleanth est un peu trop prompt à réclamer sa main, le jeune homme avance un argument qu'elle retourne sans hésiter :

Cleanth – Que voulez-vous savoir, Juliane : pour ma personne, j'espère que vous ne trouverez rien à lui reprocher : j'ai eu la chance de plaire à des duchesses –

Juliane – Mais il se peut que je sois plus chaste que vos duchesses.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> « Mariane – Ihre Denkgungsart, mein Herr ! – Leander – Ist so, wie sie für einen Cavalier gehört, der die große Welt kennt, und der in derselben mit Ruhm Figur machen will. [...] Über eine kleine Galanterie müssen Sie nicht so bürgerlich denken. Mariane – Wenn das bürgerlich denken heißt, die Pflichten der Ehre, des Wohlstandes und der Tugend ausüben, und seinem Stande alle die glänzenden Vorzüge der Rechtschaffenheit bewahren, so muß ich Ihnen sagen, daß ich sehr bürgerlich denke. » *Décid.* (II, 6). On retrouve le même type de remarque dans la bouche de Wurm, dans *Cabale et Amour* à propos de morale sexuelle : « Ich mache hier gern den Bürgersmann, gnädiger Herr. » Friedrich Schiller, *Kabale und Liebe* (I, 5).

<sup>2</sup> « Von Wildholz – Ich gestehe es, man findet unter hundert Edelleuten nicht viele, die es dem Herrn Wilibald an Vernunft, an guter Erziehung, an Wissenschaften, an guten Sitten, und an Leibes= und Gemüthsgaben zuvorthun. » *Més.* (I, 3) ; voir aussi (II, 9).

<sup>3</sup> « Philippine – Meynen sie etwa, daß sie ein Bürgermädchen vor sich haben ? Wilibald – Die würde ich nicht leicht in solchen Umständen antreffen. » *Més.* (III, 2).

<sup>4</sup> « Cleanth – Was wollen Sie wissen, Juliane : an meiner Person hoffe ich, werden Sie nichts auszusetzen finden : ich habe das Glück gehabt, Herzogin zu gefallen – [...] Juliane – Es kann aber kommen, daß ich spröder als Ihre Herzoginnen bin. » *Méf. env.* (I, 4).

Les bourgeoises proclament ainsi leur supériorité morale sur les nobles dames, qui apparaissent comme des dévergondées sans pudeur ni scrupules.

### 5.1.2.2. *L'économie, une vertu cardinale entre prodigalité et avarice*

Indispensable à la gestion de la maison et à l'activité économique, l'économie devient rapidement la vertu bourgeoise par excellence<sup>1</sup>, car à cette fonction pratique s'ajoute un rôle social essentiel : l'économie a une valeur identitaire, qui permet à la bourgeoisie de se distinguer de la noblesse et de se percevoir comme une classe, sinon homogène, du moins unie par le respect des mêmes vertus économiques. Comme toute vertu, elle tient le milieu entre deux extrêmes. La véritable économie est un équilibre entre prodigalité et avarice, que les comédies allemandes des Lumières s'efforcent d'illustrer<sup>2</sup>.

#### 5.1.2.2.1. La valeur de la saine gestion

Le rapport du bourgeois à l'argent est radicalement différent de celui du noble. Il est marqué par la nécessité de gagner sa vie par le travail, et de faire fructifier son commerce afin de constituer un capital suffisant pour assurer son avenir et celui de ses enfants. C'est une affaire sérieuse, qui requiert rigueur et attention. Sylvester refuse ainsi de poser pour Fortunat et de « manquer les vrais clients » pour les clients imaginaires que le jeune homme veut peindre autour de lui<sup>3</sup>. L'expression de Benjamin Franklin « time is money » n'est pas encore traduite et utilisée<sup>4</sup>, mais l'idée est bien là, car la corrélation est déjà clairement établie :

Sylvester – La chose vous coûte du temps et vous coûte de l'argent.<sup>5</sup>

Or le temps et l'argent sont bien trop précieux pour être ainsi gaspillés. Conformément à l'éthique du travail, l'oisiveté improductive est condamnée et l'homme se doit de se consacrer à son activité professionnelle pour assurer les revenus nécessaires à sa famille. Quant à la femme, elle a pour mission de gérer ces revenus avec sagesse et

---

<sup>1</sup> Cf. M. Maurer, *Die Biographie des Bürgers*, p. 352-355 et p. 367-376.

<sup>2</sup> Les hebdomadaires moraux diffusent les mêmes principes (cf. W. Martens, *Die Botschaft der Tugend*, p. 307-319).

<sup>3</sup> « Sylvester – Ich setze mich daher zu euch, und versäume die wirklichen Käufer, euren gemahlten Käufern zu gefallen, die ihr um mich herum setzen wollt ? Es ist itzo gar nicht Zeit. » *Oisif* (I, 1).

<sup>4</sup> Benjamin Franklin, *Advice to a young tradesman*, 1748 (cf. W. Martens, *Die Botschaft der Tugend*, p. 320).

<sup>5</sup> « Sylvester – Das Ding kostet euch Zeit, und kostet euch Geld. » *Oisif* (I, 1).



rigueur. L'économie domestique est traditionnellement considérée comme l'une des principales vertus d'une épouse<sup>1</sup>. Mais la cause est entendue depuis longtemps pour tout le monde, et les comédies soulignent justement que cette qualité seule ne fait pas une bonne compagne. Elles se concentrent donc, comme nous le verrons plus loin, sur un aspect négligé du mariage : l'accord des caractères et l'éducation de la femme à la sociabilité<sup>2</sup>. Ce qui n'invalide pas le critère de l'économie, qui reste malgré tout indispensable : Mme Damon fait ainsi remarquer que la plus grande fortune s'envole bien vite si la femme n'est pas bonne économiste et que le mari est dissipateur. Morale que Simon identifie immédiatement comme typiquement bourgeoise, et comme une preuve de l'ignorance des usages du grand monde. Mais pour Mme Damon c'est une marque de vertu. Elle déclare d'ailleurs que Carolinchen est pourvue, entre autres, de cette qualité essentielle<sup>3</sup>. Quant à la Gottschedin, elle témoigne dans ses lettres d'une attention toute particulière à ce sujet et se révèle soucieuse de limiter les dépenses, y compris pour son propre mariage<sup>4</sup>.

#### 5.1.2.2.2. La condamnation de l'avarice

Mais le souci financier, pour légitime et nécessaire qu'il soit, ne doit pas se muer en amour de l'argent et en avarice : afin de garder la mesure, les personnages vertueux rappellent fréquemment le spectateur aux valeurs de sagesse et d'humanité qui doivent prévaloir.

Carolina – Se soucier de sa subsistance est juste, mais ce souci ne doit pas prendre une telle ampleur qu'il nous rende malade ou triste. Car ni la joie ni la santé ne s'achètent.<sup>5</sup>

Dans le même esprit, Mme Damon refuse d'aller supplier Simon de lui rendre le billet de loterie et de gagner ainsi cet argent par une offense à sa vertu. Avec son stoïcisme

---

<sup>1</sup> Cf. P. Münch, *Lebensformen in der frühen Neuzeit*, p. 208 sq.

<sup>2</sup> Cf. *infra*, p. 682-696.

<sup>3</sup> « Fr. Damon – Das größte Vermögen wird alle, wenn die Frau keine Wirthinn und der Mann ein Verschwender ist. Simon – Sie reden nach ihrem Stande, und haben die grosse Welt noch nicht gesehen. » *Billet* (III, 6) ; « Fr. Damon – Ihre angenehme Bildung, ihr guter Verstand, ihr redliches Herz, ihre Kenntniß in der Wirthschaft, ihre Geschicklichkeit in weiblichen Geschäften, ihre Sittsamkeit, sind alles Eigenschaften, die einem Manne gefallen müssen. » *Billet* (III, 8).

<sup>4</sup> « Alle überflüssige Pracht, die nur allzuoft bey dergleichen Feste verschwendet wird, halte ich für ganz unnöthig. Zu einer wohleingerichteten Haushaltung gehören nothwendig eine vernünftige Sparsamkeit, und man kann nicht zeitig genug anfangen vorsichtig zu handeln. » L. A. V. Gottsched, lettre à Gottsched du 1<sup>er</sup> mars 1735, in : *Briefe*, p. 88. Les conseils qu'elle donne plus tard à un correspondant pour le choix d'une épouse font apparaître en bonne place les vertus domestiques d'économie et de mesure (lettre du 24 novembre 1754, p. 224 sq).

<sup>5</sup> « Carolina – Daß man für seine Erhaltung Sorge trägt, ist billig ; aber diese Sorge muß sich nicht so weit erstrecken, daß man darüber krank oder mißvergnügt wird. Denn das Vergnügen und die Gesundheit sind doch nicht mit Gelde zu bezahlen. » *Mæurs* (II, 6).

inébranlable, elle demande à son époux de renoncer au lot, car « un cœur satisfait vaut plus que le monde entier » :

Estimez-vous heureux, mon trésor, et modérez votre appétit de richesse. La Providence nous fournira bien assez pour nos besoins. [...] Apprenez donc enfin que l'argent ne fait pas le bonheur.<sup>1</sup>

C'est également ce que Sittenreich tente de faire comprendre à son père, sans grand succès bien sûr (*Mœurs* I, 3). L'avarice est nuisible au bonheur de l'homme : ce principe, énoncé par Sittenreich et illustré par le comportement de Grobian et de son épouse, fait l'objet tout au long de la pièce de réflexions diverses qui permettent de déterminer un bon et un mauvais usage de l'argent. Carolina expose ainsi la conception éclairée et raisonnable :

Carolina – L'argent est certes une belle chose, car on ne peut s'en passer ; mais le surplus que l'on enferme et dont on ne jouit point est nuisible ; et celui qui en fait une idole agit comme un fou. En un mot : il est défendu d'abuser de toute chose, et l'argent n'a pas d'autre but que de pourvoir à nos besoins, et son excédent de nous faire des amis.<sup>2</sup>

Tout ce qui est superflu est néfaste : cette idée revient comme un véritable leitmotiv dès qu'il est question d'argent (*Test.* II, 4 ; *Bigote* I, 9 ; *Sœurs* III, 5). La clarification de ce point est en effet l'un des sujets qui suscite le plus d'exposés didactiques et de sentences, preuve de son importance aux yeux des dramaturges. On peut évoquer, outre le sermon de Carolina, la réplique de Vernunftlieb, accusé par Bockesbeutel d'être dissipateur :

Vernunftlieb – J'économise, mais pas plus que ne l'exige la nécessité, car toute surabondance est nuisible. À quoi servent de grands coffres emplis d'argent si on ne les utilise pas, mais que l'on reste toujours assis dessus comme une poule sur ses œufs ?<sup>3</sup>

C'est bien là l'attitude de Geldlieb, le grippe-sou de *La Pleurnicheuse* ; incapable de se réfréner et de limiter son avidité, il rêve d'accumuler les coffres et ne veut rien laisser à quiconque. Dans son délire d'avare, il veut même que son fantôme revienne s'asseoir sur ses cassettes pour rompre le cou à ceux qui oseraient s'en approcher (*Pleur.* III, 4). La

---

<sup>1</sup> « Fr. Damon – Lassen Sie das Geld fahren. Ein zufriedenes Herz ist mehr, als die ganze Welt. [...] Geben Sie sich zufrieden, mein Schatz, und mässigen Sie Ihre Begierde nach Gelde. Die Vorsicht wird uns schon so viel geben, als wir brauchen. [...] Lernen Sie doch erkennen, daß der Reichthum nicht glücklich macht. » *Billet* (V, 5).

<sup>2</sup> « Carolina – Das Geld ist freilich eine schöne Sache, weil man dessen nicht entbehren kann ; der Überfluß aber, welchen man einsperret, und welchen man nicht geniesset, ist schädlich ; und wer einen Abgott daraus macht, der handelt gar thöricht. Mit einem Worte : Der Misbrauch einer jeden Sache ist unerlaubt ; und das Geld ist zu keinem andern Endzweck da, als daß wir es zu unserer Bedürfniß anwenden, und mit dem Überflusse uns Freunde machen. » *Mœurs* (III, 8).

<sup>3</sup> « Vernunftlieb – Ich erspare, aber nicht mehr, als die Nothdurft erfordert, weil aller Ueberfluß schädlich ist. Was nützen einem grosse Kasten mit Gelde, wenn man sie nicht gebraucht, sondern stets darüber sitzt, als eine Henne über den Eyern. » *Mort B.* (III, 2).

thésaurisation est une forme d'aliénation, elle agit comme une drogue sur l'avare. Pour Grobian, sa vie n'a de sens que dans l'entassement de richesses, l'argent est l'alpha et l'oméga de toutes ses actions :

Grobian – Rien ne procure tant de plaisir que d'avoir beaucoup d'argent et d'y ajouter chaque jour un peu.<sup>1</sup>

Ce rapport stérile à l'argent, et l'esprit de spéculation qu'il entraîne, font l'objet de nombreuses attaques, car ils transforment l'homme en un monstre d'égoïsme. Ils sont opposés à la vertu chrétienne de la charité et à la vertu des Lumières de la promotion du bien commun : aider son prochain dans la mesure de ses moyens est inscrit au catalogue des devoirs de l'homme éclairé<sup>2</sup>. Les comédies intègrent donc naturellement ce thème dans leurs objectifs pédagogiques, parfois de façon très explicite :

Ferdinand – Nous devons faire le bien. Nous devons assister les autres et chercher à alléger les misères et à réduire le nombre des indigents.<sup>3</sup>

Les pièces de notre corpus illustrent ce devoir avec vigueur et tentent de démontrer que la richesse n'a de sens et de légitimité qu'en tant qu'elle est active : elle doit participer à l'amélioration du sort de tous. L'usage de l'argent pour secourir des amis ou servir l'intérêt général apparaît ainsi comme un élément évident de caractérisation morale des personnages<sup>4</sup>.

Les comédies françaises en revanche, si elles présentent toujours l'avare comme ridicule, ne le déclarent cependant pas moralement condamnable. Elles ne développent aucune remarque sur le bon usage de l'argent et sur les devoirs du riche. Il n'y a guère que Voltaire qui glisse une pointe comparable à l'argumentation allemande, dans la tirade de Mme Damis :

---

<sup>1</sup> « Grobian – Nichts [bringet] mehr Vergnügen, als wenn man viel Geld hat, und täglich was dazu erobert. » *Mœurs* (II, 3). Mme Richardin est atteinte du même mal : la dot de sa fille ne doit pas servir à lui acheter des vêtements, mais à payer les impôts et à être placée pour former un nouveau capital par les intérêts engrangés (*Bigote* II, 1).

<sup>2</sup> Cf. W. Martens, *Die Botschaft der Tugend*, p. 321-324 et p. 400-403.

<sup>3</sup> « Ferdinand – Doch wir sollen ja wohl thun. Wir sollen andern beystehen, und das Weh und die Anzahl der Elenden zu verringern suchen. » *Bigote* (I, 2). Même profession de foi chez le bon capitaine Simon : « Simon – Man muß keinen Menschen abweisen ; am allerwenigsten einen Armen. Zu wem sollen diese Leute sonst ihre Zuflucht nehmen ? Wir reiche Leute sind desfalls da, damit wir die Noth dieser Elenden erleichtern sollen. » *Décid.* (III, 3).

<sup>4</sup> Cf. Regina John, *Vernünftige Menschenliebe. Wohltat und Almosen in Drama der deutschen Aufklärung*, Frankfurt/M-Bern, Peter Lang, 1992, p. 51-96. Quelques exemples révélateurs dans *Les Mœurs du temps passé* (III, 6), *La Bigote* (I, 2), *Le Billet de loterie* (V, 1) et *Amalia* (I, 1). L'usage altruiste que Mme Damon entend faire du gain de la loterie est significatif de cette éthique de la bienfaisance (cf. M. Maurer, *Die Biographie des Bürgers*, p. 371 sq).

On doit compte au public de l'usage du bien, / Et qui l'ensevelit est mauvais citoyen ; / Il fait tort à l'État, il s'en fait à lui-même.<sup>1</sup>

Mais ce type de remarque reste exceptionnel. L'exemple de Gêronte, dans *Le Dissipateur* de Destouches, est plus révélateur de l'attitude des dramaturges français : le vieillard fait l'éloge de l'avarice en des termes très similaires à ceux de Grobian ou de Geldlieb. L'argent lui tient lieu d'ami et de réconfort, et pour lui « le plaisir d'entasser vaut seul tous les plaisirs » ; il dépense si peu que son « tas s'accroît [et] se renfle » d'année en année, à sa plus grande satisfaction (III, 5). Son système est bien évidemment risible, mais nulle part il n'est accusé d'opprimer les pauvres ou de nuire à l'intérêt général. En décidant de déshériter Cléon et de transférer son bien à Julie, il récompense même la vertu (III, 10). Contrairement à ce que l'on pourrait attendre, *Le Dissipateur* est plus une leçon sur le train du monde et sur les flatteurs que sur la gestion financière. Même chez Destouches, auteur moralisateur s'il en est, l'argent n'est donc pas un sujet de sermon édifiant. Que dire alors de Regnard ou de Dancourt. Tous critiquent de façon traditionnelle l'avarice des pères ou des oncles, sans grande originalité ni sans grand sérieux non plus. Les avarés sont livrés au rire joyeux du parterre, sans autre forme de procès.

#### 5.1.2.2.3. L'indispensable honnêteté

Pour les auteurs allemands, l'argent doit également être gagné de façon honnête, sans porter préjudice à quiconque. C'est ainsi que la banqueroute abusive et l'usure sont sévèrement condamnées. Lorsque Oronte conseille à Damon de faire banqueroute, le jeune homme s'indigne ; c'est là un « vil » procédé, auquel son cousin doit peut-être sa fortune, mais pour Damon, « une richesse si mal acquise [lui] fait bien peu d'honneur »<sup>2</sup>. Oronte répond qu'il se moque de l'honneur, et que cela importera peu à ses héritiers de savoir comment cet argent a été gagné. Mais le jeune homme n'en démord pas et poursuit son raisonnement :

Damon – Si vos héritiers sont raisonnables, ils useront de votre fortune après votre mort pour rétablir ceux que votre banqueroute a plongés dans le malheur.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Voltaire, *La Femme qui a raison* (III, 5).

<sup>2</sup> « Damon – Es bringt Ihnen ein so schlimm erworbener Reichtum wenig Ehre. » *Damon* (7).

<sup>3</sup> « Damon – Wenn Ihre Erben vernünftig sein werden, so werden sie nach Ihrem Tode Ihre Verlassenschaft dazu anwenden, daß sie denjenigen, die durch Ihre Banqueroute unglücklich geworden sind, wieder aufhelfen. » *Ibid.* Sur le thème de la banqueroute, voir aussi *Érudit* (I, 5) et *Mort B.* (I, 2).

Quant à l'usure, elle est unanimement condamnée : tous ceux qui la pratiquent sont dépeints comme des monstres, des oppresseurs qui s'engraissent sans vergogne grâce au malheur d'autrui. Grobian prête à un taux de 10 % à des mineurs et à des gens dans le besoin, et ne trouve rien de répréhensible à cela (*Mœurs* II, 3). Bockesbeutel pratique des taux exorbitants, qu'il dépasserait volontiers si ce n'était passible de sanctions (*Mort B.* I, 2). Mme Richardinn n'hésite pas à réclamer des intérêts à une pauvre veuve de pasteur, mère de famille nombreuse (*Bigote* I, 4). Quant à M. Damon, il finance son jardin par des intérêts illégaux (*Billet* II, 1). C'est ainsi que tous cherchent à tirer le meilleur profit de la détresse de leurs débiteurs<sup>1</sup>. Dans la comédie française, le prêteur n'est certes pas un personnage très sympathique, mais il n'est jamais sérieusement condamné. D'ailleurs, on y fait tout au plus allusion comme à la ressource habituelle des jeunes gens impécunieux ou dissipateurs, sans grand développement. Il n'y a guère que Regnard qui le fasse monter sur scène, mais il reste là encore un personnage secondaire et ses apparitions ne sont prétexte qu'à des scènes comiques : Mme la Ressource (*Le Joueur*) et M. André (*Le Retour imprévu*) ont une fonction dramatique, un peu comme les notaires, et sont définis par leur profession d'« usuriers »<sup>2</sup>. Dans la comédie allemande en revanche, le fait que les personnages soient usuriers n'est pas leur caractéristique principale – ils n'agissent pas sur l'action *en tant* qu'usuriers : ce n'est qu'un trait de leur caractère parmi d'autres, destiné à révéler une déficience morale, exactement comme dans le cas d'Harpagon.

C'est plutôt le type du « Financier » et ses diverses variantes (traitants, partisans, maltôtiers, procureurs fiscaux et autres collecteurs d'impôts) que les auteurs français mettent en scène : sont alors effectivement dénoncés les prêts sur gages et à hypothèque, mais également tout le système des spéculations et des escroqueries<sup>3</sup>. L'organisation fiscale et administrative étant radicalement différente en Allemagne, le riche financier malhonnête y est un type inconnu.

---

<sup>1</sup> Grobian va chercher dans ses objets mis en gage si il ne trouve pas deux bagues pour ses enfants, qu'il achèterait ainsi à moitié prix. « Man muß seinen Staat auf anderer Leute Rechnung führen können. » *Mœurs* (III, 2).

<sup>2</sup> Thomas Corneille et Donneau de Visé ont bien composé une comédie intitulée *L'Usurier*, mais la pièce est aujourd'hui perdue.

<sup>3</sup> Cf. Dancourt, *Les Agioteurs* (1710) et Lesage, *Turcaret ou le Financier* (1709) : M. Rafle, un usurier au service de Turcaret apparaît dans l'une des scènes (III, 8).

### 5.1.2.3. Train de vie modeste et respectable humilité

Conformément aux principes d'économie et de saine gestion des finances, le bourgeois se doit de vivre modestement. La magnificence et la prodigalité sont bonnes, à la rigueur, pour les nobles, mais en aucun cas le bourgeois ne doit adopter ce mode de vie. Les raisons économiques se doublent d'un désir très net de démarcation morale. *Le Patriote* dispense des leçons de zèle et d'économie ; dans le droit fil de la philosophie wolffienne, ces leçons condamnent le faste, les dépenses excessives et l'oisiveté<sup>1</sup>. Dans les comédies de l'*Aufklärung*, toute dépense pouvant être assimilée à un luxe inutile est sévèrement réprouvée, car elle relève d'un désir de représentation aristocratique à la fois futile et ruineux. L'équipage et la servante de Cleonte sont ainsi dénoncés comme des caprices qui poussent le bon Geronte à des dépenses inconsidérées (*Gouv.* I, 3). Ce n'est pas seulement le montant des sommes dépensées qui est en cause, mais également l'utilisation de cet argent, comme dans *La Gouvernante française*. Pour Luischen, les frais engagés par son père sont « au-dessus de sa condition » et menacent sa fortune :

Un train de vie princier n'a jamais fait le bonheur d'aucun boutiquier.<sup>2</sup>

Plus grave encore, cette attitude menace la pérennité du commerce de Germann. C'est toute l'œuvre de la famille et sa subsistance qui sont remises en question :

Wahrmund – Croyez seulement, mon cher frère, que toute notre affaire subira les dommages de ce voyage insensé. Qu'est-ce que nos correspondants vont bien pouvoir penser de la fiabilité d'un commerce qui entreprend une dépense aussi disproportionnée et inutile ? Du moins ne feront-ils pas confiance à nos enfants après notre mort.<sup>3</sup>

On peut aussi évoquer la réaction significative de Hieronymus dans *L'Amant par hasard*, au sujet des diamants censés orner le portrait de sa fille :

Une telle dépense est bonne pour les grands seigneurs, et non pour les marchands comme il faut.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Cf. *Der Patriot*, 2. Stück, 13. Jenner 1724, Bd. I, p. 9-17 ; 48. Stück, 30. November 1724, Bd. I, p. 407-413 ; 54. Stück, 11. Jenner 1725, Bd. II, p. 10-15, et 97. Stück, 8. November 1725, Bd. II, p. 362-370, pour les livraisons les plus représentatives.

<sup>2</sup> « Luischen – Weil sie über seinen Stand ist. Es hat noch kein Krämer sein Glück mit einem fürstlichen Staate gemacht. » *Gouv. fr.* (I, 6).

<sup>3</sup> « Wahrmund – Glaubt nur, lieber Bruder, unsere ganze Handlung wird Schaden an dieser närrischen Reise haben. Was werden sich unsere Correspondenten für einen Begriff von der Sicherheit eines Handels machen, der solche übermäßige und unnütze Verschwendung unternimmt ? Wenigstens werden sie unsern Kindern einmal nach unserm Tode nicht trauen. » *Gouv. fr.* (II, 1).

<sup>4</sup> « Hieronymus – Eine solche Verschwendung gehört für die großen Herren, und nicht für einen ordentlichen Kaufmann. » *Amant* (1).

Il ne supporte d'ailleurs pas que l'on ait des dettes sans nécessité (*Amant* 4). La responsabilité du bourgeois se traduit donc par un usage réfléchi de l'argent, c'est-à-dire par un train de vie sobre. Cette sobriété se justifie triplement, sur le plan social, religieux et économique. En effet, elle correspond tout d'abord au rang effectif du bourgeois dans la société. À la suite de la leçon de bonnes manières de Sotenville, Luischen remarque :

Il me semble que la fille ou la femme d'un marchand qui veut imiter dans ses manières les *dames de qualité*, joue dans le monde un rôle bien extravagant.<sup>1</sup>

On retrouve ici la position moliéresque du *Bourgeois gentilhomme* ; le bourgeois désireux d'imiter les Grands ne sera jamais qu'un singe<sup>2</sup>. Le ridicule se joint à la morale pour faire de ce personnage une cible comique. La sobriété prônée correspond en outre à l'idéal chrétien de l'humilité. Enfin, elle s'allie tout naturellement aux principes d'économie qui rejettent le luxe et toute dépense dite « inutile ». Cette alliance est particulièrement évidente lorsqu'il est question des vêtements. Ils sont le premier signe d'appartenance sociale, et leur degré de richesse et de raffinement correspond au degré que l'on occupe dans la hiérarchie. Les ordonnances vestimentaires sont d'ailleurs là pour fixer les règles en la matière et tentent ainsi de stabiliser la structure sociale : elles déterminent avec précision qui a le droit de porter quels tissus, quels types d'ornements et dans quelles quantités<sup>3</sup>. Sans évoquer directement les lois, les comédies font cependant référence à ce code implicite : Mme Stephan critique par exemple la tenue de Mme Richardinn en suggérant que « son mari n'est pas assez distingué pour qu'elle puisse justifier son faste par sa condition »<sup>4</sup>. Chez le bourgeois, les vêtements doivent refléter une humilité de bon aloi :

Wahrmund – Les riches habits ne sont de toute façon pas faits pour lui. Faites lui faire un simple habit gris, comme il sied à un garçon du commerce.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> « Luischen – Mich dünkt eines Kaufmanns Tochter oder Frau, die es in ihrer Aufführung den *Dames de qualité* gleich thun will, die spielet eine sehr närrische Rolle in der Welt. » *Gouv. fr.* (IV, 9).

<sup>2</sup> C'est l'idée que l'on retrouve par ailleurs dans *Le Patriote*, qui fait le portrait d'un parfait bourgeois : « Er kannte und setzte unvergleichlich die Grenzen zwischen einem bürgerlichen Wolstande, und einer adelichen und höfischen Lebens=Art. Bei dieser, wuste er, daß viele seines gleichen es nicht höher, als auf einen Affen gebracht hatten, da sie bey jenem würden Männer geblieben seyn. » *Der Patriot*, 155. Stück, 20. December 1726, Bd. III, p. 415.

<sup>3</sup> Cf. H. Möller, *Die kleinbürgerliche Familie*, p. 3 et p. 144. Voir également P. Münch, *Lebensformen in der frühen Neuzeit*, p. 102 sq.

<sup>4</sup> « Fr. Stephan – Ihr Mann ist ja nicht so vornehm, daß sie ihren Pracht mit seinem Stande entschuldigen könnte. » *F. mal.* (1).

<sup>5</sup> « Wahrmund – Die reichen Kleider schicken sich ohnedem nicht für ihn. Laßt ihm ein graues einfaches Kleid machen, wie sichs für einen Handelsjungen gehört », *Gouv. fr.* (V, 10).

Il faut respecter les bienséances et ne surtout pas chercher à se distinguer, ce qui vaut bien entendu pour les modes, comme nous le verrons plus loin<sup>1</sup>. On retrouve de semblables arguments dans les comédies françaises qui fustigent les désirs d'ascension sociale de la bourgeoisie. M. Serrefort suggère ainsi à Mme Patin de réformer son équipage et sa tenue, pour adopter des couleurs et des ornements plus sobres (Dancourt, *Le Chevalier à la mode* II, 2 et IV, 4).

Mais cette valorisation de l'humilité est en fait une forme de fierté, un nouvel orgueil de classe fondé sur les mérites de la vertu. C'est ce qui ressort très clairement du *Billet de loterie*, où Gellert oppose la jalousie de Mme Orgon à la réserve de Mme Damon. Mme Orgon enrage de voir sa sœur élégamment vêtue et parée de somptueux bijoux. Elle attribue ce faste à une extrême coquetterie et à un désir de jouer la grande dame :

Mme Orgon – Madame ma belle-sœur s'est mise de façon bien extraordinaire. Je l'aurais cru dame de la cour si je l'avais rencontrée dans la pénombre.<sup>2</sup>

Or Mme Damon ne fait que porter les généreux cadeaux qui lui ont été faits en reconnaissance de sa bonté et de ses soins. Rien n'est plus éloigné de son esprit que le désir de paraître et de s'élever au-dessus de sa condition. Elle n'a pas non plus l'intention de dilapider les gains de la loterie en brillant équipage et autres dépenses de prestige, mais en dons pour sa nièce et pour les pauvres<sup>3</sup>. La comédie ne dispense pas de leçon explicite sur ce sujet, mais met en scène *de facto* une opposition claire entre un vain désir de représentation de type aristocratique, et un idéal bourgeois de retenue, mais sans austérité excessive ou ostentatoire (comme la bigote Mme Richardinn). Lorsque Simon se moque de la devise « piétiste » du billet de loterie, « *Pour la Vertu* », M. Damon se sent personnellement mis en cause et prend ardemment la défense de la vertu outragée :

Simon – Où avez-vous vu une telle devise chez un homme de cour ?

M. Damon – Mais je ne suis pas un homme de cour. Écoutez-moi bien, Monsieur Simon, je ne permets point que l'on me dispute la vertu. Mon père et toute ma famille ont toujours été

---

<sup>1</sup> Cf. *infra*, p. 799-801.

<sup>2</sup> « Fr. Orgon – Die Frau Schwägerinn hat sich ja ganz erstaunlich geputzt. Ich hätte sie für eine Hofdame angesehen, wenn sie mir im Dunkeln begegnet wäre. » *Billet* (I, 3).

<sup>3</sup> « Fr. Orgon – Nun können Sie sich Kutsche und Pferde halten, Frau Schwester, und zu mir gefahren komm. [...] Frau Damon – Denken Sie denn, daß ich den Gewinn nur zum Prachte anwenden werde ? Kutsche und Pferde würden mich nicht ruhiger machen. Ich schicke mich gar nicht unter die Leute, deren Staat es erfordert, in einem Jahre mehr auf ein Pferdegeschirr zu wenden, als sie in zehn Jahren für dürftige und sieche Menschen geben, denen das Leben ohne ihre Hülfe zur Last wird. » *Billet* (V, 8).



connus pour leur vertu. Et quand bien même elle serait passée de mode, je la défendrai toujours. La vertu est une bien bonne chose. Là où il y a de la vertu, la maison est bénie.<sup>1</sup>

M. Damon ne cherche pas plus que sa femme à jouer les personnes de condition et ne semble avoir aucune admiration particulière pour les aristocrates. Sa fierté de bourgeois, il la place dans la droiture et dans le respect de sa famille. Il rejoint sur ce point la nièce de son épouse, qui parfait le tableau en mettant l'accent sur les qualités intellectuelles :

Carolinchen – Avoir eu un père honnête et savant, qui m'ait donné une éducation raisonnable, bien qu'il ne m'ait rien laissé, est ma plus grande fierté. La bonne réputation dont il jouit auprès des personnes raisonnables est à mes yeux une gloire que je ne voudrais échanger pour des ancêtres et des fiefs.<sup>2</sup>

Gellert compare explicitement les mérites et ne laisse aucun doute sur les valeurs auxquelles il donne sa préférence : vertu, raison et connaissance sont bien supérieures et bien plus enviables que titres et richesses. Ses personnages affirment d'ailleurs à plusieurs reprises que la valeur d'un être humain ne se mesure pas à sa fortune (*Bigote*, III 2 et 8)<sup>3</sup>.

Rien de vraiment comparable dans la comédie française. La culture de salon et l'ouverture relative des hiérarchies sociales placent les bourgeois dans une situation différente. Se sentant un peu moins méprisés qu'en Allemagne, leur conscience de classe reste marquée par le désir de s'assimiler à la noblesse par le biais de son mode de vie. Ce désir n'a rien de honteux, bien au contraire : les modèles de l'honnête homme et de la civilité mondaine sont reconnus comme un idéal qu'il est louable de rechercher. Polir ses mœurs et affiner son esprit, acquérir la réputation d'honnête homme et d'homme de goût, voilà l'ambition de tous les membres des classes cultivées. En Allemagne en revanche, la rupture entre idéal aristocratique et idéal bourgeois est presque complète. Ne pouvant

---

<sup>1</sup> « Simon – Wenn haben Sie bey einem Hofmanne eine solche Devise gesehen ? Herr Damon – Ich bin ja kein Hofmann. Und hören Sie nur, Herr Simon, die Tugend lasse ich mir nicht nehmen. Mein Vater und unsere ganze Familie hat stets den Ruhm der Tugend gehabt. Und wenn sie auch nicht mehr Mode wäre : so rede ich ihr doch das Wort. Die Tugend ist ganz gut. Wo Tugend ist, kömmt Seegen in das Haus. » *Billet* (III, 1).

<sup>2</sup> « Carolinchen – Ich bin auf nichts so stolz, als daß ich einen rechtschaffenen und gelehrten Vater gehabt habe, der mir eine vernünftige Erziehung geschafft, ob er mir gleich nichts hinterlassen. Sein guter Name, den er bey den Vernünftigen hat, ist in meinen Augen ein Ansehn, das ich um Ahnen und Rittergüter nicht hingeben wollte. » *Billet* (II, 8). La même idée est exprimée dans *Les Tendres Sœurs*, par le père cette fois-ci : « Cleon – Sey zufrieden mit deinem Schicksale. Ich lasse dir nach meinem Tode einen ehrlichen Namen und eine gute Auferziehung. » *Sœurs* (I, 11).

<sup>3</sup> Malgré ces déclarations de principe, les personnages vertueux n'en restent pas moins tributaires de l'argent ; leur destin dépend bien souvent de leur situation financière, en particulier pour le mariage (*Mœurs*, *Billet*, *Cand.*, etc.). Leur discours est donc en décalage par rapport à l'action, ce qui n'invalide pas leurs positions mais témoigne simplement des limites qui leur sont imposées par la réalité (cf. G. Saße, *Die aufgeklärte Familie*, p. 55-58).

accéder aux milieux de cour, et méprisés par ces derniers, les bourgeois les rejettent pour revaloriser leur image et se forger une identité propre. Elle se construit donc par opposition et porte un regard critique sur les valeurs aristocratiques, qui sont en partie celles de la civilité française, adoptée au XVIII<sup>e</sup> siècle par tous les milieux de cour européens. La littérature est l'un des principaux moyens de constitution et de diffusion de cette nouvelle conscience de classe bourgeoise, laquelle semble bien avoir été d'abord un phénomène littéraire avant de devenir un phénomène social<sup>1</sup>.

### **5.1.3. Rester parmi ses pairs**

#### *5.1.3.1. Le Duc Michel ou la folie des grandeurs*

*Le Duc Michel* de Krüger est sans doute l'une des illustrations les plus évidentes du précepte qui veut que l'on reste parmi ses pairs. Contrairement au texte original dont elle est tirée, la pièce ne contient aucune leçon morale explicite, comme celle que propose J. A. Schlegel à son lecteur :

On ne se trompe point si l'on conclut / que l'orgueil, qui d'habitude est pourtant un vice de haut rang, / n'est pas l'apanage des seuls riches.<sup>2</sup>

Aucune sentence comparable dans la pièce de Krüger. Cependant, le sujet même de la comédie et sa conclusion restent tout à fait dans l'esprit de la fable : *Le Duc Michel* est une satire des ambitions démesurées d'un valet de ferme, qui se montre arrogant envers son employeur et se voit déjà dans un équipage à six chevaux.

Le thème du paysan « roi d'une journée » fait partie de la tradition comique européenne depuis longtemps, et jouit en Allemagne d'une grande popularité, en particulier à l'époque baroque<sup>3</sup>. Dans ce contexte, les rapports du *Duc Michel* à *L'Héritier*

---

<sup>1</sup> « Das 18. Jahrhundert ist ein am Literarischen eminent interessiertes Jahrhundert, und es handelt sich bei dem neuen « bürgerlichen » Selbstbewußtsein [...], denn auch zunächst einmal um ein literarisches Phänomen und nicht so sehr um ein soziales. » H. Koopmann, *Drama der Aufklärung*, p. 43. J. W. van Cleve souligne pour sa part le rôle important de la comédie saxonne dans la réhabilitation du marchand, profession jusqu'alors suspecte (*The Merchant in the German Literature*, p. 90).

<sup>2</sup> « Man thut nicht unrecht, wenn man schließt : / Der Hochmuth, der doch sonst ein vornehm Laster ist, / Sey nicht bloß reichem Pöbel eigen. » J. A. Schlegel, *Fabeln und Erzählungen*, Stuttgart, Metzler, 1965, p. 65.

<sup>3</sup> Cf. Richard Erich Schade, « The King-for-a-Day : Theme and Extra-Literary Realities in the Writings of Hollonius, Gryphius, Harsdörffer and Krüger », in : *Daphnis : Zeitschrift für Mittlere Deutsche Literatur* 17, 1 (1988), p. 37-53. Voir aussi W. Hinck, *Das deutsche Lustspiel und die italienische Komödie*, p. 248. Dans le domaine de la tragédie, on peut également évoquer *Masaniello*, de Christian Weise (1682), qui met en

*de village* de Marivaux semblent relativement faibles. La parenté de thème est trop vague pour permettre de conclure à une influence particulière. Il n'y a guère que la scène 2 sur l'amour et la vertu dans le beau monde et le monologue de Blaise à la scène 6 qui témoignent de quelques points communs. Michel semble en revanche plus proche d'un autre personnage de paysan ambitieux de la comédie française, à savoir le Lucas de *La Coquette de village*. Cette pièce de Dufresny a d'ailleurs sans doute été la source de Marivaux<sup>1</sup>. Insatisfait de sa triste condition, Lucas rêve de fortune en jouant à la loterie :

Lucas – Je sis si las, si las, de labourer ma vie ! / Labourer pour c'tici, labourer pour c'tilà ! / J'ai labouré trente ans ; après trente ans me v'là. / Labourer pour autrui c'est un p'tit labourage. / Faut labourer pour soi, c'est ça qui donn' courage. / Pour égaliser tout, faudrait-il pas, morgoi ! / Que les autr's à leur tour labourissent pour moi ?<sup>2</sup>

Michel évoque lui aussi avec amertume le sort de ses semblables :

Michel – Les paysans ne sont que des bêtes ; ils ne vivent que pour mourir, / Élèvent leurs enfants et leur laissent bien peu en héritage. / Est-ce là raison ?<sup>3</sup>

À la différence de Blaise, il ne place pas ses espoirs dans la loterie mais dans son ingéniosité. La répétition systématique du terme « Verstand » est un élément intéressant, qui n'apparaît nullement dans les comédies françaises : Michel se félicite de son intelligence et pense que son cerveau génial a trouvé le moyen infaillible de s'élever au dessus de sa misérable condition (*Duc* 2). Il rêve encore plus que ses homologues français, dont le gros lot et l'héritage sont finalement de l'ordre du possible. L'erreur du valet de ferme est de confondre raison et imagination. La logique qu'il suit dans son délire d'ascension sociale est celle de l'imagination, qui efface tous les obstacles de la dure réalité. Ce n'est donc pas la raison qui domine chez lui, contrairement à ce qu'il prétend avec fierté, mais bien l'imagination – et une imagination particulièrement fertile, qui s'enflamme en un clin d'œil :

Michel – Le Seigneur von Michel ! hé ! le beau nom que voilà ! / Comme je serai aise de pouvoir dire : / Bougre, n'entends-tu donc rien ? Je veux qu'on m'apporte mes habits. / Comme je serai aise que chacun dise : / Ne connaissez-vous point ce noble seigneur, le

---

scène la révolte des classes inférieures et l'*hybris* des usurpateurs, dont la prise de pouvoir est vouée à l'échec.

<sup>1</sup> Cf. Marivaux, *Théâtre complet*, édition F. Deloffre, t. 1, Garnier, p. 546.

<sup>2</sup> Dufresny, *La Coquette de village* (I, 2).

<sup>3</sup> « Michel – Die Bauren sind nur Vieh, es lebt nur um zu sterben, / Zieht seine Kinder groß und läßt sie wenig erben. / Heißt das Verstand ? » *Duc* (2).

Seigneur von Michel ? / Le Seigneur von Michel ne sera pas un idiot qui continuera d'aller à pieds. / Il prendra aussi ses aises en carrosse.<sup>1</sup>

Abusé par Girard et croyant avoir touché le gros lot, Lucas se métamorphose de même en grand seigneur. La richesse lui trouble la cervelle, et le voilà bouffi d'orgueil et de désir de revanche sociale. Il adopte le même comportement arrogant que le pauvre valet de ferme de Krüger. :

Lucas – Qu'a vien' donc, ste chais, j'n'aim point qu'on m'fasse attendre. [...] En m'voyant tout Paris va m'fair'fête : / Vla stila qu'a l'gros lot. [...] / Tout l'mond' sra pu gueux qu'moi, ça m'va bain divertir ; / Pendant que j'srai dans l'grain, j'verrai crier famine. / Queu plaisir !<sup>2</sup>

Michel s' imagine dans des situations tout à fait similaires et exprime lui aussi un désir de revanche sans borne : il promet de se faire prier par la cour, de faire attendre son seigneur pendant des heures, et rêve également de foule se pressant dans les rues pour le voir passer. Il se voit déjà couvert d'honneurs, jouissant d'un prestige infini et faisant bombance pour compenser sa misère passée :

Michel – Comme la vie de Monsieur le duc Michel sera douce ! / Et puis j'écraserai ceux qui m'ont écrasé avant, / Mais je ne veux pas me mêler de travail, / Et quiconque ne s'incline jusqu'à terre devant moi, / Je le fais pendre sur le champ. / Et puis je veux voir les grands seigneurs autour de moi ; / Et puis je veux oublier ma misère / Et manger du rôti de porc tous les jours, / Et tous les jours aller à la taverne.<sup>3</sup>

Les aspirations des deux paysans sont donc très comparables, marquées par une forme de démesure plus risible que condamnable. Apprenant la supercherie, Lucas s'en va, abasourdi. Pour Michel en revanche, la leçon est plus claire :

Michel – J'ai rêvé bien fort ! / Je m'éveille et ce n'est que maintenant que je vois ce que j'ai perdu. / Pardonne-moi au moins pour cette fois.

Hannchen (lui donne la main) – Tope là ! Mais à l'avenir sois sensé !

Michel – Il le faut. Moi le duc, je retourne à ma charrue. / Las ! Je dois bien faire ce que mes pères ont fait. / (Il embrasse Hannchen) Tu es mon duché, ma bière, mon rôti de porc.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> « Michel – Der Herr von Michel ! ey ! wie prächtig wird das klingen ! / Wie schön wird das nicht seyn, wenn ich einst sagen kann. / Kerl, hört ihr nicht ? Das Kleid sollt ihr mir bringen. / Wie schön wird das nicht seyn, wenn denn ein jeder spricht, / Kennt ihr den gnädigen Herrn, den Herrn von Michel nicht ? / Der Herr von Michel wird kein Narr seyn und noch gehen. / Er wird sich auch in Kutschen blähen. » *Duc* (6).

<sup>2</sup> Dufresny, *La Coquette de village* (III, 3).

<sup>3</sup> « Wie lustig wird dann nicht Herr Herzog Michel leben ! / Dann drück ich die, die mich vordem gedrückt, / Doch will ich mich mit Arbeit nicht vermengen, / Und wer sich nicht vor mir bis auf die Erde bückt, / Den laß ich auf der Stelle hängen. / Dann will ich rund um mich die grossen Herren sehn ; / Dann will ich meine Noth vergessen / Und täglich Schweinebraten essen, / Und täglich in die Schenke gehn. » *Duc* (6).

<sup>4</sup> « Michel – Wie starck hab ich geträumet ! / Nun ich erwache, seh ich erst, was ich versäumet. / Verzeih mir dießmahl nur. Hannchen (giebt ihm die Hand) – Da ! sey auch künftig klug ! Michel – Ich muß. Ich Herzog

La conclusion désabusée de Michel est un aveu d'impuissance et l'appel de sa fiancée à redevenir « sensé » est au fond un appel à reconnaître les limites que la raison impose à un simple paysan. Mais point d'exclusion pour Michel : son égarement est excusable, il retrouve le droit chemin et le bon sens.

### 5.1.3.2. Le Roi jardinier, *une leçon inachevée*

De la comédie du *Roi jardinier* de Schlegel (*Der Gärtnerkönig*), nous ne possédons aujourd'hui qu'un fragment de 17 vers, qui ne nous renseignent que peu sur cette œuvre, restée à l'état d'ébauche<sup>1</sup>. Mais une lettre à Bodmer nous expose clairement le projet de l'auteur : le jardinier Abdolnim de Sidon, homme raisonnable, honnête et vertueux, accepte la couronne royale qui lui est offerte. Cette expérience se révèle cependant peu concluante :

Abdolnim [...] reconnaît que pour faire un héros digne de ce nom, la seule raison ne suffit pas, mais qu'une pratique des mœurs du monde est aussi nécessaire (pratique qu'il est trop vieux pour acquérir), et que tout homme joue un rôle ridicule lorsqu'il est arraché à l'état auquel il s'est conformé et dans lequel il a longtemps vécu.<sup>2</sup>

Pour Schlegel, l'homme n'est donc pas prédestiné par la naissance ; en revanche, l'éducation et les habitudes le forment à un milieu et à un mode de vie de façon déterminante et durable. Abdolnim est un homme très estimable, qui possède toutes les qualités morales requises, mais non les qualités mondaines. Sa transplantation dans un milieu qui lui est étranger ne peut que se solder par un échec. Il n'est pas question ici de le ridiculiser comme Michel, ou de la condamner comme Masaniello<sup>3</sup>, mais d'illustrer avec lucidité le principe « cordonnier, reste à ton métier » (« Schuster, bleib bei deinem Leisten »).

---

geh nun an den Pflug. / Ja, leider muß ich thun, was meine Väter thaten. / (Er umarmt Hannchen) Du bist mein Herzogthum, mein Bier, mein Schweinebraten. » *Duc* (6).

<sup>1</sup> J. E. Schlegel, *Der Gärtnerkönig*, in : *Werke*, Bd. 2, p. 635-638.

<sup>2</sup> « Abdolnim [...] erkannte, daß, um einen Helden würdig vorzustellen, nicht allein gesunde Vernunft, sondern auch eine Übung in den Sitten der Welt erfordert würde, die zu lernen er zu alt wäre, daß ein jeder Mensch eine lächerliche Rolle spielte, wenn er aus dem Stande weggenommen würde, auf den er sich einmal eingerichtet hätte, und in dem er eine lange Zeit gelebt hätte. » Lettre de J. E. Schlegel à J. J. Bodmer du 18 septembre 1747, citée par H. Friederici, *Das deutsche bürgerliche Lustspiel*, p. 157.

<sup>3</sup> Cf. C. Weise, *Masaniello* (1682).

Gellert exprime la même idée dans ses chants liturgiques, mais inspirée cette fois par un profond sentiment religieux. Pour lui, c'est dans le renoncement à la gloire, au pouvoir et à la richesse que l'homme peut trouver le bonheur et la paix de l'âme :

Jamais la condition, jamais les biens  
N'offrent à l'homme la satisfaction.  
Le vrai repos des âmes  
Est la vertu et la modération.  
Jouis de ce que Dieu t'a accordé  
Et renonce sans regret à ce que tu n'as pas.  
Chaque état a sa quiétude,  
Chaque état aussi son fardeau.<sup>1</sup>

Cronegk, disciple de Gellert, exprime exactement les mêmes conceptions dans son poème « La Vie heureuse »<sup>2</sup>, où il chante les louanges de la *Gelassenheit*, cette tranquille résignation du sage qui peut s'apparenter à une forme d'ataraxie chrétienne. Car être insatisfait de son état, c'est se montrer ingrat envers la Providence et remettre en cause la volonté divine. L'idée n'est pas nouvelle, les théologiens protestants la diffusent depuis le XVIIe siècle<sup>3</sup>. Les hebdomadaires moraux la reprennent sous une forme plus ou moins sécularisée, et présentent la hiérarchie et les inégalités (de caractère, de métier ou de condition) comme des éléments bénéfiques, qui forment le ciment de la société. Chacun a sa place et son utilité en tant que membre du corps social, et comme le soulignait Gellert, ni la condition ni la richesse ne font le bonheur<sup>4</sup>.

### **5.1.4. La critique sociale de Krüger**

Même si *Le Duc Michel* reste plutôt conservateur dans son esprit et dans sa leçon finale, les petits coups de griffe disséminés ça et là par l'auteur n'épargnent personne dans la hiérarchie sociale. Car il ne faut pas oublier que les deux grandes pièces de Krüger, *Les Pasteurs de campagne* et *Les Candidats*, contiennent une critique acerbe de la société, qui fait figure d'exception notable dans le tableau de la comédie allemande des Lumières. Le

---

<sup>1</sup> « Nie schenkt der Stand, nie schenken Güter / dem Menschen die Zufriedenheit. / Die wahre Ruhe der Gemüther / ist Tugend und Genügsamkeit. / Genieße, was dir Gott beschieden, / entbehre gern, was du nicht hast. / Ein jeder Stand hat seinen Frieden / ein jeder Stand auch seine Last. » C. F. Gellert, « Zufriedenheit mit seinem Zustande », in : *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, p. 157.

<sup>2</sup> « Wie glücklich lebt in niedern Hütten, / Wer ferner Städte Lärm verlacht, / Wer nicht mit unzufriednen Bitten / Die weise Vorsicht müde macht ! » J. F. von Cronegk, *Das glückliche Leben*, cité par P. Münch, *Lebensformen in der frühen Neuzeit*, p. 362.

<sup>3</sup> Cf. P. Münch, *Lebensformen in der frühen Neuzeit*, p. 361-364.

<sup>4</sup> Cf. W. Martens, *Die Botschaft der Tugend*, p. 371-373.

jeune dramaturge brise le consensus, le pacte de non-agression que les intellectuels semblent avoir passé à l'époque avec l'ordre social. *Les Pasteurs de campagne* sont d'ailleurs confisqués immédiatement après leur parution, et l'on a vu la levée de bouclier que leur ton a provoqué chez les critiques contemporaines<sup>1</sup>. Tout comme *Le Piétisme en robe à paniers*, la pièce obtient un succès de scandale (pas moins de trois éditions en l'espace d'une année). Dans ses comédies, Krüger critique sans ménagements bon nombre d'institutions de l'époque : le clergé, l'université, l'administration, la justice. Qui plus est, il ne se contente pas de les attaquer à travers leurs représentants : il dénonce leur fonctionnement même, qu'il analyse et démasque de façon systématique et détaillée. L'exemple le plus caractéristique est celui du recrutement universitaire des pasteurs, expliqué par Wahrmund : ce sont les paresseux et les vicieux qui se destinent d'eux-mêmes à la théologie, car ils ne sont bons à rien d'autre. Si par hasard un jeune homme honnête et intelligent choisit cette voie, il a de toute façon du mal à y réussir :

Wahrmund – Car comme il ne saurait être hypocrite et sans vergogne, il doit souvent abandonner son projet et plutôt devenir soldat ou comédien que pasteur.

Roseneck – Peut-être trouve-t-il d'ailleurs plus d'occasions de vivre raisonnablement en ces conditions qu'en exerçant une charge honorable.<sup>2</sup>

Les étudiants en théologie sont réduits à vagabonder et à quémander un emploi auprès des pasteurs en place : des « mendiants instruits », voilà ce que produit la société allemande<sup>3</sup>. Le ton acerbe de Krüger s'explique parfaitement, car sa critique ne vient pas uniquement d'une conviction intellectuelle : elle est le fruit d'une expérience personnelle qui refait ici surface avec force, comme en témoigne l'allusion à la carrière de comédien, vers laquelle l'auteur s'est tourné après l'abandon de ses études de théologie. En de multiples occasions, c'est la vénalité des charges et des titres qui est dénoncée : tout s'achète, depuis la licence de droit jusqu'au poste de conseiller juridique, en passant par les charges de l'Église et même les maris, puisque Mme Brigitte s'offre Tempelstolz pour 200 Thalers<sup>4</sup>. Le monde que Krüger dépeint dans ses comédies est corrompu, et l'homme

---

<sup>1</sup> Cf. *supra*, p. 225 sq.

<sup>2</sup> « Wahrmund – Denn, weil er nicht heucheln und nicht unverschämt seyn kan, so muß er oftmals sein Vorhaben fahren lassen, und lieber ein Soldat oder Comoediant, als ein Prediger werden. Roseneck – Vielleicht findet er auch in diesen Ständen viel eher Gelegenheit, vernünftig zu leben, als in einem ehrwürdigen Amte. » *Past.* (III, 3).

<sup>3</sup> « Die gestudirten Bettler » *Past.* (III, 1). Sur les conditions de vie et la carrière des étudiants en théologie issus de milieux modestes, voir Anthony J. La Vopa, *Grace, talent, and merit : poor students, clerical careers, and professional ideology in eighteenth-century Germany*, Cambridge-New York, Cambridge univ. Press, 1988.

<sup>4</sup> *Past.* (I, 7 et 8 ; III, 1) ; *Cand.* (II, 6).

éclairé se heurte à ces dysfonctionnements sans espoir d'y remédier. Une nouvelle classe fait ainsi son apparition dans la société et le théâtre du XVIIIe siècle : celle du bourgeois cultivé, apte à remplir des fonctions de type administratif au service de l'intérêt général, mais dont la place est loin d'être assurée. Au stupide Chrysender, qui est surpris d'apprendre qu'il y a au moins cinq ou six candidats au poste de conseiller, Herrmann répond sur un ton que l'on devine amer :

Pourquoi donc ? N'y a-t-il pas assez de jeunes gens qui, dans les affres, guettent une place ?<sup>1</sup>

Ces jeunes gens sont semblables à Krüger, pauvres et privés de débouchés conformes à leurs études et à leurs aptitudes. Car le système en place n'est pas fondé sur le mérite mais sur le favoritisme, avec toutes les dérives que cela peut entraîner. *Les Candidats ou les Moyens d'obtenir une charge* montrent de façon éclatante que la vertu et le savoir seuls ne suffisent pas à garantir l'ascension, ni même l'intégration sociale. Lorsque Herrmann proteste contre l'attribution du poste à Chrysender, qui est un ignorant, le Comte expose ouvertement et sans aucune honte cette implacable loi :

Le Comte – Ignorant ? Quel est le rapport avec cette affaire ? Ce ne sont pas toujours les sciences qui rendent quelqu'un digne d'une charge. S'il avait été question d'érudition et de pédantisme, jamais de ma vie je ne me serais élevé si haut. Il faut savoir vivre.<sup>2</sup>

En d'autres termes, être généreux de ses deniers et avoir une jolie femme. Il faut en outre savoir mettre ses scrupules de côté, ce dont Herrmann est bien évidemment incapable. Vertu et carrière semblent décidément inconciliables :

Le Comte – Un goût si délicat ne convient pas à une personne qui veut faire sa fortune.<sup>3</sup>

Pourtant, Caroline esquisse une forme d'éthique relative, dans laquelle les critères de la morale sont fixés en fonction de la position sociale :

Caroline – Je ne considère pas cela comme une infamie que de se souvenir toujours de son état, et d'utiliser des moyens légitimes pour l'améliorer. Je sers. Ce destin me contraint à

---

<sup>1</sup> « Herrmann – Wie so ! giebt es etwann nicht junge Leute genug, die mit Schmerzen auf eine Bedienung lauren ? » *Cand.* (II, 6).

<sup>2</sup> « Der Graf – Unwissend ? was thut das zur Sache ? Wissenschaften machen einen nicht allezeit eines Amtes würdig. Wenn es auf Gelehrsamkeit und Schulfüchserey hätte ankommen sollen, so wäre ich in meinem Leben so hoch nicht gestiegen. Man muß zu leben wissen. » *Cand.* (V, 3).

<sup>3</sup> « Der Graf – Für einen Menschen, der sein Glück machen will, schickt es sich nicht, einen so zärtlichen Geschmack zu haben. » *Cand.* (III, 11).



me conformer aux folies de mes maîtres, tant que ces folies n'entachent point mon honneur.<sup>1</sup>

La flatterie et la part de mensonge qu'elle implique se trouvent ainsi légitimées. Accepter son statut dans la hiérarchie, c'est aussi accepter qu'il y ait des délicatesses hors de saison pour un serviteur. L'obstination de Herrmann à toujours dire toutes les vérités et à refuser toute concession au pouvoir absolu du Comte semble être ainsi dénoncée comme une preuve d'orgueil absurde. Cependant, la vertu conciliante de Caroline n'a pas plus de succès dans la pièce que la vertu intransigeante de son amant. Par conséquent, elle ne ressort pas non plus comme le modèle proposé à l'imitation.

En fin psychologue et en satiriste amer, Krüger met aussi le doigt sur les tensions qui caractérisent les rapports inégaux entre nobles et bourgeois. En soi, le choix de mettre en scène un comte (rang immédiatement inférieur au duc) témoigne déjà du caractère audacieux de la satire sociale des *Candidats*, qui enfreint la clause des conditions formulée par Gottsched<sup>2</sup>. Krüger dénonce ainsi le sentiment de puissance qui envahit les Grands et les abus de pouvoir qui en découlent. Le Comte tient entre ses mains le destin de son secrétaire et de la femme de chambre de son épouse, et se délecte manifestement de cette emprise sur les autres. Fier de sa position de domination, il se laisse griser et ne supporte aucune résistance à ses désirs :

Le Comte – Herrmann et Caroline sentirons que je suis un homme qui a certes la bonté de promettre beaucoup, mais qui possède aussi le pouvoir d'exaucer peu.<sup>3</sup>

Pourtant, le Comte doit bien reconnaître les mérites de Herrmann et même les respecter, mais cette reconnaissance ne fait qu'attiser sa susceptibilité. Il le hait d'autant plus qu'il lui est indispensable, il ne supporte pas sa supériorité et sa droiture.

Le Comte – J'enrage dans mon âme qu'un homme de sa condition doive me paraître aussi estimable.<sup>4</sup>

Le message des *Candidats* semble difficile à interpréter : ni l'attitude de Herrmann, ni celle de Caroline, n'est véritablement efficace. Tous deux ne doivent leur salut qu'au

---

<sup>1</sup> « Caroline – Ich halte es für keine Niederträchtigkeit, wenn man sich allemal seines Standes erinnert, und wenn man erlaubte Mittel anwendet, ihn zu verbessern. Ich diene. Dieses Schicksal zwinget mich dazu, mich nach den Thorheiten meiner Herrschaft zu bequemen, so lange diese Thorheiten meiner Ehre nicht schaden. » *Cand.* (I, 1).

<sup>2</sup> Cf. *supra*, p. 46.

<sup>3</sup> « Der Graf – Herrmann und Caroline sollen empfinden, daß ich ein Mann bin, der zwar die Gnade hat viel zu versprechen, aber auch die Gewalt besitzt wenig zu erfüllen. » *Cand.* (I, 8).

<sup>4</sup> « Der Graf – Es ärgert mich allemal in der Seele, daß mir ein Mensch von seinem Stande so achtungswürdig vorkommen muß. » *Cand.* (III, 8).

seul hasard, non à leur vertu, qu'elle soit relative ou absolue. Comme le fait justement remarquer J. W. van Cleve, c'est au bout du compte une attitude de résignation qui prévaut et les personnages vertueux se replient sur la sphère privée – de façon assez paradoxale, puisque l'objectif premier était celui d'une promotion sociale au service de l'intérêt général<sup>1</sup>. Mais ce mouvement de repli sur l'intériorité est somme toute logique, et il n'est pas propre à Krüger ; c'est une tendance de l'époque, induite par le blocage des structures sociales et l'impossibilité pour les bourgeois de participer à la vie politique. La réussite sociale est dépréciée, qualifiée de trompeuse ; la fortune et les honneurs sont bien peu de choses comparés aux vraies valeurs que sont la sagesse et la vertu. L'unique bonheur réel est intérieur, et l'on ne peut le vivre que dans la sphère intime de la famille et des amis, où règne le sentiment<sup>2</sup>.

## ***5.2. Une noblesse en perte de prestige***

Dans la première moitié du XVIIIe siècle, la constitution d'une conscience de classe bourgeoise n'en est qu'à ses débuts, et le modèle social dominant reste sans conteste celui de la noblesse. Ses valeurs et son mode de vie exercent un fort pouvoir d'attraction sur le bourgeois, qui tente de les assimiler. C'est cette admiration qui détermine en grande partie les relations entre noblesse et bourgeoisie, et qui explique aussi la critique des valeurs aristocratiques qui se développe dans les milieux éclairés ; il s'agit d'une réaction directement liée à la revalorisation de l'état de bourgeois que nous venons d'évoquer.

---

<sup>1</sup> « It is striking that what began as an effort at self-advancement in the service of society concludes with a self-conscious retreat from the public sphere. » John Walter van Cleve, « Social Climbing during the Age of Absolutism : Personality Distortion and Career Advancement in J. C. Krüger's *Die Candidaten* », in : *Orbis Litterarum*, 35 (1980), p. 318-326, p. 325. K. Schneider arrive à la même la conclusion. Cf. *infra*, p. 809.

<sup>2</sup> Cf. Wolf Lepenies, *Melancholie und Gesellschaft. Mit einer neuen Einleitung : Das Ende der Utopie und die Wiederkehr der Melancholie*, Frankfurt/M, Suhrkamp, 1998 (1. Aufl. 1969), p. 76-115.

## 5.2.1. Une identité contestée

### 5.2.1.1. Culte des ancêtres et manie héraldique

C'est par la généalogie que les nobles justifient leur supériorité et leur position sociale : le souvenir des ancêtres et de leurs hauts faits fait partie intégrante de l'identité nobiliaire. C'est pourquoi le lien entre orgueil et ascendance semble inévitable, comme le suggère le valet du *Glorieux* :

Pasquin – Pour ses inférieurs plein d'un mépris choquant, / Avec ses égaux même, il prend l'air important : / Si fier de ses aïeux, si fier de sa noblesse, / Qu'il croit être ici-bas le seul de son espèce, / Persuadé d'ailleurs de son habileté, / Et décidant sur tout avec autorité ; / Se croyant en tout genre un mérite suprême ; / Dédaignant tout le monde, et s'admirant lui-même ; en un mot, des mortels le plus impérieux, / Et le plus suffisant, et le plus glorieux.<sup>1</sup>

Le comte de Tufière se révèle effectivement conforme à ce portrait, et ne manque jamais de souligner son illustre naissance, car « l'histoire en cent endroits / Parle de [ses] aïeux, et vante leurs exploits »<sup>2</sup>. Les personnages de nobles représentés sur le théâtre français ne sont cependant pas tous affublés de cet orgueil, loin de là. C'est un trait en revanche beaucoup plus systématique dans la comédie allemande, ce qui répond manifestement à une réalité sociale. Mauvillon remarque que les Allemands sont dans l'ensemble modestes, sauf dans certains domaines :

Je ne sache que trois choses dont ils parlent avec ostentation ; leurs chevaux, leur cave, et leur naissance.<sup>3</sup>

Tenir le registre de ses ancêtres et le réciter à qui voudra l'entendre semble bien être l'une des occupations favorites de ces nobles allemands, ainsi que le suggèrent les comédies de notre corpus :

Glocke – Je suis en droit de parler de ma race tant qu'il me plaira.

Kathrine – C'est juste, car vous m'avez bien souvent débité par cœur tout votre arbre généalogique.<sup>4</sup>

Erast est capable de la même prestation, et s'enorgueillit d'« une naissance qui [le] place si loin au-dessus des autres hommes »<sup>5</sup>. Quant à M. von Ahnenstolz, chacune de ses interventions met en lumière son caractère, déjà clairement annoncé par son patronyme.

---

<sup>1</sup> Destouches, *Le Glorieux* (I, 4).

<sup>2</sup> *Ibid.* (III, 3).

<sup>3</sup> E. Mauvillon, *Lettres*, p. 296.

<sup>4</sup> « Glocke – Ich darf von meinem Geschlechte reden, so viel ich will. Kathrine – Das ist wahr. Denn Sie haben mir sehr oft Ihren ganzen Stammbaum auswendig hergesagt. » *Myst.* (III, 4).

<sup>5</sup> « Erast – Ich bin stolz auf eine Geburt, die mich so weit über andre Menschen erhebt. » *Décid.* (II, 1).

Héraldique et généalogie sont ses uniques sujets de conversation : il se lance avec passion et force détails dans l'inventaire de ses aïeux et le récit des alliances familiales, qu'il voudrait graver dans le cuivre pour les faire connaître aux enfants dans les rues. Il prétend en outre démontrer la supériorité de sa race sur celle des Zierfeld par la valeur de leur blason. Tous les raisonnements de son cousin Wildholz n'y changent rien : malgré son indigence, Ahnenstolz est irrémédiablement entêté de ses armoiries et de sa qualité (*Més.* I, 1). Dans la comédie de la Gottschedin, la manie de l'héraldique symbolise l'obsession nobiliaire de la généalogie et ses dérives ridicules. L'époque est férue d'héraldique, et les traités et ouvrages divers sur cette science sont pléthore dans l'Allemagne du XVIIIe siècle. Dans une lettre à son amie Luise Gottsched, Dorothee von Runckel estime d'ailleurs que des notions de généalogie et d'héraldique font partie des connaissances nécessaires à une jeune fille de qualité<sup>1</sup>. Pour un public averti, la caricature du blason de la famille von Ahnenstolz n'en est donc que plus savoureuse, car outre le caractère en soi ridicule de l'accumulation des multiples éléments qui le composent, il faut savoir que les armoiries surchargées sont en fait l'apanage des petites familles, des branches cadettes et de la noblesse récente. Ne pouvant prétendre aux nobles et sobres armoiries d'une antique maison, elles accumulent celles de toutes les branches auxquelles elles sont apparentées et multiplient les symboles pour pallier la nouveauté de leur noblesse ou son caractère secondaire. La surenchère est aussi visible dans l'étalage de ces armes, arborées sur tout ce qui est propriété de la famille : carrosses, livrée des domestiques, linge, vaisselle, si bien que la satire de la Gottschedin est à peine une caricature. Lorsque von Wildholz remarque que les armoiries de la maison von Ahnenstolz sont omniprésentes, il ne manque pas de souligner le décalage entre cette pompeuse affirmation de soi et le manque de moyens financiers qui l'accompagne, puisque la vaisselle si orgueilleusement estampillée est en étain<sup>2</sup>.

Cette crispation de la noblesse sur des signes extérieurs tels que les armoiries est un trait typiquement allemand, reflet des obsessions de la noblesse de l'Empire. On ne trouve à notre connaissance aucun équivalent de cet objet de satire dans les pièces françaises<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Lettre du mois d'octobre 1757, in : L. A. V. Gottsched, *Briefe*, p. 278 sq.

<sup>2</sup> « An der Kutsche steht es nicht nur hinten und vorn und an den Seiten angehalet, sondern auch inwendig gestickt : und auf allen ihren Tellern, Messern, Gabeln und Löffeln ist es gestochen ; ungeachtet sie nur von englischem Zinne sind. » *Més.* (I, 1).

<sup>3</sup> En France, les familles nobles n'étaient pas les seules à pouvoir prétendre à des armoiries : les villes et les corporations avaient également les leurs. Elles ne constituent donc pas un signe distinctif de l'appartenance sociale, et dans la France du XVIIIe siècle, l'héraldique est une science déjà tombée en désuétude.

### 5.2.1.2. Orgueil et mépris du bourgeois

La fierté de son origine dégénère souvent en mépris pour ceux qui ne peuvent prétendre à la même ascendance. Ce travers semble être la chose du monde la mieux partagée dans les milieux aristocratiques, toutes nations confondues, puisque les critiques ne manquent pas à se sujet, ni en France ni en Allemagne. *Le Glorieux* de Destouches est une véritable « école des gentilshommes » entièrement consacrée à dénoncer la morgue d'un aristocrate imbu de sa qualité, quoique sans le sou. Le défaut devait donc être assez répandu pour offrir matière à une comédie à succès<sup>1</sup>.

Les nobles allemands n'ont rien à envier aux aristocrates français et sont même particulièrement célèbres pour leur orgueil, qui devient rapidement un lieu commun de tous les récits de voyage<sup>2</sup>. À la fin des années 1720, Voltaire note dans ses *Lettres Philosophiques* :

Des Allemands entêtés de leurs *quartiers* [...] ne sauraient concevoir que le fils d'un pair d'Angleterre ne soit qu'un riche et puissant bourgeois, au lieu qu'en Allemagne tout est prince ; on a vu jusqu'à trente Altesses du même nom n'ayant pour tout bien que des armoiries et de l'orgueil.<sup>3</sup>

Mauvillon évoque lui aussi les fameux quartiers de noblesse et le problème de la mésalliance :

On rencontre chez le Gentilhomme Allemand cet air rogue et fier qui va jusqu'à l'humeur brusque. Enflés de leurs seize quartiers, qu'ils sont toujours prêts à prouver, ils méprisent tout ce qui n'a pas la même faculté. Il est rare de les voir se mésallier ; mais il n'est pas moins rare de les voir humbles et affables avec des Roturiers.<sup>4</sup>

Toute la comédie de *La Mésalliance* est une parfaite illustration de cette remarque. La famille von Ahnenstolz répugne tout autant que les autres nobles à s'allier à un bourgeois : seules des dettes pressantes la poussent à fermer les yeux sur la naissance de

---

<sup>1</sup> Dans *L'École des Bourgeois* de d'Allainval les nobles sont plus moqueurs que méprisants ; ils se donnent la comédie avec les bourgeois, mais sans morgue (II, 4).

<sup>2</sup> Cf. Gonthier-Louis Fink, « Vom Alamodestreit zur Frühaufklärung : das wechselseitige deutsch-französische Spiegelbild 1648-1750 », in : *Recherches germaniques*, 21 (1991), p. 3-47, p. 10. Sur l'orgueil nobiliaire en Allemagne en général, voir Johannes Rogalla von Biberstein, *Adelsherrschaft und Adelskultur in Deutschland*, Bern New York, Peter Lang, 1989, p. 120 sq.

<sup>3</sup> Voltaire, *Lettres Philosophiques*, édition Raymond Naves, Paris, Bordas, Classiques Garnier, 1988, Dixième lettre, « Sur le commerce », p. 46. Après son séjour en Allemagne, Voltaire n'a pas changé d'opinion et ridiculise les nobles allemands sous les traits de la famille de Thunder-ten-tronckh. Candide serait le « fils de la sœur de monsieur le baron, et d'un bon et honnête gentilhomme du voisinage, que cette demoiselle ne voulut jamais épouser parce qu'il n'avait pu prouver que soixante et onze quartiers, et que le reste de son arbre généalogique avait été perdu par l'injure du temps. » *Candide ou l'Optimisme* (1759), in : *Les Œuvres complètes de Voltaire, The complete works of Voltaire*, Oxford, Voltaire foundation, t. 48, *Candide*, p. 118.

<sup>4</sup> E. Mauvillon, *Lettres*, p. 313.

Wilibald, mais leurs sentiments à son égard restent plus que jamais ceux de leur caste. La roture est en effet une tache indélébile que l'argent peut certes faire oublier le temps de signer un contrat de mariage, mais qu'il ne peut effacer des esprits. Jamais les nobles ne pourront traiter les bourgeois avec respect, quels que soient leurs mérites (*Més.* II, 4 et 9 ; III, 3). Il faut rappeler que selon les conceptions de l'Ancien Régime, le bourgeois ne peut prétendre au respect ni à l'estime puisqu'il n'a pas d'honneur ; il n'est pas non plus en droit de réclamer réparation, puisque son honneur ne peut être blessé. Ce principe tend certes à perdre de sa valeur, mais il reste malgré tout fermement ancré dans la conscience nobiliaire. On en trouve un écho dans les paroles de von Zierfeld à son amante :

Von Zierfeld – On ne doit pas plus de respect au serment contracté entre une promise noble et un bourgeois qu'au serment d'un juif à un chrétien.<sup>1</sup>

La jeune fille met d'ailleurs très vite en application ce principe, lorsqu'elle refuse de se justifier auprès de son fiancé, arguant du fait que ni lui ni son rang ne méritent qu'elle s'abaisse à cela (*Més.* III, 2). On retrouve la même ligne de défense chez Mlle Christinchen, plus effrontée et plus insultante encore. Surprise en train de se vendre littéralement au Comte, elle joue pourtant la vertu offensée de la noble dame :

Mlle Christinchen – Vous oubliez donc que je suis une femme de qualité, et que vous n'êtes qu'un misérable licencié ? [...] Que la racaille bourgeoise est singulière !<sup>2</sup>

Mme von Ahnenstolz tombe en syncope dès qu'elle entend le mot « marchand », ou encore le nom de Wilibald (*Més.* I, 2 ; III, 5). Elle parle des membres de la bourgeoisie en termes plus que méprisants<sup>3</sup>, et dans sa bouche, le mot « bourgeois » est déjà une insulte en soi :

Mme von Ahnenstolz – Ah ! Ce bon Wilibald n'arrive toujours pas à se défaire du bourgeois qui est en lui.<sup>4</sup>

La noblesse a un « dégoût inné pour la bourgeoisie » que rien ne saurait vaincre (*Més.* III, 5), et Philippine réagit conformément à cette idée : jamais elle ne pourra trouver un quelconque attrait à un bourgeois.

---

<sup>1</sup> « Hr. von Zierfeld – Ein Versprechen einer adelichen Braut an einen Bürgerlichen [darf] nicht besser gehalten werden, als eines Juden Versprechen an einen Christen. » *Més.* (II, 2).

<sup>2</sup> « Fr. Christinchen – Vergessen sie, daß ich von Adel bin, und daß sie ein elender Licentiat sind ? [...] wie besonders ist doch das bürgerliche Geschmeiß ! » *Cand.* (V, 5).

<sup>3</sup> « Fr. von Ahnenstolz – Allerley bürgerlichem Lumpenpacke » *Més.* (I, 3).

<sup>4</sup> « Fr. von Ahnenstolz – Ach ! der ehrliche Wilibald kann seinen Bürger noch nicht aus dem Blute kriegen. » *Més.* (III, 4).

Hanne – Je ne comprendrai jamais ce que la noblesse change à l’aspect extérieur de quelqu’un.

Philippine – [...] Un ou deux ancêtres de plus changent du tout au tout la silhouette et le visage d’un homme.<sup>1</sup>

La procédurière Mme von Eigensinn représente une autre variante de la morgue nobiliaire. Ses divers titres la définissent d’emblée comme une entêtée orgueilleuse<sup>2</sup>, et son attitude illustre parfaitement ses patronymes : elle veut que sa volonté soit faite en toute circonstance (*Procès I*, 2), affirme sa haute naissance et ses prérogatives, tant symboliques (*Procès I*, 4) que juridiques : elle possède sa propre potence sur son fief et menace de faire pendre Heinrich, qui a eu l’impudence de la maltraiter (*Procès I*, 6).

### 5.2.1.3. *Le mode de vie aristocratique sous les feux de la critique*

#### 5.2.1.3.1. La chasse

La chasse est l’une des prérogatives de la noblesse. En France comme en Allemagne, le droit de chasse relève de la justice seigneuriale, qui reste très sévère sur la question du braconnage : il ne s’agit donc pas d’une spécificité allemande. En revanche, la critique de la chasse est elle caractéristique de l’Allemagne des Lumières. On en trouve quelques exemples dans notre corpus, chez la Gottschedin et chez Löwen.

Pour Leander, le petit-maître de *J’en ai décidé ainsi*, la chasse fait partie des activités qu’un jeune noble se doit de pratiquer avec assiduité – bien plus que la fréquentation des livres ou des savants<sup>3</sup>. Löwen condamne ainsi en filigrane une forme de dilettantisme aristocratique néfaste, incarné par Leander, qui glorifie les divertissements frivoles et méprise en revanche le savoir et la morale.

C’est avec une ironie non dissimulée que la Gottschedin s’attaque pour sa part à la chasse : dans *La Mésalliance*, Amalia annonce que Wildholz est allé pratiquer « les nobles exercices », lesquels consistent en fait à « aller tirer des lièvres » ; ce sont là « les jeux

---

<sup>1</sup> « Hanne – Ich kann es doch nicht begreifen, was der Adel zur äußerlichen Gestalt thut. Fr. Philippine – [...] Ein Paar Ahnen mehr oder weniger [machen] eine gänzliche Aenderung in eines Menschen Gestalt und Gesichte. » *Més.* (II, 1).

<sup>2</sup> « Der gnädigen Frauen, Frauen Henriette Sophie, gebohrner von Starrkopf, vermähltgewesene von Eigensinn, Erbfrauen auf Niederberg, Stolzengrün, etc. » *Procès* (IV, 6).

<sup>3</sup> « Leander – Ich vermuthete dich, wie es einem braven jungen Menschen gebührt, hinten in dem kleinen Hölzchen mit einem Strick Windhunden » *Décid.* (I, 4).

chevaleresques habituels de Messieurs les hobereaux »<sup>1</sup>. La justification de la chasse par Wildholz est en décalage complet avec la description d'Amalia : il déclare en effet que « c'est un noble exercice qui fortifie le corps, rend les gens attentifs, adroits, impavides et aptes à la guerre »<sup>2</sup>. Il est vrai qu'affronter des lièvres relève de l'acte de bravoure le plus admirable... Löwen ironise lui aussi sur cette activité dans son poème « La Noblesse », en évoquant le seigneur von Puf, vaillant chasseur de lapins et d'alouettes<sup>3</sup>. Mais ce que la Gottschedin reproche avant tout à cette passion, c'est qu'elle est futile et peut surtout se révéler ruineuse, car certains la privilégient au détriment de la gestion de leur domaine, comme le grand-père de Wildholz : il fut certes la terreur du gibier, mais sa maison a périclité faute de soins (*Més.* IV, 5). Cette vaine passion a laissé ses descendants sans le sou, ayant pour toute richesse des trophées et du matériel de chasse.

En France, le problème est loin de mobiliser l'opinion éclairée et reste circonscrit au domaine de la protestation paysanne, alors qu'en Allemagne, la bourgeoisie s'en empare assez rapidement<sup>4</sup>. On ne trouve d'ailleurs que peu d'allusions à la pratique de la chasse dans les comédies françaises, lesquelles se déroulent en général plutôt dans des milieux de cour ou citadins que dans un cadre provincial campagnard comme celui de *La Mésalliance*.

#### 5.2.1.3.2. Une ignorance généralisée

L'éducation aristocratique fait l'objet d'une vive critique dans les comédies de notre corpus. Elle est d'ailleurs plus envisagée comme une absence d'éducation, les éléments qui la composent traditionnellement étant ravalés au rang de bagatelles puérides.

Les Français eux non plus ne sont pas toujours très tendres avec la noblesse, en particulier Regnard. Son chevalier Ménechme résume ainsi l'opinion des gens de cour sur la science :

Je trouve que l'étude est le parfait moyen / De gâter la jeunesse, et n'est utile à rien ; /  
Aussi je n'ai jamais mis le nez dans un livre : / Et quand un gentilhomme, en commençant

---

<sup>1</sup> « Amalia – Er treibt die adelichen Exercitia. Frau v. Ahnenstolz – Was ist das wieder ? Amalia – Er gieng Hasen schießen. Sie weis ja wohl, daß das die gewöhnlichen Ritterspiele der Herren Landjunker sind. » *Més.* (IV, 2).

<sup>2</sup> « Herr von Wildholz – Es ist eine edle Übung, die den Leib abhärtet, die Leute wachsam, geschickt, unerschrocken, und zum Kriege tüchtig macht. » *Més.* (IV, 8).

<sup>3</sup> J. F. Löwen, « Der Adel », in : *Schriften*, Bd. 1, p. 57-62.

<sup>4</sup> Cf. Hans Wilhelm Eckardt, *Herrschaftliche Jagd, bäuerliche Not und bürgerliche Kritik*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1976.



à vivre, / Sait tirer en volant, boire, et signer son nom, / Il est aussi savant que défunt Cicéron.<sup>1</sup>

En Allemagne, l'image des nobles est encore plus tranchée et généralisée : ce sont de sots qui fuient toute science comme la peste pour ne pas déshonorer leur rang, et dont l'art de la chasse est le seul titre de gloire. Löwen est lapidaire et catégorique dans son jugement :

La stupidité est souvent l'apanage de la noblesse,  
Et maints hobereaux se font une gloire de leur bêtise.<sup>2</sup>

Il illustre ses propos par quelques exemples, comme celui de Jost, qui ne jure que par l'argent et méprise tout ce qui est science ou connaissance, ou celui de Mme von Sonnenreich, qui éduque ses filles à l'ignorance, selon la mode de ses ancêtres. Le portrait que l'hebdomadaire moral *Le Sage* fait de Sylvius, dernier rejeton d'une antique maison, est révélateur de cette réputation : il « n'a rien appris du tout », car sa mère craignait que cela ne mette sa vie en danger. Il coule ainsi des jours paisibles sur son domaine, à chasser, engraisser son corps et perpétuer sa race<sup>3</sup>. En règle générale, il est vrai que la formation intellectuelle ne fait pas vraiment partie du programme d'éducation des enfants de la noblesse. Ce dernier est dominé par l'apprentissage des manières et du bon ton, bien plus que par celui de connaissances. Même la maîtrise de la lecture et de l'écriture n'est pas une évidence, loin de là<sup>4</sup>. Car ce qu'un gentilhomme doit acquérir, c'est avant tout ce que l'on appelle à l'époque, en utilisant le terme français, la « conduite », ou l'art de faire dignement figure dans le monde. Il doit donc se consacrer en priorité aux sciences galantes, telles ma danse, l'escrime, l'équitation, etc. Pour ce qui est de l'esprit et de la raison, le noble en hérite avec ses ancêtres : s'occuper de livres et de sciences est bon pour les roturiers. On trouve dans *Le Testament*, un personnage qui se correspond parfaitement à l'archétype. Lorsque Schlagbalsam s'étonne de son ignorance des terminaisons latines, Kaltenbrunn réplique en effet sans détours :

---

<sup>1</sup> Regnard, *Les Ménechmes* (III, 8). Voir aussi *La Coquette ou l'Académie des Dames* (III, 7).

<sup>2</sup> « Oft ist der Unverstand des Adels Eigenthum ; / Und mancher Junker sucht in Dummheit seinen Ruhm » J. F. Löwen, « Der Adel », in : *Schriften*, Bd. 1, p. 57-62.

<sup>3</sup> « Unser Herr Sylvius hat eigentlich gar nichts gelernet. Seine Frau Mama wollte den letzten Zweig des uralten hochadelichen Geschlechts nicht durch das Studium in Lebensgefahr setzen. Er lebet auf seinem Landguth ruhig, gehet auf die Jagd, mäset seinen Leib, und ist besorgt, sein Geschlecht fortzupflanzen. » *Der Weise*, II, 8. Stück, cité par W. Martens, *Die Botschaft der Tugend*, p. 374. Voir aussi *Der Biedermann*, 58. Stück, in : *ibid.*, p. 379 et *Der Patriot*, 111. Stück, 14. Februar 1726, Bd. III, p. 52-61.

<sup>4</sup> Cf. P. Münch, *Lebensformen in der frühen Neuzeit*, p. 253 sq et Rolf Engelsing, *Alphabetentum und Lektüre. Zur Sozialgeschichte des Lesens in Deutschland zwischen feudaler und industrieller Gesellschaft*, Stuttgart, Metzler, 1973, p. 50 sq.

Eh ! qu'avais-je à faire avec ces pénibles fadaïses. J'ai étudié comme un gentilhomme doit étudier. J'ai fait de l'équitation, de l'escrime, de la danse, du billard, et du patin à glace tous les jours en hiver. Qu'ai-je à faire du latin ? Les paysans ne le comprennent pas, les lièvres et les chiens de chasse non plus.<sup>1</sup>

Il est bien évident que la Gottschedin désapprouve cette opinion, elle qui souligne dans ses lettres l'importance de l'éducation, de la lecture et évoque explicitement la nécessité du latin pour les jeunes gens de condition<sup>2</sup>.

Malheureusement, les nobles ne sont pas les seuls à rejeter les études, et certains bourgeois, qui adoptent leur mode de vie, adhèrent également à cette conception. C'est ainsi que Chrysender raconte à Herrmann que sa mère ne l'a jamais envoyé à l'école et seulement un semestre à l'université, de peur qu'il ne se rende malade à force d'étudier (*Cand.* II, 6). Dietrichin elle aussi s'inquiète pour la santé de son fils, qui risquerait de se « surinstruire » s'il fréquentait trop les livres<sup>3</sup>. Les petits-mâtres pour leur part se vantent d'avoir toujours fait fi des leçons de leurs professeurs : c'est le cas de Cleanth, qui sifflait quand on le sermonnait (*Méf. env.* I, 1), et de Simon, qui a chassé son précepteur quand il était à l'université, car il avait l'audace de vouloir lui faire lire des livres (*Billet* IV, 2). Les deux jeunes gens sont l'illustration des effets déplorables d'une absence totale de contrôle.

### 5.2.1.3.3. Magnificence et prodigalité

La prodigalité du noble est une vertu aristocratique ; la « consommation ostentatoire » fait partie de son devoir de représentation<sup>4</sup>. C'est d'ailleurs en vertu de ce principe que Cléon le dissipateur justifie son mode de vie et règle son train :

Cléon – Qu'on dise de ma part à mon maître d'hôtel / Que je ne trouve plus ma dépense assez forte, / Que cela déshonore un homme de ma sorte, [...] Oui, pour me faire honneur, je ne plains jamais rien ; / Et mon plus grand plaisir est d'exciter l'envie.  
Le Comte (à Pasquin) – Rien n'est si bas, si vil qu'un air d'économie.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> « Kaltenbrunn – Ey ! was sollte ich mich mit den Grillen geplaget haben. Ich habe studiert, wie ein Edelmann studieren soll. Ich bin auf meinen Reitplatz, Fechtboden, Tanzboden, aufs Billiard gegangen, und im Winter alle Tage auf dem Schlitten gefahren. Was sollte mir das Latein ? Die Bauren verstehn es nicht, und die Haasen und Jagdhunde auch nicht. » *Test.* (IV, 2).

<sup>2</sup> Cf. Lettre de L. A. V. Gottsched à Mme von K\*\*\* du 12 février 1736 et lettre à Dorothée von Runckel du 25 février 1753, in : *Briefe*, p. 94 et p. 169.

<sup>3</sup> « Fr. Ditrichin – Ach das arme Würmgen! Er könnte sich in den grossen Büchern übersinnen und überstudiren. » *Pleur.* (II, 5).

<sup>4</sup> Cf. Norbert Elias, *La Société de cour*, Paris, Flammarion, Collection Champs, 1985 (1<sup>ère</sup> édition 1969), p. 42-48.

<sup>5</sup> Destouches, *Le Dissipateur* (I, 5).

Les grands seigneurs sont non seulement généreux, mais ils refusent en outre de se mêler de leurs affaires – ce serait en dessous de leur condition. Ce préjugé fait le bonheur des intendants, comme celui du Marquis de Moncade, qui se réjouit de pouvoir faire ce qui lui chante sans que son maître lui demande le moindre compte<sup>1</sup>.

En règle générale, en France comme en Allemagne, cette attitude est plutôt mal jugée. Il faut cependant évoquer une exception : dans la comédie allemande de *L'Avare gentilhomme*, l'auteur anonyme fustige la pingrerie indigne d'un hobereau de basse Saxe<sup>2</sup>. Le titre en lui-même est déjà une forme d'oxymore, qui annonce le caractère ridicule du personnage principal. *Le Faste à Landheim* relève en partie de la même logique, mais avec des nuances différentes. Mme von Landheim est certes condamnée pour son avarice, mais surtout parce que cette avarice entre en conflit avec ses prétentions : elle veut briller et mener grand train sans assumer les dépenses afférentes à ce mode de vie. C'est ce décalage qui en fait un personnage éminemment grotesque<sup>3</sup>. Son fils dissipateur représente l'autre extrême : il veut transformer Landheim en un petit Versailles et afficher tout le luxe de la France au fin fond de sa province allemande. Il n'en est pas moins ridicule que sa mère. Ce n'est donc pas de l'éthos aristocratique de la dépense dont il est ici question, mais de prétentions absurdes, en décalage complet avec la réalité. L'exemple de *L'Avare gentilhomme* constitue bien une exception notable : le plus souvent, le regard des comédies sur la dépense des aristocrates est très critique, car leur logique du prestige est totalement étrangère au monde du bourgeois. Or les auteurs appliquent à la noblesse les critères de leur monde, et condamnent ainsi avec sévérité ce qui dans leur sphère relève du vice : la prodigalité, le luxe, les dettes.

Tel Cléon, le dissipateur de Destouches, Kaltenbrunn festoie et régale ses amis à l'auberge ; le festin lui coûte certes une jolie somme, mais il compte que cela lui « fera bien de l'honneur »<sup>4</sup>. Il déclare plus loin vivre « de façon extravagante et désordonnée, comme il sied à un jeune et riche chevalier »<sup>5</sup>. Lorsque Berthold se querelle avec sa mère à

---

<sup>1</sup> D'Allainval, *L'École des Bourgeois* (II, 1).

<sup>2</sup> *Der Bockesbeutel auf dem Lande, oder der adeliche Knicker* (Hambourg, 1746) ; cf. H. Friederici, *Das deutsche bürgerliche Lustspiel*, p. 153 sq.

<sup>3</sup> Lisette a parfaitement compris la psychologie de sa maîtresse et sait ce qui la rendrait heureuse : « Lisette – Ich wünsche, Madam, daß allezeit Ihre kleinsten Ausgaben so gesegnet seyn mögen, daß Sie recht große Dinge damit bestreiten können. Ich wünsche, daß Sie ohne Unkosten rechte Wunder thun mögen. » *Faste* (I, 3).

<sup>4</sup> « Kaltenbrunn – Der Schmaus wird mich zwar viel Geld kosten ; aber ich werde auch recht viel Ehre davon haben ! » *Test.* (II, 1).

<sup>5</sup> « Ich [lebe] wild und unordentlich, wie es einem jungen reichen Cavalier zukömmt. » *Test.* (III, 1).

propos des finances, il déclare qu'il sait parfaitement comment trouver de l'argent, et surtout comment le dépenser, ce qui fait aussi partie de la gestion. Mais sa mère déplore qu'il ne sache faire que cela, justement :

Berthold – C'est possible. Mais cela vient du fait que tout ce que j'ai appris, je l'ai étudié en chevalier ; et par conséquent la gestion aussi.

Mme von Landheim – Et tu aurais dû l'étudier en bourgeois.<sup>1</sup>

On ne peut formuler plus clairement l'opposition entre la conception aristocratique et la conception bourgeoise de l'économie. Dans son rêve de grandeur, le « duc » Michel compte faire sien ce principe de la dépense de prestige : il prévoit de donner titre et fonction à tous, même aux plus incapables, car cela fait partie des obligations d'un grand seigneur que d'entretenir une foule de serviteurs<sup>2</sup>. Cleonte, qui rêve de mener grand train et de rivaliser avec les dames de condition, reproche à Geronte de compter les dépenses qu'il fait pour elle, ce qui est le signe d'un homme qui ne connaît pas le grand monde<sup>3</sup>. Pour Leander, un jeune noble doit pratiquer la chasse, nous l'avons vu, mais il est également de son devoir de s'adonner au jeu, de contracter des dettes et de se consacrer aux intrigues galantes<sup>4</sup>. Tout cela fait partie du catalogue des activités que l'on peut à bon droit exiger de lui, s'il veut se comporter selon son rang. L'érudition et la sévère vertu ne sont bonnes que pour les bourgeois.

Tout est donc question d'adéquation au rang occupé dans la société. Les valeurs nobiliaires impliquent un mode de vie bien particulier, marqué par les nécessités de la représentation. Mais ces nécessités sont, premièrement, radicalement opposées aux vertus bourgeoises, et deuxièmement, susceptibles d'entraîner des excès effectivement condamnables. Pour les auteurs les plus indulgents, ce mode de vie dispendieux est à la rigueur bon pour la noblesse, mais sûrement pas pour la bourgeoisie. La plupart du temps, les comédies ont beau jeu et ne se privent pas de souligner l'irresponsabilité des nobles, qui les conduit à la ruine tandis que le bourgeois prospère.

---

<sup>1</sup> « Berthold – Das kann seyn. Das macht, ich habe alles, was ich gelernet habe, cavaliersmäßig studiert ; und also auch die Haushaltung. Frau von Landheim – Und die hättest du bürgermäßig studieren sollen. » *Faste* (III, 3).

<sup>2</sup> « Michel – Ein grosser Herr nährt auch Faullenzer, als Trabanten. / Heyducken, Sekertärs, Matrosen, Elephanten, / Und sonst noch allerhand. » *Duc* (3).

<sup>3</sup> « Cleonte – Gewöhnen Sie sich nur das Ding ab, daß Sie einem bey Ihren Wohlthaten allezeit herrechnen, wie viel sie Ihnen kosten : man siehts, daß Sie gar nicht in der großen Welt gewesen sind. » *Gouv.* (IV, 4).

<sup>4</sup> « Leander – Aber ein braver Junker, wie du und ich ; weißt du, was dessen Hauptgeschäfte seyn muß ? [...] Jagen, spielen, Schulden machen, tändeln ! » *Décid.* (I, 4).

#### 5.2.1.3.4. Galanterie et immoralité

Nous avons observé que la valorisation de la bourgeoisie va de pair avec la dépréciation de la noblesse, et que ce processus est particulièrement visible en ce qui concerne la chasteté et la fidélité : le noble est libertin, le bourgeois vertueux, et le noble vertueux est qualifié de « bourgeois ». On observe cette tendance aussi bien en France qu'en Allemagne. On trouve ainsi chez d'Allainval quelques réflexions qui associent très explicitement les normes morales à l'appartenance sociale, en particulier lorsque Mme Abraham fait l'éloge du petit-maître qu'elle destine à sa fille :

Mme Abraham – Les bourgeoises, qui ne sont pas connaisseur en bons airs, appellent cela étourderies, indiscretions, impolitesse ; mais cela est charmant : les femmes de qualité en sentent tout le prix ; et ce sont elles qui les ont mis sur ce pied-là.<sup>1</sup>

Ou encore lorsque ce dernier sermonne Marton, qui vient de renvoyer Damis :

Le Marquis – Tu te piques de cruauté ! [...] eh fi ! cela est vilain ; c'est la vertu des petites gens.<sup>2</sup>

La critique des *Aufklärer* fixe à son tour une image extrêmement négative de la noblesse, qui apparaît comme un monde de débauche, où l'entretien d'amants et de maîtresses est une évidence, voire un signe extérieur de qualité indispensable. Lorsqu'il dénonce les moyens immoraux d'obtenir un titre, Christian Wolff évoque ainsi très explicitement l'indulgence des maris pour les écarts de conduite de leurs épouses ; quant au *Patriote*, il accuse tout bonnement les familles nobles de sacrifier la vertu de leurs femmes en échange de faveurs princières<sup>3</sup>. Les comédies se font bien évidemment l'écho de ce stéréotype : dans *La Vieille Fille*, Lessing suggère une forme d'immoralité généralisée de la noblesse, mais de façon assez légère, en accord avec le ton de la pièce. Ainsi, lorsque Mlle Ohldin veut chasser Lisette, qu'elle juge responsable des dérèglements de Lelio et de toutes les ruses tramées contre elle, elle déclare que la soubrette doit partir, car « cela ne se fait pas ». Le Capitaine von Schlag rétorque alors :

---

<sup>1</sup> D'Allainval, *L'École des Bourgeois* (I, 1).

<sup>2</sup> *Ibid.* (I, 9).

<sup>3</sup> « Wo Ehren=Titel und Rang nicht durch Verdienste, sondern durch andere krumme Wege erlangt werden, als wenn man sie [...] zur Belohnung für erduldeten Schande bekommt, z. E. die übele Aufführung seiner Ehe=Frauen übersieht, [...] ; so können sie einem keine Ehre geben. Vielmehr gereichen sie öfters zur Schande. » C. Wolff, *Deutsche Ethik*, p. 421 sq, cité par Manfred Beetz, *Frühmoderne Höflichkeit, Komplimentierkunst und Gesellschaftsrituale im alddeutschen Sprachraum*, Stuttgart, Metzler, 1990, p. 265 ; *Der Patriot*, 30. Stück, 27. Julii 1724, Bd. I, p. 253.

Oh, cela ne se fait que trop. Surtout chez des personnes de condition comme nous.<sup>1</sup>

L'allusion se précise à l'issue de la pièce, lorsque chacun conduit sa chacune au banquet, et que von Schlag se retrouve accompagné de Lisette – ce qu'Oronte interprète comme un mauvais présage<sup>2</sup>. La dépravation des mœurs aristocratiques est de notoriété publique : elle fait même partie des attributs du noble, comme le souligne ironiquement Marivaux dans *L'Héritier de village*, où Blaise tente de faire comprendre à sa femme que maintenant qu'ils sont riches, il va falloir réformer leur ménage, ne plus s'aimer et se montrer plus libre et conciliant, car « la vertu du biau monde n'est point hargneuse ; c'est une vertu douce que la politesse a bouté à se faire à tout » (sc. 2). Dans *Le Duc Michel*, le valet de ferme expose les mêmes principes à Hannchen, en affirmant que son rang l'empêchera de l'épouser, mais qu'elle pourra toujours devenir sa « Maitresse » :

Comprends bien, un grand seigneur a de nombreuses commodités ; / Ce que le prêtre nous enseigne, il a le droit de le transgresser, / Et il le doit même s'il ne veut pas être raillé.<sup>3</sup>

Berthold caresse un projet similaire avec Lisette, qu'il ne veut pas épouser, mais qui « aura l'honneur de devenir [sa] *maitresse* »<sup>4</sup>. Mais une fois de plus, c'est la critique de Krüger qui est bien la plus acerbe. Dans *Les Candidats*, le Comte avoue à Caroline qu'il est plutôt satisfait d'être débarrassé des ardeurs de sa femme, car son penchant va désormais à des jeunes filles plus attrayantes. Il serait bien embarrassé d'avoir à supporter sa jalousie et à remplir ses devoirs conjugaux. Caroline souligne avec ironie « la grande noblesse » de ces réflexions. Mais le Comte se méprend sur le sens du mot noblesse, et réplique sans sourciller qu'effectivement, ces pensées « sont du moins conformes à [son] illustre naissance et à [son] rang »<sup>5</sup>. La soubrette s'empare de cette méprise pour prolonger la réflexion et révéler cette fois pleinement la discordance entre noblesse morale et noblesse sociale :

---

<sup>1</sup> « Jungfer Ohldin – Es schickt sich nicht. Von Schlag – Ach. Es schickt sich allzuwohl. Zumal bei Leuten von adlichem Stande, wie wir sind. » *Fille* (III, 10).

<sup>2</sup> « Von Schlag – Und für mich bleibt also Lisette. Herr Oronte – Ein böses Omen ! » *Fille* (III, 11).

<sup>3</sup> « Michel – Versteh, ein grosser Herr hat viel Bequemlichkeiten ; / Was uns der Priester lehrt, das darf er überschreiten, / Und muß auch, wenn er sich nicht schimpfen lassen will » *Duc* (3).

<sup>4</sup> « Berthold – Zur Gemahlinn will ich dich nicht nehmen. Du sollst aber doch die Ehre haben, meine Maitresse zu werden. » *Faste* (III, 8).

<sup>5</sup> « Caroline – Ihre Gedanken sind sehr edel. Der Graf – Ihr habt nicht unrecht ; sie sind zum wenigsten meiner vornehmen Geburt und meinem Stande gemäß. » *Cand.* (III, 3).

Caroline – [Herrmann et moi] ne perdons jamais de vue notre humble condition ; nous ne sommes pas assez haut placés pour avoir l'âme si basse.<sup>1</sup>

L'idée en elle-même n'est pas particulièrement originale : les mœurs légères de la noblesse et sa moralité parfois douteuse n'ont jamais été épargnées par la comédie. Mais Krüger va plus loin dans sa formulation et pousse le raisonnement jusqu'à sa conclusion la plus iconoclaste, qui n'est pas sans rappeler la verve du futur Figaro.

Même si certains vices de la noblesse et certains traits satiriques sont comparables, les auteurs français et allemands ne visent pas tout à fait la même cible : en France, la chasse n'est jamais évoquée, quant aux critiques sur les dépenses et la moralité, elles ne concernent pas tant la noblesse en tant que telle que le beau monde et *Les Mœurs du temps*, pour reprendre le titre de Saurin. Le mode de vie des couches supérieures étant largement unifié, la noblesse n'a pas l'exclusivité d'un comportement spécifique : les dérives ridicules ou blâmables du « bel air » affectent tout aussi bien les nobles que les riches bourgeois. La ligne de démarcation passe ailleurs, la satire se présente par conséquent sous un angle différent, pour lequel les distinctions de condition sont beaucoup moins pertinentes qu'en Allemagne (sauf dans le cas de la mésalliance, que nous aborderons plus loin en détail).

Il faut cependant souligner que ce ne sont pas les nobles en général qui sont vilipendés par les *Aufklärer*, mais uniquement le mode de vie et les valeurs aristocratiques. On rencontre dans notre corpus plusieurs représentants des Lumières qui appartiennent à la noblesse, tels Amalia (*Més.*), Caroline (*Test.*), Wilhelmine et Roseneck (*Past.*) ou encore Caroline (*Cand.*). Ces nobles sont philosophes, ils adoptent et défendent les valeurs et les vertus bourgeoises. Cependant, en s'attaquant aux principes mêmes de représentation de la noblesse, ce sont les fondements de la hiérarchie sociale qui sont remis en cause par la raison. Les personnes concernées ne s'y sont d'ailleurs pas trompées : les nobles qui assistent à Leipzig en 1743 aux représentations de *La Mésalliance* par la troupe de la Neuberin ont plutôt tendance à grincer des dents – ce qui n'empêche pas la pièce de remporter un assez beau succès<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> « Caroline – Wir lassen unsern niedrigen Stand niemals aus den Augen, es ist für uns zu vornehm so niederträchtig zu seyn. » *Ibid.* La jeune fille semble dès le début savoir à quoi s'en tenir à propos de la moralité des aristocrates : « Caroline – Sie wissen, daß man der Erkenntlichkeit bey Leuten von seinem Stande wenig zu trauen kan. » *Cand.* (I, 1).

<sup>2</sup> « Wie ich denn selbst der sechsten Vorstellung beygewohnt, und wohl sagen kann, daß sie mit großem Beyfalle der Zuschauer aufgenommen worden ; obgleich der in der ersten Meßwoche schon vorhandene Adel

#### 5.2.1.4. « La vertu est le premier titre de noblesse »<sup>1</sup>

Le mérite est la pierre d'achoppement de la notion de noblesse. Il renvoie au mythe des origines et aux devoirs du noble et pose avec acuité la question de la possible noblesse du bourgeois. La noblesse française du XVII<sup>e</sup> siècle est particulièrement sensible à l'idéal chevaleresque, à une conception héroïque et romanesque de ses origines et de ses devoirs. La tirade de Dom Luis à son indigne fils Dom Juan est représentative de cet état d'esprit :

Nous n'avons part à la gloire de nos ancêtres qu'autant que nous nous efforçons de leur ressembler ; et cet éclat de leurs actions qu'ils répandent sur nous nous impose un engagement de leur faire le même honneur, de suivre les pas qu'ils nous tracent, et de ne point dégénérer de leurs vertus, si nous voulons être estimés leurs véritables descendants.<sup>2</sup>

Dom Luis professe qu'il ne faut pas usurper sa noblesse en vivant des mérites d'autrui, mais tirer sa fierté de son propre mérite, pour faire honneur à ses ancêtres – noblesse oblige. Le XVIII<sup>e</sup> siècle infléchit le ton vers moins d'héroïsme et plus de vertus du cœur. Lycandre, l'honorable père de Tufière, est le digne descendant de Dom Luis :

Lycandre – Songez qu'une naissance illustre, / Des sentiments du cœur reçoit son plus beau lustre : / [...] Et si le sort cruel vous a ravi vos biens, / D'un plus rare trésor enviant le partage, / Soyez riche en vertus : c'est là votre apanage.<sup>3</sup>

De là à revenir aux origines de la noblesse et à déclarer noble celui qui possède ces vertus, il n'y a qu'un pas, que les auteurs dramatiques ne tardent pas à franchir : Marivaux déclare déjà qu'« un prince, ou un homme qui mérite de l'être, c'est la même chose »<sup>4</sup>, et que « le mérite vaut bien la naissance »<sup>5</sup>. C'est cette conviction qui détermine Dorante à offrir sa main à la fausse Lisette du *Jeu de l'amour et du hasard*. Certes, la révélation de la véritable identité de la jeune fille désamorce le caractère iconoclaste de cette alliance, comme d'ailleurs dans toutes les comédies roulant sur le même thème, du *Glorieux* de Destouches à la *Nanine* de Voltaire. Mais le mot est lancé, et tous les personnages de ces pièces étaient prêts à conclure volontairement et en toute connaissance de cause une lourde

---

größtentheils mit den Zähnen knirschte. » Lettre de J. E. Schlegel à J. C. Gottsched du 16 octobre 1743, cité par Elisabeth Wilkinson, « Some unpublished letters from the correspondance of J. E. Schlegel », in : *The modern language review*, 34 (1939), p. 396-414, p. 406.

<sup>1</sup> Molière, *Dom Juan* (IV, 4).

<sup>2</sup> *Ibid.* Voir également Jean-Baptiste Morvan de Bellegarde, *Réflexions sur le ridicule, et sur les moyens de l'éviter : où sont représentés les moeurs & les différens caractères des personnes de ce siècle*, 5<sup>ème</sup> édition augmentée, Paris, Jean Guignard, 1701, p. 291 sq.

<sup>3</sup> Destouches, *Le Glorieux* (I, 9).

<sup>4</sup> « Hortense – Madame, il vous faut un prince, ou un homme qui mérite de l'être, c'est la même chose. [...] Jeune, aimable, vaillant, généreux et sage, madame, avec cela, fût-il né dans une chaumière, sa naissance est royale, et voilà mon Prince. » Marivaux, *Le Prince travesti* (I, 1).

<sup>5</sup> Marivaux, *Le Jeu de l'amour et du hasard* (III, 8).



mésalliance, en dépit de l'usage et de l'opposition des leurs. C'est d'ailleurs à *Nanine* et à l'exemple du comte d'Olban que Löwen se réfère dans son poème « La Noblesse », où il fustige l'orgueil nobiliaire. Il faut chercher à servir sa patrie et à aider les pauvres, le bonheur et la gloire résident dans la vertu, non dans l'argent ou les ancêtres, car lorsqu'elle n'est pas alliée au mérite, la noblesse n'est rien qu'un titre usurpé. Löwen les exhorte ainsi à se montrer dignes de leur ascendance :

Si vous descendez de chevaliers, si vous avez d'illustres aïeux,  
Montrez-nous leur esprit, et non pas leur bannière.<sup>1</sup>

Dans les comédies de notre corpus, la question du mérite devient essentielle dès que l'on évoque les rapports entre noblesse et bourgeoisie, en particulier bien sûr dans les situations de mésalliance. Ainsi, malgré ses réserves quant au mariage de sa sœur avec un roturier, Valer reconnaît que Herrmann a forcé son respect et qu'il « mérite d'être un gentilhomme »<sup>2</sup>. Et lorsque von Wildholz s'interroge sur les raisons qui ont poussé les Ahnenstolz à choisir Wilibald pour gendre, Amalia remarque :

Wilibald n'a-t-il pas autant de mérite que dix nobles réunis ? N'est-il pas en cela semblable aux fondateurs des plus grandes maisons, dont les mérites ne se sont pas uniquement limités à établir leur propre noblesse, mais qui tant de siècles plus tard permettent encore de soutenir la noblesse de bon nombre de descendants indignes ?<sup>3</sup>

Toute noblesse remonte au fond à un anoblissement<sup>4</sup>, et la Gottschedin formule ici avec précision toute l'ambiguïté du principe du mérite, qui entre souvent en contradiction avec le principe héréditaire : en effet, puisque la noblesse tient sa légitimité de mérites particuliers, la dégénérescence des vertus devrait logiquement entraîner la perte de la noblesse. On trouve déjà des réflexions similaires dans *Le Patriote* : le rédacteur donne son aval à la mésalliance de son noble neveu avec une fille de marchand hambourgeois. Il affirme que le père de la future était un homme intelligent et dont il n'aurait pas eu à avoir honte :

---

<sup>1</sup> « Stammt ihr von Rittern ab, habt ihr berühmte Ahnen, / so zeigt uns ihren Geist, nicht aber ihre Fahnen. » J. F. Löwen, « Der Adel », in : *Schriften*, Bd. 1, p. 57-62.

<sup>2</sup> « Valer – Sie erwerben sich bey mir die größte Hochachtung. Ich muß bekennen, sie verdienen ein Edelmann zu seyn. » *Cand.* (V, 8).

<sup>3</sup> « Amalia – Hat nicht Herr Wilibald so viel Verdienste, als zehn Edelleute zusammen genommen ? Gleichet er nicht hierinn den Stammvätern der besten Geschlechter ; deren einzige Verdienste nicht nur zu ihrem eigenen Adel genug gewesen, sondern auch so viel hundert Jahre hinterher, noch die Wirkung haben, manchen nichtswürdigen Nachkömmling adelich zu erhalten ? » *Més.* (I, 5).

<sup>4</sup> Wilibald sait d'ailleurs que ses enfants ne seront pas nobles, mais il estime qu'ils pourront toujours gagner leur anoblissement en se distinguant par leur mérite : « So mögen die Jungens in den Krieg gehen, und sich durch eigene Verdienste emporschwingen ; wie mehr Bürgerliche gethan haben. » *Més.* (IV, 1).

Un marchand comme lui, jouissant de crédit et d'une bonne réputation, honnête en ses affaires et ponctuel dans tout ce qu'il fait, a sans aucun doute bien plus d'honneur et possède bien plus de véritable noblesse qu'un hobereau grossier et dissipateur, qui se pavane avec de nombreux titres et de riches atours, dont aucun pourtant n'est sa propriété, car il doit les premiers à sa famille et les seconds à son fournisseur.<sup>1</sup>

L'argumentation est toujours la même dans tous les ouvrages de l'époque, des comédies aux périodiques en passant par les traités et les biographies : ce n'est pas à l'aune de l'arbre généalogique ou des armes que se mesure la valeur d'un homme, mais à celles des vertus – et plus particulièrement des vertus « bourgeoises » de zèle, de probité et d'intelligence<sup>2</sup>. Le bon capitaine Simon est l'incarnation même de ce retournement de valeurs. Il est certes noble de naissance, mais ce n'est pas ce qui fait sa fierté :

Simon – Moi même, seigneur Erast, je n'ai eu cure d'ancêtres et d'arbre généalogique. J'avais seize bons quartiers du côté paternel : mais pour authentiques et irréprochables qu'ils soient, ils ne m'ont pourtant pas rendu fier. Étudier mon atlas maritime, apprendre la navigation, combattre les éléments et les barbares, voyez, c'est là qu'est ma fierté : et c'est aussi à elle seule que je dois toutes mes richesses. À la vérité, ce n'est pas de mon arbre généalogique que j'aurais pu tirer ces fruits.<sup>3</sup>

En France comme en Allemagne, les idées de noblesse par le mérite ont toujours existé, et connaissent une nouvelle valorisation à l'époque des Lumières. Les auteurs français soutiennent avec force de telles idées, mais reculent devant la réalisation de mésalliances sur la scène. En Allemagne en revanche, le discours est parfois suivi de son effet. Mais ce discours est en grande majorité celui des bourgeois : même s'ils renvoient ainsi la noblesse à ses propres valeurs, et que certains aristocrates adhèrent à ce principe de légitimation par la vertu, ils ne sont pas vraiment représentatifs. La plupart des nobles sont bien loin de régler leur comportement en fonction de ces beaux préceptes.

---

<sup>1</sup> « Ein Handelsmann von Credit und Ansehen, wie er war, der in seinen Sachen aufrichtig ist, und in allen Verrichtungen punctuel, hat Zweifels ohne weit größere Ehre, und besitzt viel mehr vom wahren Adel, als ein wilder verschwenderischer Juncker, der mit vielem Titel=Werke und kostbarem Gepränge sich hervor thut, davon doch keine sein Eigenthum, weil er das erste seiner Familie, und das andere seinem Kauffmanne schuldig ist. » *Der Patriot*, 30. Stück, 27. Junii 1724, Bd. I, p. 255.

<sup>2</sup> Cf. W. Martens, *Die Botschaft der Tugend*, p. 374 sq ; M. Maurer, *Die Biographie des Bürgers*, p. 137 sq et p. 588-591, et M. Beetz, *Frühmoderne Höflichkeit*, p. 264 sq.

<sup>3</sup> « Simon – Ich selbst, Herr Erast ! habe den Teufel nach Ahnen und Stammbaum etwas gefragt. Richtige sechszehn Ahnen hatte ich von Vaters Seite : aber so richtig und unbefleckt sie waren ; konnten sie mich doch nicht stolz machen. Meinen Seeatlas zu studiren, das Schiffswesen zu lernen, und mich mit den Elementen und Barbaren herum zu schmeißen, sehen Sie, darinn bestand mein Stolz : und diesem habe ich auch allein alle meine Reichthümer zu danken. Von meinem Stammbaum hätte ich diese Früchte wahrhaftig nicht brechen können. » *Décid.* (II, 1).

## 5.2.2. Des relations conflictuelles avec la bourgeoisie

Le mépris du noble pour le bourgeois et le fréquent désir d'assimilation de ce dernier, ont pour conséquence d'inévitables tensions entre les deux états et des relations souvent conflictuelles, ce dont les comédies témoignent abondamment.

### 5.2.2.1. Commerce et dérogeance : le dilemme du pauvre gentilhomme

Exercer une activité commerciale est interdit à un noble, sous peine d'être déchu de son titre et de son rang. Commerce et prestige s'excluent mutuellement ; c'est ce que stipule la loi, et que rappellent les traités de civilité<sup>1</sup>. *Le Droit général des États prussiens (Allgemeines Landrecht für die Preußischen Staaten)* de 1794 renouvelle cette interdiction. Même si certains la contournent en utilisant des prête-noms, cette disposition est une preuve du solide enracinement du préjugé qui fait du commerce une activité déshonorante<sup>2</sup>. La seule exception européenne est à l'époque l'Angleterre, qui fait l'admiration des philosophes comme Voltaire.

C'est un thème que la comédie française aborde parfois, comme dans *Le Philosophe marié*, où Lisimon défend une position rigoriste au nom des vraies valeurs aristocratiques. Il est pauvre et dépend des bontés de son fils, mais contrairement à son frère Géronte, il a refusé de déroger :

Lisimon – Moi, dans ma pauvreté, / J'ai songé qui j'étais, et me suis respecté. / Des malheurs imprévus ont causé ma ruine, / Sans me faire oublier une noble origine. / Mais vous, vous avez fait, devenu Financier, / D'un pauvre Gentilhomme, un riche Roturier.<sup>3</sup>

Mais plus que l'activité liée au commerce, c'est l'appât du gain qui est ici dénoncée, car cette bassesse est indigne d'un gentilhomme. Destouches reste fidèle à une certaine idée de la noblesse, incompatible avec l'esprit de spéculation et de profit de Géronte. Il en va de même en Allemagne, dans *L'Avare gentilhomme* : pour mettre un terme aux dépenses induites par la réception de nombreux hôtes, Thalerlieb transforme une partie de ses bâtiments en auberge et endosse le rôle de l'aubergiste. Ce procédé le discrédite

---

<sup>1</sup> Le commerce est une « activité non noble » (unedle Beschäftigung), contraire à la *Reputation* (cf. Christian August Heumann, *Der politische Philosophus*, 3. Aufl., Frankfurt-Leipzig, 1724, p. 168).

<sup>2</sup> Cf. J. Rogalla von Biberstein, *Adelsherrschaft*, p. 20 ; N. Elias, *La Société de cour*, p. 50 et 56 ; Wolfgang Zorn, « Deutsche Führungsschichten des 17. und 18. Jahrhunderts. Forschungsergebnisse seit 1945 », in : *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, 6 (1981), p. 176-197.

<sup>3</sup> Destouches, *Le Philosophe marié* (III, 13).

totale aux yeux de sa famille et du spectateur<sup>1</sup>. C'est un comportement digne d'un paysan âpre au gain, mais non d'un noble libéral. Certes, la plupart des invités de Thalerlieb sont des parasites ; pour autant, sa déchéance ridicule n'est sûrement pas la solution appropriée.

Avec la revalorisation du travail et la condamnation de l'oisiveté, le statut des nobles et leur mépris des activités rémunératrices devient problématique<sup>2</sup>. Le discours des *Aufklärer* se fait critique et remet partiellement en cause les privilèges et les obligations de la noblesse. Ainsi aux yeux de Löwen, le commerce n'est pas une activité infâmante pour un noble, s'il est pratiqué par nécessité et sans excès : le père de Leander, après avoir été ruiné par son fils, est secouru par Simon et entreprend de commercer en Inde, car il est persuadé « que le commerce nourrit la noblesse indigente, mais ne la déshonore certainement pas »<sup>3</sup>. En affirmant le caractère honorable de cette activité, Löwen ne se contente pas seulement de l'autoriser moralement au gentilhomme ; c'est aussi une façon pour lui de réhabiliter le marchand, dont l'image est à l'époque en pleine mutation<sup>4</sup>. Avec ces personnages de nobles respectant le commerce, le dramaturge s'inscrit parfaitement dans ce mouvement, qui aboutit à l'accession du marchand au statut de modèle professionnel et moral, tel que le présentent les comédies anglaises puis françaises<sup>5</sup>.

#### 5.2.2.2. « Noblesse s'acquiert aussi bien que richesse »<sup>6</sup>

Il est fréquemment question dans les comédies d'acheter sa noblesse<sup>7</sup>. Mais est-ce là véritablement une pratique allemande, ou bien plutôt une vue de l'esprit des dramaturges, contaminés par l'entremise des modèles littéraires et plaquant des usages français sur une situation allemande ?

---

<sup>1</sup> Cf. H. Friederici, *Das deutsche bürgerliche Lustspiel*, p. 153 sq.

<sup>2</sup> Cf. P. Münch, *Lebensformen in der frühen Neuzeit*, p. 384 sq.

<sup>3</sup> « Der Alte – Ich [war] überzeugt, daß der Handel den armen Adel ernährt, aber gewiß nicht beschimpft » *Décid.* (III, 3).

<sup>4</sup> Cf. J. W. van Cleve, *The Merchant in the German Literature*.

<sup>5</sup> *Le Philosophe sans le savoir* de Sedaine (1765) est significatif de cette évolution : le héros Vanderk est un négociant d'origine noble, et l'action offre des occasions de dénoncer le préjugé aristocratique contre le commerce (II, 4).

<sup>6</sup> Dufresny, *La Coquette de village* (III, 5).

<sup>7</sup> « Hr. von Ahnenstolz – Unsere ersten Stammväter sind doch alle auch neue Edelleute gewesen. Er kann sich ja leicht adeln lassen. » *Més.* (I, 3) ; « Michel – So schlecht ich auch mein Geld gewann, / So werd ich für mein Geld dennoch ein Edelmann. » *Duc* (6).

L'anoblissement – licite ou illicite – est une pratique largement répandue en France, qui provoque une inflation de nouveaux nobles. Les satires ne manquent pas, visant ces nouveaux riches entichés de noblesse qui s'achètent un titre et un nom par l'acquisition d'une terre ou d'une charge, ou qui inventent tout bonnement leur qualité. Dès le XVII<sup>e</sup> siècle, ils deviennent une cible comique :

Crispin – Combien de soi-disans chevaliers et marquis / Se targuent sottement de noblesse à Paris, / Dont, en s'emmarquisant, la plus haute noblesse / À seulement pour titre une grande richesse ! / Sans cela, leur naissance est basse et sans éclat, / Et leur bien, en un mot, fait tout leur marquisat.<sup>1</sup>

Les quelques exemples que l'on trouve chez Molière sont sans aucun doute connus de la plupart des auteurs allemands. Le thème de l'usurpation est présent dans son œuvre, déjà lié à la dignité du bourgeois. Chrysalde se moque ainsi des prétentions d'Arnolphe, qui s'est récemment rebaptisé M. de la Souche :

Chrysalde – Quel abus de quitter le vrai nom de ses pères, / Pour en vouloir prendre un bâti sur des chimères ! / De la plupart des gens c'est la démangeaison ; [...] Je sais un paysan qu'on appelait Gros-Pierre, / Qui, n'ayant pour tout bien qu'un seul quartier de terre, / Y fit tout à l'entour faire un fossé bourbeux, / Et de monsieur de l'Isle en prit le nom pompeux.<sup>2</sup>

Quant à Cléonte, il déclare à M. Jourdain, qui veut faire de sa fille une marquise, que pour n'être pas gentilhomme, sa famille et ses états de services n'en sont pas moins fort honorables :

Cléonte – Ce nom [de gentilhomme] ne fait aucun scrupule à prendre, et l'usage aujourd'hui semble en autoriser le vol. [...] Je trouve que toute imposture est indigne d'un honnête homme, et qu'il y a de la lâcheté à déguiser ce que le ciel nous a fait naître.<sup>3</sup>

Le phénomène ne fait que se renforcer au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle : on trouve nombre de faux chevaliers ou marquis, escrocs en tous genres qui cherchent fortune dans un monde où les hiérarchies sociales sont de plus en plus déterminées par l'argent et les intrigues galantes. Apparaissent ainsi sur scène de faux gentilshommes effrontés comme le Marquis du *Joueur*, laquais de son état, qui par sa ruse était tout près d'épouser une comtesse. Nérine remarque que ces individus sont légions à Paris (V, 6).

---

<sup>1</sup> Hauteroche, *Le Deuil* (sc. 4). Il en va de même pour le marquis de Richesource, fils d'un sous-fermier de Paris : « Enfin, quoiqu'il en soit, me voilà bien Marquis, / Et j'en sçai plus de vingt qui font figure en France, / Qui doivent, comme moi, ce titre à la Finance. » Destouches, *Le Médisant* (II, 12).

<sup>2</sup> Molière, *L'École des femmes* (I, 2, v. 175-182).

<sup>3</sup> Molière, *Le Bourgeois gentilhomme* (III, 12).

La fascination du bourgeois pour les titres de noblesse fait ainsi l'objet d'une critique quasi permanente. Dans *Le Glorieux*, Lisimon, un des principaux protagonistes, est un « riche bourgeois anobli », dont le Comte de Tufière, son futur gendre, déclare :

Je suis sûr que malgré tout son bien, / Il sent qu'il a besoin de se donner du lustre, / Et d'acheter l'éclat d'une alliance illustre. / De ces hommes nouveaux, c'est là l'ambition.<sup>1</sup>

Ce que Lisimon confirme lui-même à la fin, en annonçant qu'il est sur le point d'acheter un marquisat pour son fils, « car avec de l'argent on acquiert de l'éclat »<sup>2</sup>. Inversement, l'argent des bourgeois redore le blason des vieilles familles ruinées comme le souligne Marivaux, avec son ironie habituelle :

Blaise – J'acheterons de la noblesse, elle sera toute neuve, elle en durera plus longtemps, et soutiendra la vôtre qui est un peu usée.<sup>3</sup>

Ces satires ne sont d'ailleurs pas circonscrites au domaine de la comédie. C'est l'ensemble de la littérature française qui s'attaque à ceux qui usurpent leurs titres sans vergogne. *Les Lettres philosophiques* de Voltaire évoquent cet usage typiquement français<sup>4</sup>, et Marivaux croque dans son *Paysan parvenu* (traduit par la Gottschedin en 1735) ce piquant tableau de famille :

Il avait gagné son bien dans les affaires ; s'était allié à d'illustres maisons par le mariage de deux de ses fils [...] Le père et les fils vivaient magnifiquement ; ils avaient pris des noms de terres ; et du véritable, je crois qu'ils ne s'en souvenaient plus eux-mêmes. [...] Leur origine était comme ensevelie sous d'immenses richesses.<sup>5</sup>

L'argent semble bien être la condition nécessaire et suffisante à l'élévation au rang de noble. C'est le principe que Cléon a fait sien dans *Le Dissipateur* et qu'il proclame haut et fort :

Le faste nous tient lieu d'une haute noblesse. / Les plus fiers, les plus grands adorent la richesse : / Quiconque en fait usage avec eux va de pair ; / Et pour paraître grand, il faut prendre un grand air.<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> Destouches, *Le Glorieux* (III, 1).

<sup>2</sup> *Ibid.* (V, 6) ; à propos de l'acquisition et de la dévaluation du titre de marquis, voir l'article de Alain Couprie, « Les Marquis dans le théâtre de Molière », in : Jacques Truchet (Ed.), *Thématique de Molière*, Paris, Sedes, 1985, p. 47-87, notamment p. 52.

<sup>3</sup> Marivaux, *L'Héritier de village* (sc. 5).

<sup>4</sup> « En France est Marquis qui veut ; et quiconque arrive à Paris du fond d'une Province avec de l'argent à dépenser et un nom en *Ac* ou en *Ille*, peut dire « un homme comme moi, un homme de ma qualité », et mépriser souverainement un Négociant. » Voltaire, *Lettres Philosophiques*, p. 46.

<sup>5</sup> Marivaux, *Le Paysan parvenu*, Paris, GF-Flammarion, 1965, p. 26.

<sup>6</sup> Destouches, *Le Dissipateur* (IV, 5). Même remarque dans le bouche de Damon : « Qu'un pied-plat fasse de la dépense, / On oublie à l'instant son obscure naissance. » Destouches, *Le Médisant* (II, 12).

Dans le système de représentation de la société de cour, il est effectivement essentiel d'avoir les moyens de soutenir son rang. Qui perd sa fortune perd aussi la possibilité de figurer selon son état, or qui ne peut manifester son statut le perd *de facto*. Inversement, il sera plus facile à celui qui affiche un train de vie de noble de passer pour tel. Pour autant, la richesse ne suffit pas<sup>1</sup>. Mais les comédies ont bien entendu tendance à gommer ces nuances pour ne conserver que l'image d'une noblesse purement vénale.

On retrouve aisément la trace de cette idée chez la Gottschedin : dans *La Gouvernante française*, Sotenville sous-entend qu'il suffit de pouvoir vivre selon le train des grands seigneurs pour être admis comme tel. Du moment que l'argent et les signes extérieurs de richesse sont là, les gens de qualité ne se préoccupent pas de la naissance :

Sotenville – Si on a de l'argent et que l'on peut en apparence faire comme les personnes *du grand monde* – les *gens de qualité* ne seront pas si regardants. [...]

Franz – *Oui pardi si fait ! C'est la conduite qui fait tout.*<sup>2</sup>

Ce système favorise bien évidemment les impostures. Wahrmond accuse Franz de vouloir « se faire passer pour le fils d'un comte » et Glocke observe pour sa part que « beaucoup de gens qui connaissent à peine leur propre père, voyagent incognito et se font passer pour des comtes et des barons »<sup>3</sup>. Cet usage est d'ailleurs attesté par Mauvillon, qui note que « les enfants des riches marchands » se parent du titre de baron dans les pays étrangers.<sup>4</sup> Les hebdomadaires moraux et l'ensemble de la littérature de l'*Aufklärung* condamnent les bourgeois cherchant à tout prix à s'élever par l'achat de noblesse ou par un train de vie d'aristocrate. Puisque désormais la vertu est naturellement du côté du bourgeois, il s'agit de lui faire comprendre qu'il y a bien plus d'honneur à rester dignement ce que l'on est qu'à renier les siens. Pour Hanne, la servante de Philippine, se faire anoblir, ce n'est que « s'acheter le droit d'oublier son père »<sup>5</sup>. Adopter le mode de vie et les valeurs d'une autre classe ne peut que porter préjudice à l'intégrité morale et financière du bourgeois. La formulation que Weiße place dans la bouche de Geronte est très révélatrice : « le bonhomme a préféré rester un honnête petit commerçant » plutôt que de devenir baron.

---

<sup>1</sup> Cf. N. Elias, *La Société de cour*, p. 47-61.

<sup>2</sup> « Sotenville – Wer Geld hat, und im *Exterieur* es den Leuten *du grand monde* gleich thun kann, da nehmen es die *Gens de qualité* so genau nicht. [...] Franz – *Oui pardi si fait ! Die Conduite*, die macht alles. » *Gouv. fr.* (IV, 9).

<sup>3</sup> « Wahrmond – Erst wollt ihr ihn nach Paris schicken, daß er da eines Grafen Sohn vorstelle » *Més.* (II, 1) ; « Glocke – Viel Leute, die kaum ihr eigener Vater kennet, reisen incognito, und geben sich für Grafen und Barons aus. » *Myst.* (III, 4).

<sup>4</sup> E. Mauvillon, *Lettres*, p. 314.

<sup>5</sup> « Hanne – Wenn nun dieser sein Urgroßvater sich für sein Geld das Recht hätte erkaufen wollen, seinen Vater zu vergessen ; ich meyne, wenn er sich hätte adeln lassen. » *Més.* (II, 1).

L'ascension sociale est ainsi mise en relation, de façon plus ou moins implicite, avec la perte de l'honneur. Le bourgeois est intrinsèquement honnête, digne et fier. Son élévation, progrès illusoire, ne serait en fait qu'une déchéance morale. Elle s'apparente en outre à une trahison de sa famille et de ses origines, et à la négation du principe chrétien évoqué précédemment, selon lequel le bonheur n'est pas attaché une condition et que chacun doit se satisfaire de son état.

Dans une certaine mesure, c'est aussi la crainte du déclassement par le haut qui s'exprime dans ces réflexions : on s'élève par des moyens indus à un rang pour lequel on n'a pas été formé ; on n'a pas la distinction correspondante, ce qui entraîne nécessairement la chute, ou du moins l'échec (comme dans *Le Roi jardinier*). *La Mésalliance* évoque explicitement ce problème : c'est par l'argent que Wilibald peut s'élever au-dessus de sa condition, mais cette ascension n'est pas sans danger. En acceptant d'éponger les dettes des Ahnenstolz et en s'appauvrissant, le bon bourgeois est menacé d'un double déclassement :

Wilibald – Je pourrais d'ici peu devenir si pauvre que je ne serai plus un bourgeois à cause des dettes et que je ne pourrai devenir un noble à cause de mes parents.<sup>1</sup>

Même constat dans les périodiques : *Le Sage (Der Weise)* dépeint ainsi le sort d'une femme dont le mari s'est récemment acheté un titre. Les nobles dames la dédaignent et la jugent avec sévérité, tandis que la compagnie des bourgeois lui est désormais interdite – d'autant plus que ces derniers n'ont aucune envie d'accueillir celle qui a marqué tant de mépris pour leur condition<sup>2</sup>. La mobilité sociale est clairement perçue par les *Aufklärer* comme un risque de déstabilisation de l'individu et de l'ensemble du corps social, ce qui explique le conservatisme qui caractérise leurs écrits en la matière.

Mais revenons à l'anoblissement proprement dit : ces réflexions sur l'achat de noblesse sous-entendent que les titres que revendiquent les aristocrates allemands, et dont ils font tant de cas, ne seraient pas tant affaire de haute naissance que de finances. Ce qui sape les fondements même du principe nobiliaire et discrédite les valeurs proclamées par l'aristocratie.

---

<sup>1</sup> « Wilibald – Ich könne in kurzer Zeit so arm werden, daß ich Schulden halber kein Bürger ; und meiner Aeltern wegen kein Edelmann werde seyn können. » *Més.* (III, 5).

<sup>2</sup> Cf. W. Martens, *Die Botschaft der Tugend*, p. 377.



Or, dans l'Empire, les procédures d'anoblissement sont beaucoup plus restrictives qu'en France. Il n'existe pas de charges anoblissantes et seuls l'Empereur et quelques Princes ont le pouvoir d'anoblir – ce qu'ils ne font qu'assez rarement, surtout en Prusse et en Saxe. Les lettres de noblesse, qui confèrent en général les titres de baron ou de comte, sont certes plus ou moins monnayables et représentent une source de revenus faciles pour les caisses princières, mais elles n'en sont pas pour autant aussi dévoyées qu'en France<sup>1</sup>. Ce sont en grande majorité les hauts fonctionnaires de la cour qui en bénéficient, les marchands quant à eux ne représentent qu'une minorité de ces nouveaux nobles<sup>2</sup>. Qui plus est, de nombreux anoblissements ne sont en fait qu'une élévation au sein de la hiérarchie nobiliaire d'une personne déjà noble<sup>3</sup>. La possession d'un domaine seigneurial peut certes aider à obtenir cette faveur, mais ne constitue pas un tremplin sûr, contrairement à la France. Quant à vivre comme un gentilhomme afin de se faire passer pour tel, cela semble quasiment impossible en Allemagne, où le billet d'entrée pour la haute société, ce ne sont pas les biens mais les quartiers de noblesse.

Il semblerait donc que sur ce thème, les auteurs allemands, et plus particulièrement la Gottschedin, aient été fortement influencés par les poncifs de la comédie française, et que leur satire se nourrisse plus de littérature étrangère que d'expérience personnelle des conditions allemandes.

### 5.2.2.3. *La mésalliance au centre des débats*

#### 5.2.2.3.1. Le charme irrésistible de la noblesse

M. Jourdain – Une femme de qualité a pour moi des charmes ravissants ; et c'est un honneur que j'achèterais au prix de toute chose.<sup>4</sup>

Et M. Jourdain n'est pas le seul dans ce cas : c'est ce qui rend le thème de la mésalliance si incontournable lorsque l'on évoque les rapports entre noblesse et

---

<sup>1</sup> Ce n'est qu'à la fin du XVIIIe siècle que le nombre de lettres de noblesse se multiplie considérablement (cf. Hans-Ulrich Wehler, *Deutsche Gesellschaftsgeschichte*, erster Band, 1700-1815, München, C. H. Beck, 2. Aufl., 1989, p. 152 sq).

<sup>2</sup> Cf. Axel Flügel, *Bürgerliche Rittergüter : sozialer Wandel und politische Reform in Kursachsen, 1680-1844*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2000, p. 126 sq et p. 149. L'auteur évoque quelques exemples significatifs, en particulier celui de Peter Hohmann, anobli en 1717 pour ses bons services en tant que fournisseur de l'armée et bailleur de fonds (p. 132).

<sup>3</sup> Cf. J. Rogalla von Biberstein, *Adelsherrschaft*, p. 62 sq.

<sup>4</sup> Molière, *Le Bourgeois gentilhomme* (III, 6).

bourgeoisie, aussi bien en France qu'en Allemagne. Car si les critiques éclairés s'en prennent avec autant de persévérance à la noblesse, c'est qu'elle exerce toujours une attraction considérable sur les membres de la bourgeoisie aisée, qui tentent de s'anoblir par alliance.

On pourrait croire qu'en France, le thème perdrait de son actualité avec l'apparition à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle d'une certaine mobilité sociale des couches supérieures, qui s'accroît au cours du siècle suivant. Cette mobilité est favorisée par la culture de salon qui s'étend aux élites bourgeoises, lesquelles prennent l'habitude de « tenir cercle »<sup>1</sup>. Malgré tout, le prestige de la naissance reste déterminant, et les riches financiers font souvent l'objet de raillerie de la part des milieux aristocratiques. *George Dandin* reste une figure emblématique, et *L'École des bourgeois* de d'Allainval (1728) se présente d'ailleurs explicitement comme une nouvelle variation du thème moliéresque. À sa sœur qui désire marier sa fille à un marquis, M. Mathieu adresse cet avertissement :

Qu'au moins mon exemple vous touche. Riche banquier, par un fol entêtement de noblesse, j'épousai une fille qui n'avait pour bien que ses aïeux : quels chagrins, quels mépris ne m'a-t-elle pas fait essuyer tant qu'elle a vécu ! [...] Elle et toute sa famille puisaient à pleines mains dans ma caisse, et elle ne croyait pas que je l'eusse encore assez payée. [...] Je n'étais son mari qu'en peinture, elle craignait de déroger avec moi : en un mot, j'étais le George Dandin de la comédie.<sup>2</sup>

Quelques années plus tard, dans son *Tableau de Paris* (1783), Louis Sébastien Mercier constate qu'il faut décidément remettre au goût du jour la comédie de Molière et l'adapter aux mœurs du temps, car elle « n'a point guéri les roturiers de la sottise d'épouser des filles de condition ». Il décrit le sort de ces malheureux bourgeois, et l'on croirait lire trait pour trait le récit des mésaventures de Wilibald :

Telle, soustraite à la misère par un mariage fortuné, a cru honorer un bon financier en lui donnant la main. Elle se distingue de son mari, et le croit uniquement fait pour lui gagner des millions. [...] Tout ce qui n'est pas de qualité la fait tomber en syncope. [...] Son nom lui cause le plus grand chagrin ; et pour lui faire plaisir, il faut, en lui parlant, la nommer par son nom de fille. [...] Elle écarte [son mari] autant qu'il lui est possible, non pas par antipathie, mais par mépris pour cette ineffaçable roture qui lui revient toujours en mémoire. [...] Qu'a donc produit la comédie *George Dandin* ? Rien pour le temps actuel

---

<sup>1</sup> « Les gens de qualité, tout en se moquant des parvenus et de leur faste, recherchent les invitations [...]. On accueille des écrivains, des artistes et des savants dans bon nombre de cercles, pourvu qu'ils aient un talent reconnu et l'esprit de conversation. Réciproquement, une artiste réputée comme Mme Vigée-Lebrun reçoit toute l'aristocratie dans son petit appartement. [...] Les classes sociales ne sont pas étanches : des nobles sont gens de lettres ; des filles de nobles, comme Mme de la Reynière, épousent des financiers ; des filles de financiers épousent des nobles. Les sociétés sont souvent mêlées. » Jacqueline Hellegouarc'h, *L'Esprit de société : Cercles et salons parisiens au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Garnier, 2000, p. 303 sq.

<sup>2</sup> D'Allainval, *L'École des bourgeois* (I, 3).

[...]. Il faudrait donc refaire ce sujet, ne plus offrir un imbécile qu'on fait mettre à genoux devant sa femme, mais un homme faible que les vieux préjugés dominent encore, qui se prosterne en esprit devant les aïeux de sa femme, et qui semble demander grâce à ses parents d'oser coucher avec elle, tant il est la dupe de ces imposantes expressions, condition, famille, maison, naissance, qu'on fait incessamment résonner à ses oreilles pour faire couler son or sur les derniers rejetons d'un arbre généalogique entièrement desséché.<sup>1</sup>

La reprise du thème de *George Dandin* par la Gottschedin semble donc parfaitement adaptée au contexte français, puisqu'elle sera même appelée de ses vœux par Mercier, grand observateur des mœurs de son temps. En revanche, l'application de ce sujet aux conditions allemandes est plus problématique. Gottsched affirme que c'est le cas personnel d'une de ses amies qui aurait donné à son épouse l'idée de cette comédie ; elle lui aurait demandé conseil sur ses projets de mariage avec un homme au-dessous de sa condition<sup>2</sup>. On ne trouve malheureusement pas de trace de cette anecdote dans la correspondance de l'auteur. Mais il est intéressant de noter que dans la pièce, la perspective est inversée : c'est au bourgeois qu'il s'agit de faire passer l'envie de se marier à une demoiselle, et non celle-ci qu'il faut raisonner.

L'évocation d'autres cas similaires dans des comédies saxonnes (*Past.*, *Cand.*, *Fille*, *Indiff.*) – avec des traitements différents – laisserait supposer que la mésalliance était un phénomène typique de l'époque. Les hebdomadaires moraux l'évoquent également et la condamnent avec la même sévérité que l'achat de titres, lorsqu'elle n'est motivée que par le désir de s'élever au moyen d'une alliance prestigieuse<sup>3</sup>.

Dans les faits cependant, cette pratique semble peu répandue, voire rarissime. À une époque de forte discrimination à tous les niveaux de la société, toute forme de mésalliance est une exception mal venue. Ne serait-ce qu'au sein même de la noblesse, les hiérarchies sont strictement observées, et l'on ne se marie en général qu'avec ses pairs<sup>4</sup>. Redorer son blason par l'alliance à un riche bourgeois ne fait pas partie des usages et semble presque totalement exclu<sup>5</sup>. En Saxe, la promulgation du Privilège de la noblesse (*Adelsprivileg*) de

---

<sup>1</sup> L. S. Mercier, *Tableau de Paris*, Paris, Mercure de France, 1993, vol. 1, p. 1193-1195. Cité par J. Hellegouarc'h, *L'Esprit de société*, p. 364 sq.

<sup>2</sup> « *Die Ungleiche Heirath* : Lustspiel von ihrer Arbeit, wozu sie durch eine besondere Begebenheit veranlassen worden ; da ein vornehmes Fräulein, den Hofmeister ihres Bruders, einen langen Irrländer, heirathen wollte. Die Wohlselige ward von derselben schriftlich zu Rathe gezogen ; die ihr aber alle Misheurathen widerrieth ; und zu mehrerer Bestätigung ihrer Meynung, dieß Stück ausarbeitete. » J. C. Gottsched, *Leben*, n. p.

<sup>3</sup> Cf. W. Martens, *Die Botschaft der Tugend*, p. 377.

<sup>4</sup> Certaines familles de la haute noblesse vont même jusqu'à interdire formellement les unions avec des membres de la petite noblesse (*Hausgesetze*). Cf. J. Rogalla von Biberstein, *Adelsherrschaft*, p. 31 et p. 132.

<sup>5</sup> C'est d'ailleurs ce que fait dire Lazare de la Salle à un gentilhomme allemand de la fin des années 1670 : « Un noble chez nous ne se mésallie point, quelque indigent qu'il soit. » Cité par G.-L. Fink, « Vom

1700 semble avoir freiné les alliances entre anoblis et anciennes familles<sup>1</sup>. Cette exclusion va même jusqu'à se manifester dans les dispositions juridiques : en 1739, Frédéric Guillaume I<sup>er</sup> de Prusse proclame un édit interdisant les mésalliances de la noblesse avec la bourgeoisie<sup>2</sup>. Il est impossible, selon la loi, d'hériter d'un époux qui n'est pas de son rang, et les enfants issus d'une telle union n'ont droit qu'au rang inférieur. De plus, lorsqu'il y avait effectivement mésalliance, celle-ci n'était conclue que pour des raisons financières. Il s'agissait donc presque toujours de l'union d'une fille de bourgeois, laquelle apporte une forte dot à un noble désargenté, et non de l'inverse comme dans le cas de Wilibald<sup>3</sup>.

D'où vient donc cette représentation si peu réaliste ? Car si l'on prend le cas précis de Wilibald, le personnage est bien des plus improbables dans un contexte allemand. Il semble qu'il soit en fait le produit de deux facteurs : d'une part les conceptions sociales de l'auteur, d'autre part l'influence française. Wilibald et l'ensemble de *La Mésalliance* sont en quelque sorte l'incarnation de l'idée que la Gottschedin se fait et souhaite donner des rapports sociaux entre riche bourgeoisie et noblesse. Mais cette idée se fonde elle-même souvent sur des souvenirs de lecture. La source moliéresque est indéniable, comme nous le verrons, mais il faut également mentionner Destouches et Marivaux, dont les tableaux satiriques ont sûrement marqué l'imagination de l'auteur. La pièce dépeint effectivement la noblesse allemande, mais les rapports entre noblesse et bourgeoisie en revanche ne sont pas tant un reflet de la situation allemande que de la situation française – laquelle semble être un véritable repoussoir aux yeux de la Gottschedin. Une fois de plus, la littérature n'est pas le reflet de la réalité sociale.

#### 5.2.2.3.2. Nécessité financière ou reconnaissance de la vertu ?

Dans le cas d'une mésalliance, il faut bien que le partenaire inférieur ait quelque chose à échanger contre son élévation sociale et pour dédommager son conjoint de la honte de cette union inégale – en l'occurrence, la compensation est l'argent. La question de la mésalliance, sensible entre toutes, éclaire ainsi les rapports entre argent, mérite et noblesse.

---

Alamodestreit zur Frühaufklärung : das wechselseitige deutsch-französische Spiegelbild 1648-1750 », in : *Recherches germaniques*, 21 (1991), p. 3-47, p. 10.

<sup>1</sup> Afin de siéger au Landtag, il faut apporter une preuve de noblesse de 16 ancêtres – soit au minimum quatre générations – ce qui exclut *de facto* les nouveaux nobles et les bourgeois propriétaires de domaines seigneuriaux (cf. A. Flügel, *Bürgerliche Rittergüter*, p. 128 sq).

<sup>2</sup> *Edikt wider die allzuungleichen und zum Teil schändlichen Heiraten derer von Adel* ; seules les unions avec des filles de patriciens ou de hauts dignitaires sont tolérées. Cf. J. Rogalla von Biberstein, *Adelsherrschaft*, p. 27 sq.

<sup>3</sup> Cf. *Ibid.*, p. 22-28 et 130-132.

La mise en relief de la misère des familles nobles ruinées est un des éléments traditionnels de la critique de la noblesse. Lorsqu'il est allié à l'orgueil, le dénuement devient en effet un objet de satire privilégié, puisqu'il offre le ridicule spectacle de glorieux sans le sou, n'ayant plus les moyens financiers de soutenir les prétentions de leur rang. C'est un des ressorts du *Glorieux* de Destouches, et c'est bien le trait le plus risible de la famille von Ahnenstolz. Le gentilhomme se vend et le bourgeois l'achète. C'est avant tout par nécessité financière que Tufière envisage d'épouser Isabelle ; les 900 000 francs de dot de la jeune bourgeoise seront bien propres à soutenir l'antique noblesse de Tufière (*Le Glorieux* V, 5). Dans *La Fausse Agnès* en revanche, le Baron de Vieuxbois s'accroche farouchement à ses principes nobiliaires et refuse ce type de compromissions :

Il y a quatre cents ans que dans ma famille nous sommes gueux de père en fils, pour n'avoir pas voulu nous mésallier, et je refuserais pour mon gendre le plus riche parti de France, qui ne pourrait pas me prouver que ses ancêtres ont marché aux premières Croisades.<sup>1</sup>

Angélique a beau protester que le mérite ne se mesure pas à l'ancienneté des familles, son père n'en démord pas. Destouches ne développe pas le trait dans cette comédie, et la remarque de Vieuxbois semble plus ici dictée par la verve satirique que par une quelconque volonté de démonstration. De nombreuses comédies françaises suggèrent que les mésalliances financières sont devenues la règle, et que l'orgueil de la noblesse vit bien souvent de ce système (*La Coquette de village* II, 3 ; *L'Héritier de village* sc. 4). L'intrigue des *Mœurs du temps* roule d'ailleurs sur ce thème, et offre à Saurin l'occasion de dénoncer vigoureusement cette pratique. Il oppose la conception utilitariste du mariage représentée par la Comtesse, ancienne roturière anoblie par alliance, à la conception idéaliste de Julie, qui réclame avant tout de l'amour : être femme de qualité et vivre à la cour n'a aucun charme pour elle. Ce que son interlocutrice ne peut concevoir :

La Comtesse – Petites idées, mademoiselle ; ignorance des choses du monde. C'est la convenance qui fait les mariages. Vous mettez le marquis en état de figurer suivant son rang. Il vous met, lui, à portée de briller dans une sphère qui n'était pas faite pour vous.<sup>2</sup>

Le mariage est un marché d'intérêt, et dans le cas d'une mésalliance entre noblesse et bourgeoisie, on échange très explicitement argent contre prestige. Il en va apparemment de même en Allemagne : pour Wilibald, le mariage est un contrat de vente comme un autre, la

---

<sup>1</sup> Destouches, *La Fausse Agnès* (I, 1).

<sup>2</sup> Saurin, *Les Mœurs du temps* (sc. 19).

femme est un medium de transfert de prestige<sup>1</sup>. Le contrat de mariage inventé par Peter dans *La Vieille Fille* pour déguster Mlle Ohldin du capitaine von Schlag repose sur ce même principe : il prétend révéler le mépris du noble pour sa future épouse et son intention de piller ses caisses sans vergogne<sup>2</sup>.

La Gottschedin souligne la puissance financière de la bourgeoisie par rapport à la noblesse, puisqu'elle rachète les domaines seigneuriaux (*Més.* I, 3 et III, 5). Wilibald a en sa possession tangible les biens dont la famille von Ahnenstolz n'a que les ancêtres, c'est-à-dire cinq domaines. Le chiffre en lui-même est énorme : il n'y a guère à l'époque que quatre ou cinq familles nobles en Saxe à posséder autant de terres. Les bourgeois dans leur immense majorité n'ont pour leur part qu'un seul domaine, et quoi qu'il en soit, jamais plus de trois<sup>3</sup>. En outre, la proportion de domaines seigneuriaux détenus par des bourgeois ne dépasse sans doute pas les 20 % en 1743<sup>4</sup>. Ce qui confirme une nouvelle fois le caractère improbable du personnage de Wilibald.

Le rapport à la mésalliance varie selon les auteurs : la réponse de la Gottschedin n'est pas celle de Krüger ou de Uhlich. Il ne faut sans doute pas y voir une opposition dans les conceptions sociales, mais plutôt une différence dans le degré de réalisme. La Gottschedin se montre pragmatique, et prend les choses telles qu'elles sont. Par le biais du personnage d'Amalie, son porte-parole, elle exprime la position d'une personne éclairée qui doit composer avec un entourage qui ne l'est pas, et en tire les conclusions pratiques qui s'imposent : elle respecte Wilibald et reconnaît ses qualités, mais sait qu'une mésalliance irait contre leur intérêt à tous les deux. Le principe d'un amour fondé sur la seule raison est ici confronté à ses limites, le principe moral universel est invalidé par la réalité sociale<sup>5</sup>. Le cas de deux mésalliances est analysé dans un feuillet des *Frondeuses raisonnables*, pour arriver à la même conclusion. Les préjugés nobiliaires sont bien trop profondément ancrés dans la conscience des jeunes filles pour qu'un mariage avec un bourgeois puisse jamais

---

<sup>1</sup> Cf. G. Saße, *Die Ordnung der Gefühle*, p. 82.

<sup>2</sup> « Erstlich verspricht die Braut, weil sie bürgerlichen Standes, und der Bräutigam, als der Hochwohlgeborne Herr, Herr Capitaine von Schlag, aus einem uralten adlichen Geschlechte entsprossen, ihrem künftigen Mann allezeit die gebührende Ehrfurcht zu leisten, und ihn nicht anders, als Ewr. Gnaden, zu benennen [...] idem, ihm alle Gelder in Händen zu lassen, um damit nach Belieben zu schalten und walten. » *Fille* (III, 8).

<sup>3</sup> L'écrasante majorité n'en possède d'ailleurs qu'un seul. Cf. A. Flügel, *Bürgerliche Rittergüter*, p. 123 et p. 144.

<sup>4</sup> De 1681 à 1724, cette proportion reste stable, à environ 15 %. De 1724 à 1764 en revanche, elle augmente nettement et passe à un peu plus de 23 %, pour atteindre près de 35 % à la fin du siècle. Cf. *Ibid.*, p. 121-170.

<sup>5</sup> Cf. G. Saße, *Die Ordnung der Gefühle*, p. 96 sq.

rien donner de bon : celui qui cherche à se marier doit par conséquent rester parmi ses pairs<sup>1</sup>. La position de la Gottschedin est tout à fait comparable à celle de Lessing dans *Les Juifs* : le Voyageur représente la vertu et la raison, tous en conviennent. Mais son union avec la fille du Baron n'en reste pas moins inenvisageable en l'état actuel des choses<sup>2</sup>.

Uhlich, Löwen et surtout Krüger sont quant à eux plus idéalistes : ils défendent les conceptions de noblesse par le mérite et de reconnaissance de la vertu, quel que soit son état. C'est ainsi que l'on évoque des alliances fondées sur l'inclination, comme celle d'Arnold avec une pauvre roturière ; ce mariage lui a valu d'être déshérité par son père et rejeté par toute sa famille (*Décid.* I, 1). Simon dénonce cette attitude comme le fruit d'un orgueil inhumain, et Arnold fustige une « conception erronée de l'honneur » qui en matière de mariage ne s'attache qu'à la naissance et non à la vertu<sup>3</sup>. On voit des personnages de raisonneur comme Roseneck défendre un point de vue extrêmement libéral et déclarer à Mme von Birkenhayn que « le choix de [sa] fille doit être si libre qu'il puisse s'étendre à tous les états du monde »<sup>4</sup>. Qu'il soit noble, bourgeois, érudit ou marchand, seules comptent les vertus et l'inclination réciproque. C'est ce que les amoureux n'auront de cesse de répéter : lorsque Wilhelmine avoue son amour à Wahrmund, ce dernier reste toujours aussi hésitant et scrupuleux. Bourgeois, il n'ose prétendre à la main d'une noble demoiselle. Mais la jeune fille se récrie : Wahrmund connaît son cœur, il devrait savoir que l'état lui importe peu, car elle « honore les vertus de la noblesse également chez un bourgeois »<sup>5</sup>. Krüger expose à nouveau ces mêmes convictions dans *Les Candidats*. Valer remarque que Herrmann mériterait effectivement d'être noble, mais que son état de bourgeois pose un problème de mésalliance. Ce mariage serait défavorable à Caroline, car en transgressant le code nobiliaire, elle se couperait de ses liens familiaux et renoncerait en outre à une alliance plus prestigieuse. Mais la jeune fille tourne définitivement le dos à la logique de caste et choisit un autre système de valeurs. À son fiancé qui doute lui aussi de pouvoir prétendre à sa main, elle déclare sans ambages :

---

<sup>1</sup> « Es bleibe derowegen ein jeder Freyer bey seinem Stande. » *Die Vernünftigen Tadlerinnen*, 36. Stück, 5. September 1725, Bd. 1, p. 287.

<sup>2</sup> Cf. Walter Hinck, *Vom Ausgang der Komödie. Exemplarische Lustspielschlüsse in der europäischen Literatur*, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1977, p. 27 sq.

<sup>3</sup> « Arnold – Sein falscher Begriff von der Ehre dachte, daß dieß seinen Adel beflecken hieße, wenn man bey seiner Verbindung nur auf Tugend, und nicht auf Geburt sähe. » *Décid.* (I, 8).

<sup>4</sup> « Roseneck – Die Wahl ihrer Tochter muß so frey seyn, daß sie sich über alle Stände in der Welt erstreckt. » *Past.* (II, 5).

<sup>5</sup> « Wilhelmine – Ich [ehre] die Tugenden des Adels auch an einem Bürger. » *Past.* (II, 1).

Votre cœur représente plus que noblesse et richesse.<sup>1</sup>

Argumentation similaire encore, cette fois chez Uhlich, dans la bouche de Schimmerreich, lorsque Lottchen proteste qu'elle n'est qu'une bourgeoise et lui un noble :

Ne songez pas à cela, car vous m'offensez. Un cœur qui pense noblement, un cœur sans reproches, semblable au vôtre, vaut plus que toute noblesse. La vertu seule anoblit, et non le blason. Qui ne lui fait pas honneur n'est pas gentilhomme. Elle seule est mon guide et celui de mon tendre amour, elle régit votre noble cœur et guide aussi mes transports.<sup>2</sup>

Il n'est pas impossible malgré tout que la nécessité financière se joigne ici à l'amour, car Schimmerreich est sans le sou. Mais Uhlich n'insiste pas sur cet aspect du problème, et met en avant la reconnaissance de la vertu qui fait naître le sentiment. Pour faire accepter cette union cependant, le jeune homme doit mettre en avant sa qualité :

Schimmerreich – Vous êtes assez sensé pour voir l'honneur que moi je fais aujourd'hui à votre maison (il se frappe la poitrine), oui, moi ! Ce dont l'amour est capable ! Car le registre de ma famille compte cent aïeux, et tous mes frères et sœurs sont soit des grands dans les cours, soit vivent pour eux, et ils ont assez d'argent – si ce n'est qu'ils n'en ont pas pour moi.<sup>3</sup>

L'honneur qu'il fait aux bourgeois suffit effectivement à balayer les réticences et à faire accepter le fait accompli.

On observe donc deux types de dénouements radicalement opposés. La Gottschedin partage certes le même idéal de reconnaissance de la vertu que Krüger, Uhlich ou Löwen, comme en témoigne le discours d'Amalia, mais il lui semble impossible à réaliser dans la société de l'époque. Son objectif est d'éclairer le bourgeois sur son statut réel et de le désillusionner, pour lui éviter le ridicule et les déconvenues. L'objectif de Krüger en revanche est de promouvoir des conceptions progressistes, de lutter contre les barrières sociales et les préjugés de castes. Mais ce faisant, il affranchit en fait ses personnages des contingences de la réalité pour les placer dans une sphère idéale où seuls comptent les mérites et la vertu<sup>4</sup>. Ce qui entraîne nécessairement une forme d'abstraction et d'irréalisme.

---

<sup>1</sup> « Caroline – Ihr Herz ist mehr als Adel und Reichthum. » *Cand.* (V, 8).

<sup>2</sup> « Schimmerreich – Denken sie nicht dran, denn sie beschämen mich. / Ein Herz, das edel denkt ; ein Herz ohn allen Tadel, / Das ihrem Herzen gleicht, gilt mehr als aller Adel. / Die Tugend adelt nur und nicht das Wappenschild. / Der ist kein Edelmann, bey welchem sie nicht gilt. / Auch sie allein führt mich und meine zarte Liebe, / Sie lenkt ihr edles Herz und führt auch meine Triebe. » *Indiff.* (I, 4).

<sup>3</sup> « Schimmerreich – Sie sind verständig gnug die Ehre einzusehn, / Die ihrem Hause heut durch mich, (er klopft sich auf die Brust) durch mich geschehn. / Was doch die Liebe kann ! denn mein Geschlechtsregister / Weist hundert Ahnen auf ; und alle mein Geschwister / Ist theils an Höfen groß, theils lebet es für sich : / Sie haben Geld genug, allein nur keins für mich. » *Indiff.* (V, 7).

<sup>4</sup> Cf. G. Saße, *Die aufgeklärte Familie*, p. 92 sq, et W. Hinck, *Vom Ausgang der Komödie*, p. 24 sq. Pour O. Fuhlrott, les mésalliances que Krüger met en scène dans *Les Pasteurs de campagne* et *Les Candidats* sont un témoignage des différentes situations sociopolitiques des états allemands à l'époque ; les œuvres de



### 5.2.2.3.3. *La Mésalliance*, ou George Dandin sauvé

*La Mésalliance* est une variation sur le thème de *George Dandin*, dont elle reprend le sujet et parfois même des passages entiers. Un parallèle avec la pièce de Molière permet de mettre en lumière la technique de la Gottschedin, qui modifie et enrichit son modèle.

Au niveau formel tout d'abord, elle transforme la comédie française de trois actes en une pièce en cinq actes, fidèle en cela aux préceptes gottschédiens qu'elle avait déjà appliqués à la traduction de *La Fausse Agnès* de Destouches. Le personnel de la pièce s'élargit : on remarque en particulier la multiplication des membres de la famille noble, un cousin du père et une sœur de la mère complétant le tableau. D'autre part, Dandin est un paysan, tandis que Wilibald est un bourgeois : Molière opte pour un décalage maximal qui crée un effet burlesque, tandis que la Gottschedin reste attachée à un plus grand réalisme, pour des raisons didactiques évidentes d'identification du spectateur. Au niveau de l'intrigue, il faut souligner que l'action de *La Mésalliance* se déroule avant le mariage. Il est probable que cette modification dans la chronologie ait des raisons à la fois morales et dramaturgiques, l'un et l'autre étant liés : la Gottschedin veut sans doute éviter de tomber dans le schéma traditionnel farcesque du mari cocu (ce qui permet aussi de respecter une certaine moralité), et convertir son personnage en même temps que son public. Wilibald et le spectateur sont censés suivre le même chemin, et découvrir ensemble les vicissitudes qu'entraîne une mésalliance pour se guérir de leurs démangeaisons de noblesse. L'enjeu se trouve donc modifié : il ne s'agit pas de ridiculiser le malheureux roturier, victime de ses désirs de grandeur, mais de démontrer au bon bourgeois qu'il s'apprête à commettre une grave erreur, et à l'en détourner. La leçon se veut moins cuisante et plus instructive.

*George Dandin ou le Mari confondu* se présente comme l'illustration d'une « morale » annoncée dans la première scène, qui prend la forme d'un prologue :

Ah ! Qu'une femme demoiselle est une étrange affaire ! et que mon mariage est une leçon bien parlante à tous les paysans qui veulent s'élever au-dessus de leur condition, et s'allier, comme j'ai fait, à la maison d'un gentilhomme ! (*George Dandin* I, 1)

Wilibald lui aussi avoue qu'il s'est « mis dans la tête cette lubie de s'élever au-dessus de ses pairs grâce à une demoiselle »<sup>1</sup>. Or ce désir d'ascension sociale par le mariage est

---

Krüger apparaissent sous l'influence des conditions plus avancées, progressistes de Hambourg (cf. Otto Fuhlrott, *Das Motiv der ungleichen Heirat in der deutschen Dramatik des 18. Jahrhunderts*, Potsdam, Diss., 1966, p. 127).

<sup>1</sup> « Wilibald – Weil ich mir die Grille in den Kopfe gesetzt hatte, mich durch ein Fräulein über meines gleichen zu erheben. » *Més.* (IV, 1)

voué à l'échec : la leçon de *George Dandin* se retrouve, par un jeu de symétrie, à la fin de *La Mésalliance*, une fois la démonstration accomplie.

Amalia – Mon cher Wilibald, restez parmi vos semblables : et si à l'avenir il vient à quelqu'un la même envie que celle qui est venue : racontez lui seulement ce qui vous est arrivé lorsque vous n'étiez encore que fiancé, et mettez le en garde contre le mariage.<sup>1</sup>

Tout comme George Dandin, c'est aux parents que Wilibald va présenter ses griefs et demander des comptes sur la vertu de leur fille (*George Dandin* I, 4 et *Més.* III, 3-5). Mme von Ahnenstolz s'offusque de façon similaire à Madame de Sotenville du manque d'éducation de son gendre et de ses manières bourgeoises :

Mme de Sotenville – Est-il possible, notre gendre, que vous sachiez si peu votre monde, et qu'il n'y ait pas moyen de vous instruire de la manière qu'il faut vivre parmi les personnes de qualité ? (*George Dandin* I, 4).

Mme von Ahnenstolz – Ne le prenez pas mal si je blâme dans votre conduite toutes les fautes qui ne s'accordent point à la haute alliance que vous devez conclure demain. [...] Je vous le dis une bonne fois pour toutes : ce que vous pensez, c'est pensé en bourgeois, et vous ne pouvez juger de nos nobles manières d'après vos pensées.<sup>2</sup>

Dans les deux cas, c'est le besoin financier qui a conditionné le mariage : les Sotenville ont « épousé le bien » de Dandin (sc. 4), Wilibald pour sa part « épouse les dettes » des Ahnenstolz. Mais le mépris du bourgeois reste toujours aussi fort et conduit même à légitimer l'infidélité :

Angélique – On les prend parce qu'on ne s'en peut défendre, et que l'on dépend de parents qui n'ont des yeux que pour le bien ; mais on sait leur rendre justice, et l'on se moque fort de les considérer au-delà de ce qu'ils méritent. (*George Dandin* III, 5)

Philippine – Une noble Demoiselle ne doit aucune fidélité conjugale à un époux bourgeois.<sup>3</sup>

L'infidélité des deux jeunes filles est fondée sur les mêmes arguments, ceux de l'inégalité sociale et de l'absence de consentement du cœur. Philippine est bien décidée à n'agir que selon son bon plaisir : elle ne se sent pas tenue par des engagements purement formels envers un roturier, pour lequel elle n'aura jamais aucun sentiment, sinon du

---

<sup>1</sup> « Amalia – Mein lieber Herr Wilibald, bleiben sie bey ihres gleichen : und wenn künftig jemanden dieselbe Lust ankömmt, die ihnen angekommen ist ; so erzählen sie ihm nur, wie es ihnen schon als Bräutigam, ergangen ist, und warnen sie ihn vor der Hochzeit. » *Més.* (V, 8).

<sup>2</sup> « So wird er mir es nicht übel nehmen, wenn ich alle Fehler an ihm tadle, die sich zu der vornehmen Verbindung nicht schicken, welche er morgen eingehen soll. [...] Ich sage es ihm einmal für allemal, was er denkt, das ist bürgerlich gedacht, und er kann nach seinen Gedanken unsere adeliche Sitten nicht abmessen. » *Més.* (II, 5).

<sup>3</sup> « Ein Fräulein einem bürgerlichen Manne keine eheliche Treue schuldig sey. » *Més.* (II, 1).

mépris. Mais contrairement à Angélique, elle consent au mariage à la fois par obéissance et de son plein gré, car elle est consciente de la nécessité. La tirade d'Angélique sur la tyrannie des maris et ses prétentions à la liberté n'est pas reprise par la Gottschedin. La révolte du personnage français pourrait troubler quelque peu le message moral et le devoir d'obéissance s'en trouverait menacé<sup>1</sup>.

Le morceau de bravoure que constitue la scène 4 de l'acte III est quant à lui une amplification directe d'un passage de *George Dandin* où les époux Sotenville protestent de la chasteté de leur fille en invoquant le glorieux exemple de leurs ancêtres respectifs :

Mme de Sotenville – De la maison de La Prudoterie, il y a plus de trois cents ans qu'on a point remarqué qu'il y ait eu de femme, Dieu merci, qui ait fait parler d'elle.

M. de Sotenville – Dans la maison de Sotenville, on n'a jamais vu de coquette ; et la bravoure n'y est pas plus héréditaire aux mâles que la chasteté aux femelles. (*George Dandin* I, 4)

M. von Ahnenstolz – [Philippine] est issue d'une race où les femmes ne sont pas moins célèbres pour leur chasteté que les hommes pour leur bravoure.

Mme von Ahnenstolz – Évidemment ! Dans la maison des Sotembourg, dont je suis issue, il n'y a pas eu en treize cents ans une seule femme qui eût mauvaise réputation.<sup>2</sup>

Tandis que M. et Mme de Sotenville se contentent d'évoquer chacun un illustre parent, les époux Ahnenstolz, quant à eux, rivalisent d'anecdotes familiales et renchérissent dans l'absurde.

Le rôle de Hanne, la seule servante qui, chez la Gottschedin, a une fonction dans l'intrigue et un droit à la parole, peut se rapprocher de celui de Claudine auprès d'Isabelle : toutes deux aident aux stratagèmes de duperie et de rendez-vous galants de leur maîtresse, montent la garde et avertissent du danger lorsque le mari et les parents approchent (*George Dandin* II, 8 et *Més.* V, 2).

Même l'esquisse d'issue fatale qui se dessine à la fin de la pièce de Molière trouve un écho dans *La Mésalliance*, lorsque Wilibald prend conscience de son erreur et ne voit d'autre solution que le suicide. Une possible tournure tragique est suggérée, même si Amalia s'empresse d'en chasser l'idée. Alors que George Dandin a commis l'irréparable, tout n'est pas encore perdu pour Wilibald :

---

<sup>1</sup> « Angélique – Pour moi qui ne vous ai point dit de vous marier avec moi, et que vous avez prise sans consulter mes sentiments, je prétends n'être point obligée à me soumettre en esclave à vos volontés. » *George Dandin* (II, 2).

<sup>2</sup> « Hr. v. Ahnenstolz – Sie ist aus einem Geschlechte entsprossen, darinnen das Frauenzimmer nicht minder wegen ihrer Keuschheit berühmt ist, als es die Männer durch Tapferkeit sind. Fr. v. Ahnenstolz – Freylich ! das Haus derer von Albersburg, woraus ich entsprossen bin, hat in dreyzehn hundert Jahren keine Frau aufbringen können, die in bösem Rufe gestanden hätte. » *Més.* (III, 4).

George Dandin – Ah ! Je le quitte maintenant, et je n’y vois plus de remède. Lorsqu’on a, comme moi, épousé une méchante femme, le meilleur parti qu’on puisse prendre, c’est de s’aller jeter dans l’eau, la tête la première. (*George Dandin* III, 8)

Wilibald – Il n’y a donc rien d’autre à faire que de prendre un pistolet et de supprimer cet insupportable bourgeois.

Amalia – Silence ! Silence ! Nous n’en sommes pas encore là !<sup>1</sup>

Malgré ces reprises évidentes, comme dans toutes les adaptations déjà évoquées, on observe un changement de perspective et une insistance sur la leçon morale, qui se manifeste par l’introduction du personnage d’Amalia, la raisonneuse de la pièce. *La Mésalliance* est une « école des bourgeois » qui n’est pas sans rappeler, dans son esprit, celle de d’Allainval, où les bourgeoises sont également désillusionnées avant de conclure un marché de dupes.

*La Mésalliance* est bien une adaptation qui ne s’avoue pas, car les similitudes et les emprunts sont évidents. Il y a donc de quoi être surpris lorsque Gottsched affirme que le modèle de son épouse a bien plus été le noble genre de Destouches que le comique grossier de Molière. Lui qui a tant décrié l’auteur de *George Dandin* va même jusqu’à ériger *La Mésalliance* en référence pour les auteurs allemands qui souhaiteraient s’essayer à la comédie<sup>2</sup>. Certes, tous les motifs de Molière ne sont pas repris. Est notamment éliminé tout ce qui pourrait par trop se rapprocher de la farce ou de la *Commedia dell’arte*, comme les nombreuses scènes avec les domestiques, le quiproquo dans le noir entre maîtres et valets (III, 2) ou encore la niche finale faite au pauvre Dandin, lorsque Angélique lui interdit l’accès chez lui en verrouillant la porte (III, 6-7). Ces quelques modifications éloignent le spectre de la farce, bien qu’elles soient contrebalancées par une exagération des traits et des procédés comiques. Les monologues, non conformes aux exigences de l’*Art poétique critique*, ne sont pas repris. Le jugement de Gottsched n’en reste pas moins plus une pétition de principe qu’une constatation objective. Les pièces éditées dans son recueil devant être l’illustration de ses théories, il se doit de les présenter comme telles. Destouches est la référence française à suivre, cette comédie est réussie, donc Destouches en est le modèle.

---

<sup>1</sup> « Wilibald – Es ist also wohl kein anderer Rath, als daß ich ein Pistol nehme, und den unerträglichen Bürger aus der Welt schaffe. Amalia – Sachte ! Sachte ! So weit sind wir noch nicht. » *Més.* (IV, 1).

<sup>2</sup> « Sie hat sich darinn mehr die edle Art der Lustspiele des Herrn Destouches, als die niedrigen molierischen Comödien zum Muster genommen. [...] so kann man dieses Lustspiel allen, die sich bey uns auf die comische Schreibart legen wollen, zu einem Vorbilde anpreisen. » *DS* 4, Vorrede, p. 10 sq.

### 5.3. Un peuple tenu à distance respectable

En Allemagne, la ligne de démarcation entre bourgeoisie aisée et cultivée (marchands, avocats, médecins, fonctionnaires), petite bourgeoisie (artisans, boutiquiers, colporteurs) et peuple (paysans, journaliers, domestiques) est fixée non seulement par l'usage et les réalités matérielles, mais parfois même par la loi<sup>1</sup>. La littérature de l'*Aufklärung* reflète nettement ces hiérarchies, en s'adressant presque exclusivement à la première catégorie – car aussi bien le désir d'assimilation que celui de démarcation par rapport aux sphères supérieures de la noblesse s'accompagne logiquement d'un désir de démarcation par rapport aux sphères inférieures du peuple<sup>2</sup>.

#### 5.3.1. Paysans, artisans, journaliers et mendiants

##### 5.3.1.1. Les marginaux de la comédie

Le milieu social des personnages de comédies est identique à celle des hebdomadaires moraux, qui, rompant avec la tradition comique, ignorent largement les représentants des classes inférieures, pour des raisons éthiques très claires : ils peuvent certes être vertueux, mais leur manque de culture, de loisir et de réflexion les empêche de participer pleinement à l'idéal moral des Lumières<sup>3</sup>. Les membres du peuple et de la petite bourgeoisie, artisans, paysans, journaliers et mendiants, sont par conséquent plus que marginaux dans notre corpus<sup>4</sup>. Lorsqu'ils apparaissent sur scène, c'est en général de façon très épisodique : des commis se succèdent chez Fortunat (*Oisif*) et un tailleur fait une brève

---

<sup>1</sup> C'est le cas par exemple dans les ordonnances vestimentaires, qui distinguent en général entre cinq et neuf catégories socio-professionnelles.

<sup>2</sup> Cf. J. Gessinger, *Sprache und Bürgertum*, p. 11 sq.

<sup>3</sup> Cf. W. Martens, *Die Botschaft der Tugend*, p. 384 sq.

<sup>4</sup> Les Juifs représentent également une catégorie spécifique de marginaux, dont l'étude a été déjà réalisée (cf. Helmut Jenzsch, *Jüdische Figuren in deutschen Bühnentexten des 18. Jahrhunderts*, Diss. Hamburg, 1974) ; leur image dans la comédie allemande, si l'on excepte *Les Juifs* de Lessing, reste l'image traditionnelle de l'usurier et du voleur d'enfant. Dans la comédie française en revanche, le Juif est certes usurier, mais cela n'apparaît que par le biais d'expressions plus ou moins stéréotypées : « juif » est une façon de désigner un homme – ou une femme d'ailleurs – usurier, âpre au gain et dur : De La Font, *Les Trois Frères rivaux* (sc. 3), Regnard, *Le Joueur* (II, 14 ; III, 4). Les Juifs sont même parfois mis à égalité avec les arabes : « être arabe » est un synonyme d'être méchant homme : Brueys et Palaprat, *L'Avocat Patelin* (I, 6 et 10), Regnard, *Les Ménechmes* (I, 2), d'Allainval, *L'École des bourgeois* (II, 4). Jamais les Juifs ne font l'objet d'attaques particulières, et jamais ils n'apparaissent sur scène.

apparition comique dans *La Vieille Fille*<sup>1</sup>. Le plus souvent, il s'agit de simples évocations : on apprend ainsi qu'un mendiant infirme est venu importuner Mme Richardinn dans *La Bigote* (I, 2). Dans *La Gouvernante française*, ce sont des matelots qui ont trouvé la petite Hannchen, enlevée et abandonnée par les Français, puis « une mauvaise femme et un travailleur » l'ont finalement ramenée à son oncle<sup>2</sup>.

Les seuls personnages un peu plus consistants sont Martin Krumm, l'intendant du Baron dans *Les Juifs*, et les paysans de Krüger. Krumm, qui a tenté d'assassiner et de détrousser son maître, est voleur – et fier de son ascendance de larrons – menteur, vil et sans scrupules. Son comparse Michel Stich n'apparaît que dans la scène d'exposition, mais ne mérite pas plus de considération. Ces deux personnages représentent la populace dans ce qu'elle a de plus méprisable. Mais ce n'est pas tant ici le réalisme social qui guide Lessing que le souci de l'efficacité du message moral : en effet, la construction dramatique oppose clairement l'immoralité de ces représentants du peuple à la noblesse des sentiments du Voyageur et à la générosité du Baron. Le personnage éclairé libère le Baron de ses préjugés et démasque les méchants<sup>3</sup>.

Chez Krüger, les paysans représentent une part non négligeable du personnel de la comédie. Nous avons vu qu'il place par deux fois son intrigue dans un cadre villageois. Michel est valet de ferme au service d'Andrews, un gros paysan ; Wilhelm est fermier (*Pachter*), Valentin est un modeste paysan, ancien soldat ; Ruthe pour sa part exerce les fonctions de bedeau. Mais on ne peut pas dire pour autant que l'auteur soit animé d'un véritable souci de réalisme social. En effet, la peinture du milieu paysan reste limitée<sup>4</sup>, et ce n'est pas là l'enjeu principal des comédies de Krüger. En outre, le langage des personnages n'est pas particulièrement marqué par leur origine sociale, contrairement à ce qui se produit sur la scène française : des paysans de Molière (*Dom Juan*) à ceux de Dufresny (*L'Esprit de contradiction*, *La Coquette de village*), de Dancourt (*Le Mari retrouvé*), ou de Marivaux (*L'Héritier de village*), tous sont affublés d'un parler aux accents très appuyés et à la grammaire plus qu'approximative.

---

<sup>1</sup> On rencontre également dans cette comédie le personnage de Peter, marchand ambulant de friandises, mais sa fonction dramatique est celle du valet maladroit, à la limite du bouffon. Son activité n'est évoquée que lors de sa première apparition (*Fille* I, 5).

<sup>2</sup> « Eine schlechte Frau und ein Arbeitsmann » (*Gouv. fr.* V, 8), selon les termes de Wahrmund.

<sup>3</sup> Comme nous l'avons déjà fait observé, Stich et Krumm font partie de la catégorie des personnages vicieux, pour lesquels seules une punition et une exclusion peuvent être envisageables (cf. *supra*, p. 432).

<sup>4</sup> Cf. H. Friederici, *Das deutsche bürgerliche Lustspiel*, p. 55 sq.

### 5.3.1.2. Un mépris affiché

Nous verrons plus en détail le cas particulier du traitement des domestiques, qui témoigne clairement de la conscience de classe bourgeoise et de ses principes de distanciation par rapport aux inférieurs, mais l'on peut déjà évoquer ici quelques remarques révélatrices concernant le mariage et les relations amoureuses. C'est en effet en ces occasions qu'éclate fréquemment le mépris des bourgeois pour le peuple, et en particulier pour les paysans. En effet, malgré quelques images idéalisées de l'idylle dans la nature, les paysans ont plutôt mauvaise presse depuis le Moyen-Âge. Ils ont une réputation d'hommes grossiers, stupides, méchants, superstitieux et paresseux<sup>1</sup>, propagée par la littérature et dont on trouve encore des traces dans les écrits de l'*Aufklärung*.

L'attitude de Wilibald, par exemple, lorsqu'il surprend Philippine avec un jardinier, est très représentative de l'éthique bourgeoise. Son premier mouvement d'indignation est tout autant provoqué par l'infidélité de sa fiancée que par l'objet de sa tendresse :

Comment ? Vos mains sont-elles si communes que vous les laissez baiser par un si misérable individu ?<sup>2</sup>

*L'Indifférent* nous présente une situation tout à fait équivalente, quand Friedliebinn surprend Schimmerreich déguisé en paysan aux pieds de Lottchen. Son sang d'honnête bourgeoise ne fait qu'un tour et elle renvoie sa fille à son ouvrage, car « fréquenter des paysans est contraire à [son] rang »<sup>3</sup>. Lottchen partage d'ailleurs ce sentiment, puisqu'elle refuse la main de Morgenschein avec mépris, s'estimant digne d'une alliance bien plus illustre :

Cela me sied bien de me lever le matin, et d'aller à l'étable ou je ne sais où avec la servante. Non, mon visage vaut mieux que cela. [...] Non, je ne veux pas être la femme d'un rustaud, ni vouer mes charmes à l'étable et aux champs.<sup>4</sup>

Elle reproche à son père de tout faire de travers, parce qu'il tolère « que les fermiers [la] prennent pour une fille du peuple »<sup>5</sup>. C'est d'ailleurs en des termes à peu près

---

<sup>1</sup> Cf. P. Münch, *Lebensformen in der frühen Neuzeit*, p. 95-97.

<sup>2</sup> « Wilibald – Wie ? Sind ihre Hände so gemein, daß sie sie von solchen elenden Kerlen küssen lassen ? » *Més.* (II, 2).

<sup>3</sup> « Fr. Friedliebinn – Mit Bauern umzugehn, ist wieder deinen Stand. » *Indiff.* (I, 5).

<sup>4</sup> « Lottchen – Das schickte sich für mich ! des Morgens aufzustehen, / Und mit der Magd im Stall, ja sonst wohin, zu gehen. / Nein, mein Gesicht ist noch wohl etwas bessers wehrt. [...] Nein, ich will keine Frau für Baurenplacker seyn, / Noch meine Reizung gar dem Stall und Felde weihn », *Indiff.* (II, 4).

<sup>5</sup> « Lottchen – Sie leiden / Daß mich die Pächter nicht vom Pöbel unterscheiden. » *Ibid.*

similaires que Wilhelmine rabroue Tempelstolz dans *Les Pasteurs de campagne*<sup>1</sup>. Quant à Luisgen, preuve de sa haine absolue des médecins, elle préfèrerait « entretenir une liaison avec le plus stupide des paysans »<sup>2</sup> plutôt que de seulement jeter un regard amical à un médecin. Le paysan représente aussi bien pour la noblesse que pour la bourgeoisie une sorte de repoussoir social, le symbole de la grossièreté et de la bassesse. C'est pourquoi la fréquentation de cette catégorie s'assimile pour une bourgeoise à une forme de dérogeance indigne.

### 5.3.1.3. Le « cas Ehrlichin »

Il est difficile de parler du peuple dans la comédie allemande des Lumières sans évoquer le cas de ce personnage du *Piétisme en robe à paniers*. Mme Ehrlichin ne fait certes qu'une brève apparition dans la pièce, mais elle est devenu le point de focalisation de toute la critique concernant cette comédie. Car il s'agit là de l'unique personnage original, entièrement créé par la Gottschedin ; la courte scène où elle apparaît (IV, 4) est la seule qui n'a pas d'équivalent chez Bougeant. C'est donc à l'appui de ces trois pages que l'on a voulu à toute force démontrer l'originalité et le talent de l'auteur<sup>3</sup>. Le patois fortement marqué du personnage en fait un représentant des classes populaires, que l'on a eu tendance à interpréter de façon exclusivement positive. Cette femme serait l'image même de la simplicité et de l'honnêteté du peuple face à la dissimulation et à la dépravation du faux dévot<sup>4</sup>. Elle vient accuser Scheinfromm d'avoir suborné sa fille, et d'après le code onomastique de la comédie saxonne, son nom de *Ehrlichin* la place sans hésitation du côté de la vertu. Mais d'autres éléments permettent de contester cette interprétation.

C'est ce que fait Günter Wicke, qui considère Mme Ehrlichin comme une résurgence du type comique de « la vieille », car son langage est celui des affects et de l'emportement, et contraste trop avec celui des personnages vertueux<sup>5</sup>. Diethelm Brüggemann réplique que

---

<sup>1</sup> « Ihre Liebeserklärung ist zu dorfmässig, ich bin keine Schulzentochter. » *Past.* (II, 6).

<sup>2</sup> « Luisgen – Viel lieber will ich mich mit dem dümmsten Bauerkerl in ein Liebesverständnis einlassen » (*Méd.* I, 3).

<sup>3</sup> Cf. P. Schlenker, *Frau Gottsched*, p. 149. Pour lui, c'est là « le cœur d'une mère révoltée » qui parle, dans une langue « fraîche et vivante » qui plus est.

<sup>4</sup> Cf. H. Friederici, *Das deutsche bürgerliche Lustspiel*, p. 77 : Mme Ehrlichin est une « femme du peuple » qui se révolte « contre les forces de la réaction », et c'est tout à l'honneur de la Gottschedin que de faire ainsi une place dans la comédie aux membres des couches sociales inférieures.

<sup>5</sup> Cf. G. Wicke, *Die Struktur des deutschen Lustspiels*, p. 30.



ces derniers aussi sont parfois relativement grossiers, et que ce n'est pas là un critère. Il voit dans l'utilisation du dialecte l'application de la recommandation d'un style naturel. Il lui semble en outre peu probable que la Gottschedin ait voulu tourner en ridicule le patois de sa région, qu'elle a sans doute pratiqué elle-même dans sa jeunesse<sup>1</sup>. Or, au vu de la satire dont font l'objet les fautes de grammaire des pédants de *M. le Bel-Esprit*<sup>2</sup>, on est en droit de supposer que l'auteur, sous l'influence certaine de son époux, n'était pas particulièrement bien disposée à l'égard des dialectes. Même s'il s'agit, dans le cas du *Piétisme*, d'une œuvre de jeunesse, cette traduction a été vraisemblablement initiée par Gottsched, et il est certain qu'il en a contrôlé le produit final<sup>3</sup>. Une interprétation en partie comique de ce personnage ne semble donc pas exclue. Le recours au dialecte, et à toutes les formes de parlers qui se démarquent socialement, a toujours été une valeur sûre pour les auteurs de comédies, car il est facile de tourner en ridicule le particularisme<sup>4</sup>.

De façon plus nuancée, Michael Waters explique cette scène par le désir qu'aurait eu l'auteur de créer une figure qui contraste avec le langage distingué et recherché, mais totalement absurde, des dévotes. L'usage du dialecte ne fait que renforcer l'antithèse entre une femme du peuple, au demeurant intelligente et moralement au-dessus de tout reproche, et des bourgeoises éduquées, chez lesquelles on aurait été en droit de s'attendre à la présence de ces qualités<sup>5</sup>. Cette interprétation nous semble plus probable, et nous amène à reconsidérer la signification de la scène de Mme Ehrlichin : son principe nous semble en fait comparable à celui des scènes du *Dom Juan* de Molière, où l'on voit le « grand seigneur méchant homme » conter fleurette à de jeunes paysannes et ridiculiser leurs fiancés<sup>6</sup>. Ces personnages du peuple incarnent certes l'honnêteté et la simplicité abusées par le vice d'un aristocrate libertin, mais cela ne les empêche pas de provoquer le rire, par leur naïveté et leur patois paysan – en particulier celui de Pierrot racontant le naufrage et le sauvetage de Dom Juan (II, 1). Tout comme Mme Ehrlichin, ils permettent de faire

---

<sup>1</sup> Cf. D. Brüggemann, *Die sächsische Komödie*, p. 72. D'après W. Mitzka, ce passage et la forme linguistique utilisée serait plutôt l'œuvre de Gottsched lui-même (cf. « Das Niederdeutsche Gottscheds und der Gottschedin », *Niederdeutsches Jahrbuch*, 52 (1928), p. 56-64).

<sup>2</sup> Cf. *infra*, p. 621-624.

<sup>3</sup> Il suffit pour s'en convaincre de lire les premières lettres de la Gottschedin, et de voir avec quelle application la jeune Luise Kulmus soumettait sa production au jugement critique de son futur époux (cf. *Briefe*, p. 23-90). Il est peu probable que le mariage et la vie commune aient fait cesser ce rapport de maître à élève.

<sup>4</sup> Que ce soit le langage du peuple, celui de la couche supérieure (cf. *Les Précieuses ridicules* ou *Les Femmes savantes*) ou encore d'une profession, comme les notaires ou les médecins.

<sup>5</sup> Cf. M. Waters, « *Die Pietisterei* », p. 263.

<sup>6</sup> Molière, *Dom Juan* (II, 1-4).

ressortir le contraste entre l'innocence et la noirceur, mais sur un mode comique, qui n'exclut pas l'ambiguïté. Or ce mode n'est pas familier à la comédie saxonne, habituée au didactisme et aux jugements explicites. On ne retrouve pas vraiment d'équivalent dans les autres œuvres de la Gottschedin, ce qui brouille peut-être un peu la lisibilité du message.

### **5.3.2. Le délicat statut des domestiques**

Dans le milieu bourgeois représenté sur la scène des Lumières, disposer d'une domesticité est une évidence : valet, femme de chambre, cuisinière ou cocher font partie du personnel de maison employé par la famille (en général deux personnes au maximum). Nous avons déjà évoqué le cas de ces domestiques dans le cadre de leur fonction dramatique, sujette à discussion en raison du principe de vraisemblance et d'imitation de la nature. Or les idées de l'époque sur les bonnes relations entre maîtres et valets, qui doivent être marquées par une certaine distance, ne vont pas rester sans effet sur le traitement de ces personnages. Comment concilier dès lors cette conception des rapports sociaux avec la tradition comique, qui confère un rôle essentiel aux valets et soubrettes ?

#### *5.3.2.1. Plaintes et réprimandes*

On trouve fréquemment des remarques sèches de la part des maîtres, lesquels ordonnent le silence aux valets et soubrettes, ou cherchent à les remettre à leur juste place. Mais c'est là le corollaire classique de leurs interventions souvent impertinentes. Aucun des personnages de Molière raillé par ses serviteurs ne manque de souligner leur insolence pour tenter de les ramener au respect. Vouloir fonder une interprétation sociale de ces remarques serait donc exagéré. Elles ont plutôt une fonction dramaturgique : celle de l'effet de réel minimal. La place des domestiques dans l'intrigue est de toute façon assez invraisemblable, mais il serait encore plus invraisemblable que les maîtres ne réagissent jamais à leurs impertinences. La réprimande est un topos qui accompagne presque inmanquablement celui de la soubrette ou du valet à la langue bien pendue.

Dans *La Mort de Bockesbeutel*, le monologue de Anne est agrémenté de quelques réflexions sur la triste condition des domestiques, qui subissent de plein fouet les aléas de

l'époque : « Plus les temps sont durs, plus c'est dur pour nous aussi », soupire la servante<sup>1</sup>. Nombre de ses consœurs se sont faites nourrices ; elle se plaint des maîtres, mais aussi des enfants, qui se mêlent désormais de commander comme leurs parents. Cependant, c'est bien là la seule voix de domestique évoquant sa condition que l'on puisse trouver dans les comédies de notre corpus. Car dans l'ensemble, ce sont les maîtres qui sont chargés de ce sujet, qu'ils traitent bien évidemment du point de vue du maître. Leurs discours développent des considérations générales sur le devoir des serviteurs et l'attitude que le maître doit adopter envers eux, avec une intention sociale et morale indéniable. Les leçons abordent essentiellement trois points : la question de la familiarité avec les domestiques, la façon dont il faut les traiter et enfin leur rôle dans l'éducation des enfants.

### 5.3.2.2. *Le refus des familiarités*

L'économie domestique connaît de profonds changements au XVIII<sup>e</sup> siècle : lorsque apparaît la distinction entre espace privé et espace professionnel, on passe progressivement d'une conception globale de « l'ensemble de la maison » (*das ganze Haus* ou *Oikos*), comprenant les membres de la famille ainsi que toutes les personnes qui en dépendent directement (apprentis, valets, servantes, cuisinières, garçons de ferme, etc.), à une organisation plus restreinte de la « famille », dans laquelle la sphère privée strictement familiale tend à se séparer des autres<sup>2</sup>. La distance qu'il convient d'adopter envers sa domesticité s'en trouve modifiée. De nouvelles barrières sociales se mettent en place : il devient inconvenant de frayer avec des cochers ou des servantes. Les hebdomadaires moraux diffusent fréquemment ce type de message, relayés par la comédie. La distance convenable que le maître doit maintenir à l'égard de ses gens y est un thème fréquemment abordé.

L'idée fondamentale est que la camaraderie entre maîtres et valets va à l'encontre de l'ordre social et des bonnes mœurs, et conduit à des débordements condamnables. C'est ce que la Princesse Palatine déclarait déjà dans ses lettres :

---

<sup>1</sup> « Anne – Je schlimmer die Zeiten werden, je schlimmer wird es auch mit uns. » *Mort B.* (II, 1).

<sup>2</sup> Cf. P. Münch, *Lebensformen in der frühen Neuzeit*, p. 192 sq.

Les jeunes seigneurs du temps actuel se sont trop commis avec leurs laquais ; ils s'en servent pour accomplir toute sorte d'infamies et n'osent plus leur dire quoi que ce soit : les valets sont les maîtres.<sup>1</sup>

Les exemples de cette familiarité ne manquent pas dans les comédies françaises, accentuées par les conventions dramatiques qui font du valet un acolyte indispensable<sup>2</sup>. Mal français donc, mais qui semble également menacer l'Allemagne. On trouve ainsi de nombreuses réflexions indignées dans *La Gouvernante française* : la complicité et le commerce étroit entretenu entre un domestique et son maître y sont bien évidemment présentés comme une caractéristique française. La tradition comique est sans doute pour beaucoup dans cette représentation stéréotypée du rapport maître-valet, mais elle se fonde tout de même sur une réalité sociale indéniable<sup>3</sup>. La Gottschedin est révoltée par ces usages : si à Paris on laisse aux domestiques le soin de trancher en matière de bonnes mœurs, en Allemagne, ce sont les maîtres qui décident encore de ce qui est juste ou pas (*Gouv. fr.* I, 3). Toute relation qui tend à faire du valet un égal ou un camarade est sévèrement condamnée. Lorsqu'elle apprend que La Fleur prêtera ses chemises à Franz, Luischen n'y tient plus et laisse éclater son indignation :

Cela a beau être aussi français que vous voudrez, Mademoiselle, je vous le dis : il n'est rien de plus odieux à une âme allemande que de telles familiarités entre maîtres et serviteurs.<sup>4</sup>

Löwen évoque pour sa part l'habitude de prendre son valet pour confident, usage ressenti comme français et hautement condamnable<sup>5</sup>. Il montre en outre comment cette familiarité autorise le domestique à poser des questions fort indiscretes (*Décid.* III, 1). Gellert condamne sans appel ce type de relations par la voix de Mme Damon<sup>6</sup>, et l'on trouve aussi quelques remarques désapprouvées dans *Le Testament* : Caroline y sermonne sa sœur Amalia qui s'abaisse à ouvrir son cœur à des servantes, à en faire ses intermédiaires galantes ou encore à les associer à ses moqueries contre la Colonelle (I, 1).

---

<sup>1</sup> Lettre du 5 septembre 1720, in : *Lettre de Madame, Duchesse d'Orléans, née Princesse Palatine*, édition Olivier Amiel, Mercure de France, 1999, p. 615.

<sup>2</sup> Cf. *supra*, p. 269-293 ; le monologue de Scapin dans *La Sérénade* (sc. 12) de Regnard en est une illustration frappante.

<sup>3</sup> Cf. Yves Moraud, *La Conquête de la liberté de Scapin à Figaro*, Paris, PUF, 1981, p. 46 sq.

<sup>4</sup> « Das mag nun so französisch seyn als es will, Jungfer, so sage ich ihr : daß einer deutschen Seele nichts verhafter ist, als solche Vertraulichkeiten zwischen Herrschaft und Gesinde. » *Gouv. fr.* (I, 6). Voir aussi I, 5.

<sup>5</sup> « Simon – Ich merke, daß du in allen Dingen deines Herrn geheimer Rath bist. Jean – So wie es sich für einen braven Bedienten schickt. Simon – O, von dem verlangt man nur treue Dienste, und keinen guten Rath : und derjenige, den du ihm gibst, verdient, daß ihm einige Dutzend recht derbe deutsche Stockschläge zur Belohnung gegeben werden. » *Décid.* (I, 6).

<sup>6</sup> « Frau Damon – So tyrannisch sie [Frau Orgon] mit dem Gesinde umgeht : so sind doch ihre Mägde zu gewissen Stunden ihre Vertrauten, denen sie ihr ganzes Herz ausschüttet, und das Ubelste von ihrem Manne und ihren Freunden entdeckt. » *Billet* (II, 6).

Et cette même Amalia s'indigne à son tour des fréquentations honteuses de son frère – d'autant plus que c'est la débauche qui le lie à ses gens<sup>1</sup>. Il y a des choses qui ne doivent en aucun cas être du ressort des domestiques : ils n'ont en tout état de cause pas à être mêlés aux affaires personnelles de leurs maîtres. Importuné par les réflexions de Heinrich sur la maladie de Ernst, M. Gotthard lui fait observer qu'il est le valet de son fils, et non son précepteur<sup>2</sup>. Les serviteurs ne sont ni des camarades, ni des conseillers, et la fonction traditionnelle de confident leur est ainsi totalement refusée, du moins en théorie. Quant à dicter le comportement de leur maître, ce serait une hérésie – pourtant fréquente dans la comédie française. Il n'est que d'écouter Toinette dans *Le Malade imaginaire* pour s'en convaincre ; après avoir bravé et contredit Argan moult fois, elle finit par affirmer :

Quand un maître ne songe pas à ce qu'il fait, une servante bien sensée est en droit de le redresser.<sup>3</sup>

Et si le valet est plus intelligent que son maître, il n'hésite pas à déclarer que « de tels serviteurs sont nés pour commander »<sup>4</sup>. Le bon sens est ainsi présenté dans les comédies françaises comme une des qualités premières de la plupart des domestiques. Non seulement ils sont supérieurs à leurs maîtres et prennent souvent en main leur destin, mais cette position se voit même justifiée. En revanche, lorsque Franz évoque cette question dans *La Gouvernante française*, la réponse de Wahrmond est nette : il faut certes reconnaître les mérites d'un domestique, mais jusqu'à un certain point, car il doit être maintenu « dans les limites de sa condition de valet »<sup>5</sup>, même s'il est plus intelligent que son maître. Quelles que soient ses qualités, elles peuvent donner lieu à des distinctions particulières, « mais toujours selon son état de domestique »<sup>6</sup>. Une attitude raisonnable et juste consiste à utiliser ses gens au mieux de leurs capacités : employer chacun selon ses moyens et tous avec humanité. Mais les limites à ne pas franchir dans la relation maître-valet sont toujours clairement définies. Cette relation reste marquée par une différence fondamentale de statut social. Luischen s'emporte ainsi contre La Fleur en lui rappelant clairement sa condition :

---

<sup>1</sup> *Test.* (I, 1) ; cf. *supra*, p. 455 sq.

<sup>2</sup> « Herr Gotthard – Hört Heinrich, ich befehle es euch zum letztenmale, laßt mir meinen Sohn mit seiner Krankheit zufrieden und haltet das Maul, bis ich euch frage. Ihr seyd sein Diener, und nicht sein Hofmeister. » *Hypo.* (I, 2).

<sup>3</sup> Molière, *Le Malade imaginaire* (I, 5).

<sup>4</sup> Regnard, *Le Distrain* (IV, 10).

<sup>5</sup> « Wahrmond – Aber man halte nur einen Bedienten allemal in den Schranken eines Dieners. » *Gouv. fr.* (I, 5).

<sup>6</sup> « Wahrmond – Aber doch allezeit als einem Bedienten. » *Ibid.*

N'allez pas vous aviser, dans cette pièce ou en ma présence, ne serait-ce que de prendre un air qui ne conviendrait pas un à garçon né et éduqué pour être un valet.<sup>1</sup>

Cela n'a rien d'étonnant dans une société de classes aussi rigide que la société allemande du XVIIIe siècle, où, qui plus est, valets, servantes et autre petit personnel plus ou moins précaire représentent la dernière condition avant les mendiants et les réprouvés<sup>2</sup>.

L'image que la Gottschedin se fait du valet français est sans doute une fois de plus celle qu'elle s'est forgée d'après ses lectures. Le nom de La Fleur renvoie d'ailleurs à des personnages français : il est utilisé par Dancourt, Destouches et La Chaussée. Dans *Le Glorieux*, La Fleur est un valet qui souffre du mépris du Comte de Tuffière, car il a besoin de « dire [son] sentiment sur tout », et regrette amèrement son précédent maître :

Nous vivions tous deux de pair à compagnon.<sup>3</sup>

Il n'est pas impossible que la Gottschedin se souvienne dans *La Gouvernante française* de ce La Fleur si familier. Cette vision du valet français est sans doute déformée, mais elle se prête merveilleusement à l'intention satirique. Aux yeux de Mme Gottsched, les impertinences de son La Fleur sont inacceptables. Elle s'en empare pour exprimer ses positions sur le traitement des valets, mais aussi pour en faire le symbole de l'orgueil des Français en général : même les domestiques se permettent de manifester une insolence et un mépris envers les Allemands qui est sans rapport avec leur position d'inférieurs, payés par des maîtres allemands. Ce que Gottsched appliquait dans sa préface à des hommes jouissant d'un certain statut social comme Éléazar Mauvillon, au service des Princes allemands, la Gottschedin le montre chez des valets, afin que les outrages de ces subalternes n'en soient que plus odieux.

Le point commun entre toutes ces évocations, c'est le désir de marquer dans son comportement la distance sociale qu'il y a du bourgeois (et *a fortiori* du noble) à celui qui le sert. Distance qui se justifie par la différence d'éducation et de sensibilité, qui interdit à un membre de la bonne bourgeoisie de se commettre avec des représentants du peuple, grossiers et donc par définition plus sensibles au vice. Le maître doit se montrer humain

---

<sup>1</sup> « Luischen – Ihr [...] sollt euch nicht unterstehen in diesem Zimmer und in meiner Gegenwart nur eine Miene zu machen, die einem Kerl nicht zukommt, der zum Knechte erzogen und gebohren ist. » *Gouv. fr.* (I, 4).

<sup>2</sup> C'est ce qui ressort de la répartition des différentes classes dans les ordonnances vestimentaires. H. Friederici oublie manifestement ce facteur lorsqu'il s'étonne que les auteurs de comédies ne condamnent pas l'attitude suffisante des bourgeois vis-à-vis des domestiques (*Das deutsche bürgerliche Lustspiel*, p. 47).

<sup>3</sup> Destouches, *Le Glorieux* (I, 3). Dans *Crispin rival de son maître* (Lesage), Labranche explique de même à Crispin qu'il fait « toutes sortes de débauches » avec son maître libertin (I, 3).

mais établir des frontières claires, le domestique doit en toute occasion témoigner respect et obéissance. C'est bien l'idée qui prévaut à l'époque dans les milieux éclairés, comme en témoignent amplement les hebdomadaires moraux<sup>1</sup>. Le sens de la hiérarchie sociale de la Gottschedin et son amour de l'ordre sont certes très marqués, mais il n'est pas rare de rencontrer dans d'autres comédies des remarques qui rappellent un désir semblable de maintenir la distance convenable<sup>2</sup>. Et même lorsque les pièces n'en portent pas la trace, l'opinion de l'auteur n'en est pas moins conforme à cette règle. Löwen par exemple utilise les domestiques de façon assez traditionnelle. Cependant, lui aussi manifeste une certaine réprobation des familiarités. Dans la préface de ses comédies, il parle en effet de ces gens de qualité qui « s'abaissent » jusqu'à rire avec leurs domestiques, ce qui encourage ces derniers à faire briller leur « esprit de laquais »<sup>3</sup>. L'argumentation est ainsi à double tranchant : d'une part cette habitude est condamnée, mais d'autre part elle justifie la présence des valets sur scène, et confère à leur caractère une certaine vraisemblance. Quoi qu'il en soit, nous sommes bien loin des réflexions impertinentes de la comédie française, perversion insupportable aux yeux des *Aufklärer*, qui comme nous l'avons observé, ne songent pas le moins du monde à remettre en question les hiérarchies sociales. Figaro n'est pas encore né, mais il est en germe dans la tradition comique française de contestation des autorités, et cela fait frémir les auteurs allemands.

### 5.3.2.3. *Comment traiter ses domestiques : humanité et justice*

Outre ses réflexions sur les familiarités, c'est-à-dire sur l'exemple de ce qu'il ne faut pas faire, *La Gouvernante française* présente au rebours l'exemple positif de ce qu'il faut faire. C'est un véritable mode d'emploi du domestique que l'on peut établir à partir de quelques scènes qui abordent les rapports entre maîtres et valets. Les réflexions se répartissent entre Wahrmund et Luischen, les deux raisonneurs de la pièce. Lorsque Wahrmund met dehors La Fleur et s'écrie : « Apprends donc comment on en use ici avec

---

<sup>1</sup> Cf. W. Martens, *Die Botschaft der Tugend*, p. 389 sq.

<sup>2</sup> « Hannchen – Hier trage ich Ihr ganzes Glück in der Schürze ? was geben Sie mir, wenn ich Sie hinein gucken lasse ? Isabelle – Ich dünkte, wir wären nicht gewohnt, mit einander zu scherzen ? » *Projets* (V, 3) ; Agenor veut donner à sa femme une nouvelle servante si intelligente qu'elle puisse la conseiller, « Juliane – An einer Bedienten ist das eine gute Eigenschaft zuviel, die ich gar nicht verlange. » *Triomphe* (IV, 6).

<sup>3</sup> « Mir sind Exempel bekannt, da sehr vornehme Leute sich bis zum Lustigmachen mit ihren Bedienten herab lassen, und letztere nichts sparen, mit ihrem Lakayenwitz bey ihrer Herrschaft zu glänzen. » J. F. Löwen, *Schriften*, Bd. 4, Vorrede.

les valets ! »<sup>1</sup>, il s'adresse tout autant à l'impertinent qu'au public. Plus loin, il rappelle à Franz ses devoirs :

Comment donc ? Tu es censé être son maître à Paris ? Et tu ne lui montres pas en Allemagne que tu maîtrises l'art de commander ? Quel admirable couple maître-valet cela va faire !<sup>2</sup>

Uhlich évoque ce problème de façon assez similaire dans *L'Indifférent*. Friedlieb se rend coupable d'une trop grande indulgence à l'égard de ses domestiques. Son laxisme conduit à des dérèglements invraisemblables : il laisse ainsi à son valet Ernst le loisir de boire tranquillement son café et d'aller à son rythme, et justifie sa patience en affirmant que l'« on obtient bien plus par le calme que si l'on ne cesse d'aboyer et de gronder comme un ours »<sup>3</sup>. Mais Morgenschein ne se laisse pas abuser par ce beau précepte. Il reste persuadé qu'« un coup au bon moment aide plus que toutes les suppliques » :

On ne doit pas traiter les domestiques avec tant de bonté ; ils pensent tout de suite qu'ils sont bien en grâce, et deviennent par trop libres, voire insolents et mal élevés.<sup>4</sup>

La complaisance que Franz ou que Friedlieb manifestent à l'égard de leurs valets est impardonnable. Mais inversement, les *Aufklärer* ne prônent pas la rigueur excessive. Ils plaident bien au contraire pour un comportement humain et équitable. Luischen souligne ainsi que les Français n'ont pas le privilège de l'humanité et n'ont aucune leçon à donner aux Allemands en la matière :

Luischen – Les Allemands aussi sont libres, et nos valets ne sont maltraités comme des esclaves que par des maîtres insensés.<sup>5</sup>

Hans Friederici interprète cette réflexion comme l'« heureuse alliance de tendances démocratiques et d'un sain sentiment national »<sup>6</sup>. L'expression « tendances démocratiques » nous semble pour le moins contestable, en particulier dans le cas de la Gottschedin, qui ne s'est jamais ouvertement mêlée de politique et se montre toujours

---

<sup>1</sup> « Wahrmond – Hier lerne, wie man mit Knechten umgehet. » *Gouv. fr.* (I, 4).

<sup>2</sup> « Wahrmond – Wie ? Du sollst in Paris sein Herr seyn ? und zeigt ihm in Deutschland nicht, daß du die Kunst zu befehlen verstehst ? Das wird ein trefflicher Herr und Knecht seyn ! » *Gouv. fr.* (I, 5).

<sup>3</sup> « Friedlieb – Durch die Gelassenheit erreicht man auch vielmehr, / Als wenn man immer keift und brummet wie ein Bär. » *Indiff.* (II, 3).

<sup>4</sup> « Morgenschein – Ein Schlag zur rechten Zeit hilft mehr als alles Bitten. / Mit Dienern braucht man nicht so glimpflich umzugehn : / Sie denken gleich, wie gut sie angeschrieben stehn, / Und werden gar zu frey, ja wild und ungezogen. » *Indiff.* (II, 3).

<sup>5</sup> « Luischen – Auch die Deutschen sind frey, und auch unsere Diener werden nur von unsinnigen Herren, als Sklaven gemishandelt. » *Gouv. fr.* (I, 5).

<sup>6</sup> « Eine glückliche Verbindung demokratischer Tendenzen mit einem gesunden Nationalgefühl. » H. Friederici, *Das deutsche bürgerliche Lustspiel*, p. 48.



extrêmement conservatrice dans le domaine social. Voici comment elle décrit dans sa correspondance les rapports idéaux entre la maîtresse de maison et ses domestiques :

Elle doit choisir avec soin ses gens, et se soucier avant tout de leur fidélité et de leur discipline. Qu'elle ne soit ni trop indulgente ni trop sévère avec eux ; qu'elle ne les laisse jamais oisifs, mais qu'elle leur donne de bons gages et beaucoup de travail ; elle surveillera tout par elle-même et ne confiera à ses gens qu'autant qu'ils soient capables de gérer ; elle les considérera comme des membres indispensables de son petit état, mais en restera toujours elle-même la tête. Elle conservera ainsi leur estime et fera régner l'ordre dans sa maison.<sup>1</sup>

Lorsque, dans *La Mésalliance*, Wildholz tente de faire comprendre à Mme von Ahnenstolz que ses serviteurs sont des hommes, fait de la même pâte qu'elle, et qu'elle ne doit pas les charger de travaux si pénibles, il ne faut donc y voir qu'une maxime de simple humanité et certainement pas une prétention à l'égalité<sup>2</sup>. Pour la Gottschedin, le foyer est un état miniature, dans lequel les hiérarchies doivent être respectées : la maîtresse de maison est un prince en charge de la bonne marche de son royaume.

Ce sont également des maximes d'humanité que prêche Gellert dans *Le Billet de loterie*, lorsqu'il fait apparaître le personnage de Mme Orgon comme l'incarnation parfaite de la mauvaise maîtresse. Elle donne un exemple de ses usages peu amènes dès la scène 4 de l'acte II. Indignée, la vertueuse Mme Damon commente longuement le comportement de sa belle-sœur :

Faire mourir de faim ses gens et les laisser dormir à peine quelques heures la nuit, c'est ce qu'elle appelle bien gérer sa maison. [...] Chez elle, une servante n'est pas seulement une machine qui doit s'agiter sans repos de l'aube à la nuit. Non, elle doit supporter encore bien plus. Elle est l'instrument sur lequel elle répand tout le poison que son orgueil, son avarice, sa jalousie et ses autres terribles penchants produisent tout le jour. [...] Vous seriez effrayée par son éloquence rageuse qui regorge littéralement d'injures et d'invectives nouvellement inventées. [...] Mais quoiqu'elle en use de façon tyrannique avec ses domestiques, ses servantes sont pourtant à certaines heures ses confidentes, auprès desquelles elle ouvre entièrement son cœur et dit le plus grand mal de son époux et de ses amis.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> « Ihre Bedienten soll sie sorgfältig wählen, und unter diesen auf Treue und Ordnung vornemlich halten. Sie sey diesen weder zu gelinde noch zu streng ; sie lasse sie niemals müßig, sondern gebe ihnen ihr gutes Auskommen und viel Arbeit ; ihr Auge wird selbst alles in acht nehmen, und sie wird ihren Bedienten nur so viel anvertrauen als sie verwalten können ; sie wird sie als unentbehrliche Glieder ihres kleinen Staats ansehen, selbst aber immer das Haupt seyn. Dieses wird sie beständig in Ansehen bey denselben, und ihr Haus in Ordnung erhalten. » Lettre du 24 novembre 1754, in : L. A. V. Gottsched, *Briefe*, p. 225.

<sup>2</sup> « Herr von Wildholz – Glauben sie denn Eure Gnaden daß ihre Bedienten keine Menschen sind ? oder warum lassen sie sie solche schwere Arbeit thun ? Frau von Ahnenstolz – Glauben sie denn, daß mein Körper mit den Rümpfen meiner Bedienten, aus einem Zeuge gemacht sey ? Herr von Wildholz – Nicht aus einem ; aber doch wohl aus einerley Zeuge. » *Més.* (I, 2).

<sup>3</sup> « Frau Damon – Ihre Bedienten hungern und kaum des Nachts etliche Stunden schlafen zu lassen, das heißt sie Wirthschaft. [...] Bey ihr ist eine Bediente nicht allein eine Maschine, die von früh bis in die Nacht, ohne

Cette harpie n'est pas une exception dans notre corpus : la suivante Rosel trace dans *La Pleurnicheuse* le portrait de maîtresses du même acabit, qui n'ont manifestement rien à envier à Mme Orgon<sup>1</sup>. Quant à Schlegel, il met en scène dans *Le Faste à Landheim* une noble avaricieuse qui trouve inutile de fournir des lits à ses domestiques, car leur office la nuit est de monter la garde, non de dormir (I, 1). Mais Gellert n'adopte pas le ton satirique de Schlegel : les observations de Mme Damon sont teintées d'une indéniable réprobation. En creux se dessine ainsi l'image du maître raisonnable, humain et ferme à la fois, qui sait établir son autorité sans pour autant tyranniser sa domesticité, et ne s'abaisse à aucun commerce dégradant avec elle. On retrouve exactement ce que les hebdomadaires moraux préconisent en la matière<sup>2</sup>.

Les réflexions de ce type sont plus que rares dans la comédie française. Il n'y a guère que Destouches, qui dans *L'Homme singulier*, expose les principes d'un maître libéral : Sanspair, qui se pique de tout faire au rebours des autres, traite ses domestiques en égaux. Dans le cadre d'une longue discussion avec Pasquin (II, 5), il lui explique sa conception des rapports sociaux : « Je suis homme ; et vous l'êtes aussi », voilà sa maxime. La seule distinction qu'il fasse entre les hommes est celle de la morale et de la vertu. Mais Sanspair est un original, qui ne s'attire pas le respect de son valet, et sa philosophie idéaliste tombe dans l'excès. Destouches n'approuve pas pour autant ceux qui adoptent le système inverse. Dans *Le Glorieux*, il fustige l'attitude excessivement hautaine et méprisante de Tufière à l'égard des domestiques :

Pasquin – Sa politique / Est d'être toujours grave avec un domestique. / S'il lui disait un mot, il croirait s'abaisser : / Et qu'un valet lui parle, il se fera chasser.<sup>3</sup>

---

zu ruhen, sich bewegen muß. Nein, sie hat noch mehr zu ertragen. Sie ist das Werkzeug, an dem sie alle den Gift ausläßt, den ihr Stolz, ihr Geiz, ihr Neid und ihre übrigen furchtbaren Neidungen den Tag über hervorbringen. [...] Sie würden über die wütende und von Schimpfwörtern und neu erfundenen Schmähungen recht strotzende Beredsamkeit erschrecken. [...] So tyrannisch sie mit dem Gesinde umgeht : so sind doch ihre Mägdle zu gewissen Stunden ihre Vertrauten, denen sie ihr ganzes Herz ausschüttet, und das Ubelste von ihrem Manne und ihren Freunden entdeckt. » *Billet* (II, 6).

<sup>1</sup> « Rosel – Die vornehmen Leute denken, ein armer Diensthote sey kein solcher Mensch wie sie sind. [...] Ich habe mein Lebetage vielerley wunderliche Weiber gesehen; aber doch noch keine solche, wie ihre Mamma ist. Ich darf nicht etwa meinen Schlaf bey ihr darben lassen und Tag und Nacht arbeiten ; sie befiehlt mir nicht mit einer hochmüthigen und verächtlichen Mine, und als wenn ihr Gesinde Katzen wären ; sie ist keine Furie in ihrem Hause herum ; sie wirft in der Küche nicht mit Schüsseln und Töpfen nach mir ; sie läßt mich auch bey der Arbeit nicht Hunger leiden : allein sie wimmert nur unaufhörlich. » *Pleur.* (I, 1).

<sup>2</sup> *Le Patriote* souligne la distance qui existe entre maîtres et valets, du fait de leur éducation différente. Ils ne doivent plus faire table commune, mais le maître doit se montrer humain avec ses serviteurs (dans son propre intérêt d'ailleurs, pour se les attacher et les rendre plus efficaces, car on obtient plus par la douceur que par la rudesse). Araminte apparaît comme l'exact opposé de Mme Orgon (*Der Patriot*, 132. Stück, 11. Julii 1726, Bd. III, p. 222-229). Voir aussi W. Martens, *Die Botschaft der Tugend*, p. 386 sq.

<sup>3</sup> Destouches, *Le Glorieux* (I, 4).

Le juste milieu semble une fois de plus être le message du dramaturge moraliste, qui partage à ce sujet les mêmes vues que les Allemands.

Il faut noter que dans la comédie allemande, les recommandations pour un traitement humain viennent exclusivement des maîtres : elles sont placées dans la bouche des représentants de la classe bourgeoise. Ce n'est jamais une revendication des domestiques eux-mêmes, comme dans *L'Île des esclaves* de Marivaux, par exemple. Preuve supplémentaire du statut inférieur des valets et soubrettes qui n'ont même pas droit à la parole pour défendre leur dignité<sup>1</sup>. Ils peuvent tout au plus glisser quelques remarques ironiques sur les manières brutales de leurs maîtres. La vraie raison, les lumières de la justice et de l'équité ne viennent pas des classes inférieures mais bien des personnes cultivées, porte-parole des *Aufklärer*, qui fixent les nouvelles normes sociales<sup>2</sup>.

#### 5.3.2.4. *L'éducation des enfants*

La question de l'éducation des enfants confiée aux domestiques est une problématique typiquement allemande. Le discours de l'*Aufklärung* insiste souvent sur le caractère primordial de l'environnement et des bonnes fréquentations pour la réussite de l'éducation. Il ne suffit pas de se donner la peine de mettre au monde des enfants pour être de bons parents. L'éducation est une noble tâche à laquelle ils doivent se consacrer, sous peine de perdre l'estime et la reconnaissance de leurs enfants. Dans *Les Mœurs du temps passé*, Sittenreich remercie son oncle pour ses soins, et il a ces mots très explicites :

Oui, très cher Gutherz, je te suis plus redevable pour mon éducation qu'à mon père pour la vie qu'il m'a donnée et les moyens financiers qu'il me laissera un jour.<sup>3</sup>

Les hebdomadaires moraux et les divers organes de diffusion des Lumières partent en guerre contre deux pratiques jugées extrêmement nuisibles à l'éducation : la mise en nourrice, et le fait de confier l'enfant à des domestiques<sup>4</sup>. L'éducation doit apprendre à

---

<sup>1</sup> Autre exemple révélateur : W. Martens remarque que les lettres de domestiques que l'on trouve parfois dans les hebdomadaires moraux sont fictives, et qu'elle servent tout autant à l'édification qu'au divertissement des lecteurs (W. Martens, *Die Botschaft der Tugend*, p. 386 sq).

<sup>2</sup> Sur l'évolution de ces normes de comportement envers les domestiques depuis le XVIIe siècle, voir M. Beetz, *Frühmoderne Höflichkeit*, p. 269-271.

<sup>3</sup> « Sittenreich – Ja, wehrster Gutherz, dir bin ich mehr Dank schuldig für die Erziehung, als meinem leiblichen Vater für das Leben und die zeitlichen Mittel, so er mir einmal nachläßt. » *Mœurs* (I, 3).

<sup>4</sup> Cf. *Die Vernünftigen Tadelrinnen*, 48. Stück, 29. November 1726, Bd. 2, p. 379-382 ; *Der Biedermann*, 88. Blatt ; *Der Patriot*, 3. Stück, 20 Jenner 1724, Bd. I, p. 19 sq ; 18. Stück, 4. May 1724, Bd. I, p. 156 et 44. Stück, 2. November 1724, Bd. I, p. 378 ; ou encore *Der Gesellige*, I. Theil, 38. Stück, « Von der

contrôler ses passions et ses affects, et à agir conformément à un code de raison et de décence. Or ces normes de comportement ne peuvent être acquises qu'au contact de personnes qui le possèdent déjà, ce qui n'est certainement pas le cas des représentants du peuple que sont nourrices, servantes et valets : ils sont en effet considérés comme insensées, ignares et dépravés. Par conséquent, les parents doivent se charger personnellement de leur progéniture, afin de soustraire à la mauvaise influence des nourrices et des domestiques. Car ces derniers sont susceptibles de transmettre toutes sortes de défauts, en particulier la superstition, les préjugés et les mauvaises manières. C'est ce qu'illustre très bien une scène des *Mœurs du temps passé* : la jeune Susanna prend ses repas en compagnie des domestiques, joue aux cartes avec eux, et se laisse même embrasser par le cocher (I, 7). Carolina en est offusquée, et corrige la jeune fille en espérant qu'elle aura assez de jugement pour se rendre compte de toute la distance qu'il y a d'elle à cet individu<sup>1</sup>. Susanna a cependant du mal à comprendre cette logique, et veut même aller chercher des conseils auprès de la cuisinière pour savoir comment se comporter avec son fiancé. Elle demande par exemple à Charlotte si elle peut mettre un bon morceau de son assiette dans celle de son fiancé, pour lui témoigner ainsi son intérêt. En mangeant avec les domestiques, elle a en effet observé que le cocher faisait ainsi avec la jeune fille qu'il courtisait. Il va sans dire que Charlotte désapprouve énergiquement :

Ce genre de caresses sont bonnes pour les cochers et les servantes, mais cela ne convient pas à des personnes de votre condition.<sup>2</sup>

À force de fréquenter les gens de maison, Susanna adopte leurs mœurs grossières et les prend pour modèle. Sittenreich constate l'échec patent de cette déplorable éducation :

Vous voyez désormais que c'était dans votre intérêt que je vous enjoignais à vous habituer aux bonnes manières. Vraiment, ce n'est pas avec les cochers et les servantes qu'on les apprend.

Susanna est certes riche, mais elle n'en appartient pas moins à la « populace », car elle n'a rien de noble ni de distingué<sup>1</sup>. Ce thème est repris et développé par Uhlich dans *La Mort de Bockesbeutel* :

---

Kinderzucht », p. 220. Voir aussi G. Saße, *Die aufgeklärte Familie*, p. 11-15 et M. Maurer, *Die Biographie des Bürgers*, p. 566-568.

<sup>1</sup> « Carolina – So vielen Verstand traue ich ihr doch zu, daß sie einsehen wird, wie unter ihr und dem Kutscher ein grosser Unterscheid ist. » *Mœurs* (I, 7).

<sup>2</sup> « Charlotte – Dergleichen Caressen hält man Kutschern und Mägden zu gute ; vor Leute von ihrem Stande aber schickt sich solches nicht. » *Mœurs* (I, 7).

Amalie – Pendant dix-sept ans j'ai dû me morfondre dans la compagnie de misérables servantes, qui ne m'ont enseigné que la bêtise, la superstition et la méchanceté. Si mes dispositions n'avaient pas été plus nobles que leurs leçons, que serait-il advenu de moi ?<sup>2</sup>

Et tout cela parce qu'une méchante tradition veut que les filles ne fréquentent que leur famille. Les comédies sont une nouvelle fois en parfait accord sur ce point avec les hebdomadaires moraux et les principes gottschédiens.

On soulignera toutefois un décalage entre les recommandations exprimées, qui veulent que l'on tienne les domestiques à distance, et le rôle de confident et de conseiller qu'ils assument effectivement sur la scène. Pour atténuer cette contradiction, on distingue des catégories inférieures de serviteurs, comme les cochers, les filles de cuisine ou les coursiers – lesquels n'apparaissent jamais directement. Mais l'argument est faible, car les préceptes sont censés s'appliquer à tout le personnel de la maison. Borkenstein, la Gottschedin et Gellert sont encore les plus cohérents, puisque chez eux les raisonnements sur les domestiques vont de paire avec la disparition quasi-totale de ces personnages.

Il se dégage de ce premier panorama consacré la société une image d'ensemble assez nette et « uniforme », au sens où presque tous les auteurs abordent les mêmes sujets, dans la même perspective. L'accent est certes mis sur des éléments différents selon l'intrigue et les préoccupations des dramaturges : Krüger se démarque ainsi sensiblement de ses contemporains par le caractère acerbe de sa critique et sa remise en cause du système établi. Mais en règle générale, les vices fustigés, les vertus promues et la conception de l'ordre social sont à peu près similaires dans l'ensemble de notre corpus. Les comédies originales de l'époque procèdent bien de l'esprit de l'*Aufklärung* et concourent toutes à la diffusion du même idéal.

Par conséquent, les traits satiriques qui se mettent au service de cet idéal éclairé ne sont pas de simples reproductions. Les recettes éprouvées de la tradition comique européenne, et plus spécifiquement française, ne répondent que partiellement aux objectifs des auteurs allemands. Ce n'est donc que partiellement qu'elles sont reprises. Elles

---

<sup>1</sup> « Sittenreich – Da sehet ihr nun, daß ich es gut mit euch gemeinet habe, wenn ich euch ermahnet, daß ihr euch zur guten Lebensart gewöhnen solltet. Wahrhaftig ! von Kutschern und Mägden lernet man solche nicht. [...] Ihr [seid] nichts weniger, als vornehm oder edel ; und derjenige, welcher euch mit dem rechten Namen nennen will, heißt euch den reichen Pöbel. » *Mœurs* (III, 3).

<sup>2</sup> « Amalie – Siebzehen Jahr habe ich mich in der Gesellschaft nichtswürdiger Mägde herum quälen müssen. Die predigten mir von nichts als Einfalt, Aberglauben und Bosheit vor ; wenn meine Neigungen nicht edler als ihre Lehren gewesen wären, was hätte aus mir werden wollen ? » *Mort B.* (II, 8).

s'appliquent ainsi très bien à la critique de la noblesse, et à celle des ambitions bourgeoises d'anoblissement. Mais même dans ces cas où la correspondance avec la scène française est manifeste, on observe l'introduction d'éléments spécifiques à l'Allemagne, comme la critique de la chasse ou de l'immoralité. Par ailleurs, bon nombre de thèmes ne trouvent pas d'équivalent dans la comédie française ; le respect des hiérarchies et de l'ordre social, la revalorisation de l'état de bourgeois et des qualités qui lui sont attribuées, ou encore la méfiance à l'égard des domestiques et les réflexions sur leur rôle au sein de la maison. Tout ceci est l'expression d'un point de vue typiquement allemand sur la société du milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle. Les dramaturges n'ont recours à la tradition et aux modèles français que dans la mesure où ils peuvent être utilisés pour illustrer efficacement ce point de vue original.



## Chapitre 6

### Les types sociaux

Les comédies allemandes des Lumières ne proposent pas seulement une image d'ensemble de la société ; elles s'attachent aussi plus précisément à certains types sociaux, représentants d'une profession comme les médecins, les juristes et les hommes d'église, ou plus proches du caractère, comme le pédant et le petit-maître. Ce sont des personnages que la tradition comique a pour la plupart déjà pourvus de traits plus ou moins stéréotypés : les médecins sont des charlatans ignares, les juristes sont corrompus et parlent une langue incompréhensible, les érudits sont des pédants jargonnants, les petits-mâtres sont futiles et libertins. Tous ces traits se retrouvent dans la satire de l'*Aufklärung*, inspirée des modèles français, mais l'on observe aussi des variantes significatives, ainsi que l'apparition de nouveaux types.



## 6.1. La médecine et les médecins

### 6.1.1. Molière et la tradition comique

#### 6.1.1.1. La satire traditionnelle du médecin et son image chez Molière

La satire des médecins est un thème traditionnel, cher à la farce et à la *Commedia dell'arte*, dans lesquelles on retrouve souvent des scènes de feinte maladie et de fausse médecine. Le « médecin par force » fait également partie de la tradition indo-européenne. L'étude des sources du *Médecin volant* et du *Médecin malgré lui* montre ainsi qu'il y a « tout un réseau de traits et de thèmes qui par tradition écrite ou orale sont constamment repris d'œuvre en œuvre »<sup>1</sup>. Mais Molière épure les intrigues et surtout approfondit la satire. D'une part, il connaît fort bien la médecine : ses descriptions de symptômes correspondent parfaitement aux connaissances de l'époque et son intuition quant à l'importance du psychique sur le corps est étonnante. D'autre part, il fustige chez les médecins le refus de la nouveauté, l'imposture et l'erreur, l'abus de confiance et la cupidité<sup>2</sup>. Il ajoute ainsi une forte condamnation morale qui marque durablement les esprits. Nous rappelons ici les quelques traits caractéristiques que Molière a conférés à ses médecins, créant ainsi un type passé à la postérité :

- ◆ En médecine, l'habit fait le moine. Endosser la robe confère immédiatement toutes les capacités requises à l'exercice de la profession :

Léandre – Tout ce que je souhaiterais serait de savoir cinq ou six grands mots de médecine, pour parer mon discours et me donner l'air d'habile homme.

Sganarelle – Allez, allez, tout cela n'est pas nécessaire ; il suffit de l'habit : et je n'en sais pas plus que vous.<sup>3</sup>

Toinette affirme même à Argan que « la barbe fait plus de la moitié d'un médecin » (*Le Malade imaginaire* III, 14).

- ◆ Les médecins se gargarisent de mots latins, qui ne sont qu'un jargon sans rime ni raison, destiné à en imposer aux profanes et à assurer ainsi leur autorité. Ils manifestent également des signes de logorrhée typiques du Dottore, et se perdent en

---

<sup>1</sup> Cf. Patrick Dandrey, *La Médecine et la Maladie dans le théâtre de Molière*, 2 vol., Paris, Klincksieck, 1998, t. 1, p. 21-186, p. 91 sq

<sup>2</sup> Cf. G. Conesa, *La Comédie à l'âge classique*, p. 136 sq.

<sup>3</sup> Molière, *Le Médecin malgré lui* (III, 1). Voir également *Dom Juan* (III, 1).

longues analyses, comme celle de « la mélancolie hypochondriaque » dans *Monsieur de Pourceaugnac* (I, 8).

- ◆ L'autorité de la faculté est intouchable et incontestable : les malades doivent se soumettre à ses jugements infaillibles, à tel point qu'« il vaut mieux mourir selon les règles que de réchapper contre les règles »<sup>1</sup>. Quant à Oronte, il ne peut marier sa fille sans le consentement du premier médecin, « sur peine d'encourir la disgrâce de la faculté, et d'être accablé de toutes les maladies qu'il [lui] plaira. » (*Monsieur de Pourceaugnac* II, 2).
- ◆ Le médecin jouit en outre d'une impunité totale, puisque personne n'est là pour le contredire ou lui faire des reproches :

Sganarelle – Je trouve que c'est le métier le meilleur de tous ; car soit qu'on fasse bien, ou soit qu'on fasse mal, on est toujours payé de même sorte. [...] L'on peut gâter un homme sans qu'il en coûte rien. Les bévues ne sont point pour nous, et c'est toujours la faute de celui qui meurt. Enfin le bon de cette profession est qu'il y a parmi les morts une honnêteté, une discrétion la plus grande du monde ; et jamais on n'en voit se plaindre du médecin qui l'a tué.<sup>2</sup>

- ◆ Enfin, et c'est là l'accusation la plus lourde, les médecins exploitent sans scrupules la crédulité des hommes et leur peur de la mort : la tirade de M. Filerin dans *L'Amour Médecin* (III, 1) fait apparaître l'ordre des médecins comme une véritable association de malfaiteurs.

Les successeurs de Molière n'ajouteront rien à ce tableau peu flatteur d'une profession de charlatans. L'ombre du maître est d'ailleurs trop présente pour que le médecin reste un type exploitable comme personnage principal. Il n'y a guère que Hauteroche qui s'y risque, sur le mode de la farce avec *Crispin médecin* (1674). Les autres dramaturges se contentent en général de glisser quelques allusions satiriques ou d'introduire des médecins comme personnage secondaire. C'est par exemple le cas chez Regnard (*Le Légataire universel* I, 1), Marivaux (*L'Île de la Raison* II, 2), Destouches (*Le Dissipateur* III, 2) ou encore Poinciset (*Le Cercle ou la Soirée à la mode* sc. 8). On retrouve toujours le même type de saillies « moliéresques », qui constituent désormais pour les auteurs comiques un fonds commun bien établi, mais dont ils usent avec modération.

---

<sup>1</sup> Molière, *L'Amour médecin* (II, 5). Voir également *Le Médecin malgré lui* (II, 4) *Le Médecin volant* (sc. 4).

<sup>2</sup> Molière, *Le Médecin malgré lui* (III, 2).

### 6.1.1.2. La fixation du type moliéresque en Allemagne

La rancune de Molière contre les médecins et sa dent particulièrement dure à l'égard de cette profession sont devenues le symbole de son génie satirique. En Allemagne, l'image du dramaturge est indissociable de sa critique des médecins, comme le souligne par exemple l'article « Molière » du dictionnaire de Zedler<sup>1</sup>. Nous avons par ailleurs déjà évoqué la lettre d'un ami de Gellert, qui conseille au dramaturge hypochondriaque la lecture de quelques comédies de Molière contre les médecins<sup>2</sup>. Cette caractéristique du Français est désormais de notoriété publique, à tel point qu'elle peut être reprise et comprise sur la scène elle-même. On trouve ainsi chez la Gottschedin une discussion édifiante entre un vrai et un faux médecin, où l'autorité de Molière est explicitement évoquée – et relativisée :

Schlagbalsam – Il m'est agréable de trouver en vous un collègue si sensé, habile et libre dans ses manières, qui par son seul exemple pourrait réfuter tout Molière.

Hippokras – Je suis votre serviteur. Molière a parlé des médecins français et cela ne concerne pas les allemands. Peut-être même que cela ne vaut pas pour tous les français. En tant que poète – et qui plus est poète comique – il a peut-être poussé le trait un peu plus qu'il ne l'est en vérité.<sup>3</sup>

Cela n'est pas sans rappeler que Molière lui-même s'est amusé, dans sa dernière œuvre, à faire référence à ses propres comédies :

Béralde – J'aurais souhaité de pouvoir un peu vous tirer de l'erreur où vous êtes, et, pour vous divertir, vous mener voir, sur ce chapitre, quelque une des comédies de Molière.

Argan – C'est un bon impertinent que votre Molière avec ses comédies, et je le trouve bien plaisant d'aller jouer d'honnêtes gens comme les médecins.

Béralde – Ce ne sont point les médecins qu'il joue, mais le ridicule de la médecine.<sup>4</sup>

Compte tenu de la solide réputation du Français, il n'est donc pas étonnant que la comédie allemande qui s'attaque aux médecins ait été immédiatement comparée aux modèles moliéresques.

---

<sup>1</sup> Cet article est relativement succinct, mais prend la peine de préciser : « Sonst ist **Moliere** ein hefftiger Feind der Mediciner gewesen, welches seine Comödie *l'Amour Medecin, le Medecin malgré lui, und le Malade imaginaire* genugsam anzeigen. » J. H. Zedler, *Universal-Lexicon*, Bd. 21, Sp. 911-914.

<sup>2</sup> Cf. *supra*, p. 105 sq.

<sup>3</sup> « Schlagbalsam – Mir ist es angenehm, daß [...] ich an Ihnen einen so vernünftigen, geschickten und ungewungenen Mitbruder finde, der allein durch sein Exempel den ganzen Moliere widerlegen könnte. Hippokras – Gehorsamer Diener. Moliere hat von den französischen Aerzten geredet, und das geht die Deutschen nichts an. Vielleicht aber trifft es auch jene nicht einmal alle. Er hat als ein Poet, und zwar als ein comischer Poet, die Sache höher getrieben, als sie vielleicht in der That gegründet ist. » *Test.* (IV, 1).

<sup>4</sup> Molière, *Le Malade imaginaire* (III, 3).

### 6.1.1.3. Christlob Mylius, digne héritier de la satire moliéresque ?

Mais suffit-il de s'attaquer aux médecins pour devenir un nouveau Molière ? C'est ce que semblent suggérer certains commentaires sur la comédie de Mylius. Le compte-rendu très élogieux des *Médecins* publié dans le *Correspondant de Hambourg*, et repris dans les *Nouvelles savantes de Francfort*, présente ainsi Mylius comme le digne héritier du maître français :

On croyait que tout ce que l'on pouvait dire en matière de satire contre ces personnes, Molière l'avait déjà dit ; mais nous voyons aujourd'hui qu'il n'avait pas encore attaqué nombre de leurs défauts, et qu'un Allemand a aussi suffisamment d'esprit et d'audace pour porter à la scène le ridicule de la médecine.<sup>1</sup>

Les louanges sur le style « vif et simple », les pensées « alertes et naturelles », les traits d'esprit « inattendus » et la forme respectueuse des règles classiques achèvent le tableau d'une pièce qui, à en juger par cette critique, semble bien pouvoir rivaliser avec celles de Molière<sup>2</sup>. C'est ce qu'affirme d'ailleurs J. A. Martini dans la préface à un recueil de diverses pièces. Il rappelle l'hostilité immédiate que les charlatans ont opposée à la comédie, mais constate qu'ils n'ont pu empêcher son succès, ni l'approbation des personnes raisonnables, qui considèrent que l'auteur a égalé l'immortel Molière<sup>3</sup>.

Cette filiation ne semble pourtant reposer que sur une communauté de sujet, tant la pièce allemande est outrancière et bien éloignée de la verve comique d'un *Médecin malgré lui* ou d'un *Malade imaginaire*. Au vu du tollé général que déclenche d'ailleurs l'ouvrage, ces jugements élogieux font figure d'exception. Contrairement à Molière – et à la plupart des auteurs comiques lorsqu'il s'agit de faire la satire d'un corps de métier –, Mylius ne se contente pas de brocarder les défauts propres à cette profession. Il accumule tous les vices sur ses deux personnages de médecins et les affuble de tout ce qui peut paraître répugnant

---

<sup>1</sup> « Man glaubte sonst, daß Molière von dieser Art Leuten schon alles Satyrische gesagt hätte, was nur gesagt werden kann ; nun sehen wir aber, daß er noch viele Fehler derselben nicht angegriffen, und daß ein Deutscher auch Witz und Kühnheit genug hat, das Lächerliche in der Medizin auf die Bühne zu bringen. » *Staats- und gelehrte Zeitung des hamburgischen unparteyischen Correspondenten*, n°117, 23 Juli 1745 et *Frankfurter gelehrte Zeitungen*, 20 Aug. 1745.

<sup>2</sup> « Die lebhafteste, ungekünstelte Schreibart, die munteren natürlichen Gedanken, die unerwarteten Zufälle, die strenge Beobachtung der Regel und der dreifachen Einheit und endlich die Erhaltung der Personen in ihrem Charakter, geben dem Lustspiele vor vielen andren einen Vorzug. » *Ibid.*

<sup>3</sup> « *Die Aerzte* [...] haben gleich bey ihrer Erscheinung Freunde und Feinde gefunden ; die ersten waren diejenigen, welche die Charlatanerie der meisten Aerzte mit billigst zornigen Augen ansehen, und die anderen waren die unwissenden Herren Pillendrechsler selbst, welche es für ein Crimen lesae Facultatis hielten, sich in einer Comödie so empfindlich herumgenommen zu sehen ; sie konnten aber doch den guten Abgang des Stücks nicht hindern, noch weniger aber, daß die meisten Vernünftigen dem Verfasser das Lob der medicinischen Thoren dem unsterblichen Moliere, wo nicht zuvor, doch wenigstens gleich gethan. » J. A. Martini, 1748, in : M. Grimberg, *Korpus*, T. 24, p. 61.

et odieux chez un être humain. Pillifex et Recept sont « deux individus brouillons, stupides, extravagants, affreux, bref, deux Docteurs en médecine » qui se sont introduits dans la maison et ont obtenu les bonnes grâces de Vielgutin « par leurs insolences et leurs folies »<sup>1</sup>. Luisgen exprime son dégoût insurmontable pour les médecins, qui « sont tous, tous sans exception, des bêtes stupides, des individus mal dégrossis, brusques, de triples sots, qu'ils en pourraient grogner. [...] Ce sont des gens mal élevés et impudents ! »<sup>2</sup>. C'est du moins ce qu'elle juge d'après les deux spécimens de la maison et déclare de façon péremptoire :

Tous ceux qui les connaissent doivent concevoir le même dégoût que moi de ces personnes et de tous leurs collègues.<sup>3</sup>

Tout au long de la pièce, comme dans cette scène de portrait, Mylius a tendance à accumuler les adjectifs pour qualifier les médecins – en d'autres termes à les accabler de mille défauts :

Fridrich – Vous et le Docteur Recept, et tous les autres médecins ignares, incompetents, sans scrupules et malhonnêtes.<sup>4</sup>

La virulence des attaques, la généralisation explicite et répétée sont sans égales dans notre corpus. Ni le fait que Damon soit aussi un médecin, ni ses quelques remarques plus nuancées, ne parviennent à compenser l'agressivité générale de la pièce. Quant à la conclusion édifiante, elle n'arrive pas vraiment à rétablir l'équilibre, malgré ses ambitions<sup>5</sup>. Si l'on compare avec Molière, il est frappant de constater que le Français, lui, n'atténue jamais sa critique. Pas de relativisation ni de bons médecins chez lui. Mais sa satire, pour être acerbe, reste essentiellement comique. Les médecins de Mylius, en revanche, s'ils sont parfois ridicules, sont le plus souvent répugnants. L'auteur insiste particulièrement sur la lubricité des deux compères, alors que c'est un thème inconnu chez Molière, qui ne disperse pas sa critique. Matthes raconte ainsi comment il a surpris Recept en train de tâter

---

<sup>1</sup> « Luisgen – Ein paar verwirrte, dumme, phantastische, häßliche Kerls, kurz, ein paar Doctores Medicinä » ; « durch ihr unverschämtes, rasendes Zeug », *Méd.* (I, 3).

<sup>2</sup> « Luisgen – Alle, alle ohne Ausnahme, sind sie dumme Teufel und ungeschliffene, ungestüme und erzalberne Kerls, daß sie grunzen möchten. [...] Da sind ja garstige, unverschämte Leute ! » *Méd.* (I, 3).

<sup>3</sup> « Luisgen – Wer sie nur kennt, der muß sogleich einen eben so grossen Abscheu vor ihnen und allen ihren Mitbrüdern haben, als ich. » *Méd.* (I, 3).

<sup>4</sup> « Fridrich – Sie und der Herr D. Recept, und alle andre ungelehrte, unerfahrne, gewissenlose und betrugvolle Aerzte. » *Méd.* (II, 2).

<sup>5</sup> Cf. *supra*, p. 429 sq.

la poitrine de Luisgen, sous le prétexte fallacieux d'étudier son poulx (II, 7)<sup>1</sup>. Quant à Dorchen, elle laisse entendre que c'est toujours ce même Recept qui est à l'origine de sa « maladie » – en d'autres termes, que c'est lui qui l'a engrassée (II, 8 et 9).

On trouve cependant quelques traits et remarques qui rappellent Molière. C'est le cas notamment de l'allusion à la corporation<sup>2</sup>, et aussi d'un certain maniement de la langue. On peut ainsi remarquer l'introduction d'un néologisme, lorsque Fridrich accuse les médecins de vouloir « clystériser à mort »<sup>3</sup> Mme Vielgutin, ou encore la reprise du vocabulaire religieux :

Pillifex – Impie ! Vous avez péché contre nous et contre tous les médecins réels et possibles !<sup>4</sup>

On se souvient de l'exclamation indignée de Sganarelle dans *Dom Juan* :

Sganarelle – Comment, monsieur, vous êtes aussi impie en médecine ?<sup>5</sup>

Mais abstraction faite de ces rares exemples, Mylius est, comme nous l'avons vu, bien loin de l'esprit de Molière.

## 6.1.2. Les médecins allemands, à la croisée des satires

Conformément au milieu représenté, les comédies mettent en scène plutôt des médecins diplômés, qui étaient alors rares et chers, et n'exerçaient que dans les villes et auprès des cours. Tout comme l'ensemble de la société, les professions de santé ont elles aussi leur hiérarchie, et ces médecins en constituent le sommet, ce qui explique en partie leur orgueil et leur mépris des praticiens<sup>6</sup>. Pillifex use ainsi de toutes sortes de dénominations ronflantes et honorifiques pour désigner les médecins et leur noble

---

<sup>1</sup> Dans *Le Médecin malgré lui*, Sganarelle essaie lui aussi de « visiter » le sein de la nourrice Jacqueline pour contrôler son lait (II, 3), mais c'est un faux médecin.

<sup>2</sup> « Matthes – Ja, wir Mediciner sind ehrliche Leute. Wer uns schimpft, der schimpft die ganze medicinische Facultät. » *Méd.* (I, 3).

<sup>3</sup> « Fridrich – Sie werden nicht eher nachlassen, bis sie die Frau Vielgutin zu Tode clystirisiret haben. » *Méd.* (II, 2).

<sup>4</sup> « Pillifex – Ihr gottloser Mensch ! wie habt ihr euch itzt an uns und an allen wirklichen und möglichen Aertzten versündigt ! » *Méd.* (II, 2).

<sup>5</sup> Molière, *Dom Juan* (III, 1).

<sup>6</sup> Les chirurgiens et barbiers sont des praticiens reconnus, qui disposent en général d'une formation d'artisan et de connaissances correctes en anatomie. Les guérisseurs non reconnus exercent leur activité de façon principale ou secondaire, soit à demeure comme les bourreaux et les bergers, soit de façon itinérante pour les médicastres et les charlatans en tous genres. Cf. P. Münch, *Lebensformen in der frühen Neuzeit*, p. 456.

fonction : ils sont les « soutiens du bien-être des hommes », les « piliers de la vie humaine », « les instruments de la miséricorde divine »<sup>1</sup>.

Cela ne les prémunit pas contre les moqueries et les attaques, bien au contraire. Ils sont un objet de satire traditionnel dans l'histoire de la comédie, et les œuvres de notre corpus ne font pas exception. Cependant, dans le contexte de la réforme gottschédienne, cette satire n'est plus seulement une raillerie : elle revêt un aspect militant, au service d'un projet nouveau. Les traits traditionnels côtoient ainsi des arguments nouveaux et spécifiques au contexte allemand.

### *6.1.2.1. Les médecins font mourir – ou à défaut entretiennent la maladie : ignorance et vénalité*

En règle générale, la population a bien peu confiance en les talents des médecins, et les auteurs comiques ont beau jeu d'épingler une profession dont la réputation est déjà bien établie. Une plaisanterie traditionnelle demande ainsi « quelles sont les personnes les plus libres ? » Réponse : « Les bourreaux et les médecins, car ils tuent sans être punis, ils sont même rémunérés pour cela »<sup>2</sup>. C'est cette fameuse impunité dont Sganarelle se réjouissait dans *Le Médecin malgré lui*.

#### 6.1.2.1.1. « Presque tous les hommes meurent de leurs remèdes, et non pas de leurs maladies »

Cet aphorisme moliéresque, placé dans la bouche du raisonneur Béralde<sup>3</sup>, est emblématique de l'image du médecin, aussi bien en France qu'en Allemagne. Il accompagne toute une série de réflexions désabusées sur les capacités des médecins. En effet, si tous ne sont pas des charlatans, leur efficacité en revanche est plus que contestable. La sincérité de M. Purgon ne fait aucun doute, il est persuadé du bien fondé de sa médication :

---

<sup>1</sup> « Diese Stützen der menschlichen Wohlfahrt, diese Grundsteine des menschlichen Lebens » ; « den Werkzeugen der göttlichen Barmherzigkeit », *Méd.* (II, 2).

<sup>2</sup> « Welche sind die freiesten Leute ? Henker und Arzt, weil sie fürs Töten nicht bestraft, sondern noch eigens entlohnt werden. » P. Münch, *Lebensformen in der frühen Neuzeit*, p. 457.

<sup>3</sup> Molière, *Le Malade imaginaire* (III, 3).

Béralde – C'est de la meilleure foi du monde qu'il vous expédiera, et il ne fera, en vous tuant, que ce qu'il a fait à sa femme et ses enfants, et ce qu'en un besoin il ferait à lui-même.<sup>1</sup>

Marivaux reprend ce motif dans *L'Île de la Raison* : le Médecin qu'il met en scène n'a pas non plus été capable de sauver ni sa femme, ni ses trois enfants. Malgré ses échecs, il était fort couru – et pour cause, « c'était pour la dernière fois qu'on courait », remarque Blaise, qui s'indigne de voir le Médecin « gagner [sa] vie en tuant le monde ». Le paysan lui conseille donc de « laisser les gens mourir tout seuls », c'est ainsi qu'il deviendra raisonnable (II, 2). Les successeurs de Molière se plaisent à glisser quelques remarques comiques dans l'esprit du grand maître, comme Brueys et Palaprat dans *L'Avocat Patelin* (I, 6) et *Le Grondeur* (II, 4), Regnard dans *Le Distrain* (II, 1), ou encore dans *Le Légataire universel* :

Crispin – [II] pare de la mort le trait fatal en vain ; / Il n'évitera pas celui du médecin. / Il garde le dernier ; et ce corps cacochyme / Est à son art fatal dévoué pour victime.<sup>2</sup>

Même le très sérieux Destouches ne se prive pas à l'occasion d'une pointe facile. Pasquin explique à Finette que l'oncle de Cléon s'obstine à ne point vouloir mourir et à tromper leurs espérances. À chaque fois qu'il est à l'agonie, « le traître en réchappe, / Malgré deux médecins qui ne le quittent pas ! » :

Finette – Deux médecins n'ont pu lui donner le trépas ? / Il ne mourra jamais.<sup>3</sup>

On est ici bien plus sur le mode comique que satirique : la saillie fait rire, sans plus écorner l'image déjà solidement établie du médecin dans la comédie française.

Ce type de verve est plus rare en Allemagne. Dans *L'Hypochondriaque*, dont le sujet pouvait offrir matière à des remarques similaires, c'est à peine si l'on entend Krebsstein déclarer à Gotthard qu'« un honnête médecin ne doit pas quitter un malade avant qu'il n'ait rendu son dernier souffle »<sup>4</sup>. Dans ce domaine, c'est sans conteste la Gottschedin qui est la plus proche de Molière et de ses successeurs. Elle s'est indiscutablement imprégnée de l'esprit de la satire française, ses comédies en témoignent à plusieurs reprises :

Mme von Ahnenstolz – Maudit berger ! Il va tous nous tuer.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> Regnard, *Le Légataire universel* (I, 1).

<sup>3</sup> Destouches, *Le Dissipateur* (III, 2)

<sup>4</sup> « Krebsstein – Ein rechtschaffener Medicus muß einen Kranken nicht eher verlassen, als bis kein Odem mehr in ihm ist. » *Hypo.* (II, 6).



Amalia – Il ne fera que son métier. Personne ne doute ici qu’il peut et qu’il va le faire.<sup>1</sup>

Tout comme Béralde admire le fait qu’Argan ne soit « point crevé de toutes les médecines qu’on [lui] a fait prendre »<sup>2</sup>, Wildholz se demande qui peut bien rester en bonne santé tout en subissant les remèdes d’un berger<sup>3</sup>. Schlagbalsam quant à lui s’étonne qu’avec tous ses remèdes, Hippokras n’ait pas réussi à faire attraper un lumbago à la Colonelle (*Test.* IV, 1). Lorsque cette dernière explique à Hippokras qu’il doit faire croire qu’elle est accablée de mille maladies, pour tromper ses héritiers, et qu’à cet effet, un autre médecin (qui n’en est pas un) sera également présent, il se sent quelque peu vexé :

Hippokras – Si Madame veut seulement rester malade, elle n’a pas besoin de faire venir encore un autre médecin. Entretenir la maladie de Madame, je sais le faire tout aussi bien qu’un de mes collègues.<sup>4</sup>

Le trait n’est peut-être pas directement emprunté à Molière, mais la ressemblance est indéniable, comme en témoigne ce parallèle avec *Le Médecin volant* :

Sganarelle – Je vous réponds que je ferai aussi bien mourir une personne qu’aucun médecin qui soit dans la ville.<sup>5</sup>

L’auto-ironie d’Hippokras en fait un personnage plutôt sympathique ; d’ailleurs, s’il défend les positions traditionnelles de sa caste, c’est du moins sans fanatisme, et jamais ses connaissances ne sont mises en doute de façon cinglante<sup>6</sup>.

#### 6.1.2.1.2. « Rendre malade pour pouvoir guérir »<sup>7</sup> : inversion des fonctions et exploitation financière

Non seulement les médecins font mourir, mais ils sont même les premiers responsables du mauvais état de santé de leur patient – par ignorance, par conviction<sup>1</sup> ou

---

<sup>1</sup> « Frau von Ahnenstolz – Der verzweifelte Schäfer ! wird mich noch ums Leben bringen. Amalia – Daran wird er thun, was seines Amtes ist. Es zweifelt keiner von uns, daß er es thun kann und thun wird. » *Més.* (IV, 2).

<sup>2</sup> Molière, *Le Malade imaginaire* (III, 3)

<sup>3</sup> *Més.* (I, 2). Ce personnage correspond effectivement à l’usage de l’époque, les bergers exerçant en général des activités de guérisseur dans les villages (cf. P. Münch, *Lebensformen in der frühen Neuzeit*, p. 456).

<sup>4</sup> « Hippokras – Wenn Eure Gnaden nur bloß krank bleiben wollten : so brauchten Sie eben nicht noch einen Arzt holen zu lassen. Eure Gnaden krank zu erhalten, das kann ich so gut, als einer von meinen Collegen. » *Test.* (II, 10).

<sup>5</sup> Molière, *Le Médecin volant* (sc. 1).

<sup>6</sup> H. Friederici rappelle que la Gottschedin est fille et nièce de médecin, et que cette image positive de la profession n’est sans doute pas étrangère à ses expériences familiales (*Das deutsche bürgerliche Lustspiel*, p. 134).

<sup>7</sup> « Luischen – Sie machen krank, damit sie wieder gesund machen können. Doch sind sie in dem erstern immer weit glücklicher, als im letztern. » *Méd.* (I, 3).

par intérêt. L'idée que les médecins font l'inverse de ce qu'ils devraient faire est si répandue qu'on la retrouve aussi dans des comédies qui n'ont *a priori* aucun rapport avec les questions médicales, comme *Le Jeune Érudit* ou encore *Les Candidats*. Damis définit ainsi le médecin :

Damis – [II] croit posséder le savoir quand, par une légion de mots barbares, il peut rendre les gens sains malades et les malades encore plus malades.<sup>2</sup>

À Valer qui lui a donné un soufflet alors qu'il se plaint du ventre, Johann fait observer :

Vous adoptez la très louable habitude des médecins de rendre malades les membres sains, au lieu de guérir ceux qui sont malades.<sup>3</sup>

Étant donné qu'ils sont payés lorsque leur client est souffrant, le soupçon de créer ou d'entretenir la maladie par vénalité n'est jamais bien loin. Pour Amalia, le berger médecin de Mme von Ahnenstolz « fait honnêtement ce pour quoi il est payé : il fait en sorte que [sa] sœur reste malade »<sup>4</sup>. Mylius va très loin dans sa dénonciation des médecins, et se lance dans une violente diatribe contre leurs odieuses pratiques. Les médecins comme Pillifex n'ont pour objectif que « d'amasser de l'argent et de spéculer sur le corps humain »<sup>5</sup>. Ils sont totalement ignares<sup>6</sup>, et dès qu'ils se sont emparés de quelques malheureux crédules, ils les exploitent sans vergogne :

Fridrich – S'ils sont malades, soit vous leur donnez au hasard tout mélangé et vous les rendez la plupart du temps plus malades, voire vous accélérez leur trépas ; soit, si vous êtes un peu habiles, vous entretenez leur maladie pour qu'elle puisse vous servir de source permanente d'infâme profit. S'ils ne sont point malades, vous les persuadez qu'ils sont malades, ou du moins qu'ils ont besoin de se protéger des maladies par des remèdes.<sup>7</sup>

---

<sup>1</sup> Certains estiment qu'il n'est pas bon de contredire un patient : les médecins entretiennent donc l'hypocondrie, et rendent les choses toujours plus inquiétantes qu'elles ne le sont en réalité (*Test.* I, 2).

<sup>2</sup> « Damis – Der Arzt endlich glaubt sich wirklich deiner [Gelehrsamkeit] bemächtigt zu haben, wann er durch eine Legion barbarischer Wörter die Gesunden krank und die Kranken noch kränker machen kann. » *Érudit* (I, 1).

<sup>3</sup> « Johann – Sie machen nach der löblichen medicinischen Gewohnheit die gesunden Gliedmassen krank, anstatt die kranken gesund zu machen. » *Cand.* (V, 1).

<sup>4</sup> « Amalia – Er thut das, wofür er bezahlt wird, redlich : er unterhält die Frau Schwester krank. » *Més.* (IV, 3).

<sup>5</sup> « Fridrich – [...] Geld zusammen zu scharren, und mit den menschlichen Körpern zu wuchern. » *Méd.* (II, 2).

<sup>6</sup> Ils ne parviennent même pas à identifier la prétendue maladie de Dorchen, dont la grossesse est presque à terme ; et ce type de méprise ne serait pas rare (*Méd.* IV, 6).

<sup>7</sup> « Fridrich – Sind sie krank : so geben sie ihnen entweder, auf ein Gerathewohl, allen Teufel untereinander ein, und machen sie dadurch meistentheils kränker, ja befördern ihren Tod ; oder, wenn sie die Geschicklichkeit haben, erhalten sie sie bey ihrer Krankheit, damit sie ihnen zu einer immerwährenden Quelle eines infamen Gewinstes dienen mögen. Sind sie nicht krank : so bereden sie sie, daß sie krank wären, oder wenigstens nöthig hätten, sich durch Arzneymittel vor Krankheiten zu verwahren. » *Méd.* (II, 2).

Quistorp n'épargne pas non plus les médecins, représentés dans *L'Hypochondriaque* par Krebsstein et Muscat. Chargés de guérir le jeune Gotthard, ils ordonnent des remèdes qui correspondent à leurs intérêts personnels respectifs. Le premier ne jure que par les eaux minérales et le vin, car son gendre en fait commerce ; quant au second, il prescrit des quantités incroyables de médecines, car son frère est apothicaire et ils partagent les bénéfices (*Hypo.* I, 1).

#### 6.1.2.1.3. Plaidoyers pour l'automédication

En fin de compte, mieux vaut se soigner soi-même, on ne s'en portera pas plus mal. C'est la conclusion à laquelle arrivent aussi bien Quistorp que la Gottschedin. Wildholz conseille par exemple à Mme von Ahnenstolz de chasser son médecin ; il connaît « beaucoup de malades qui ont recouvré la santé de cette façon »<sup>1</sup>. Heinrich estime que la meilleure des solutions pour Gotthard est d'essayer de guérir lui-même son fils, car les médecins ne feront que lui trouver des maladies supplémentaires (*Hypo.* I, 2). La morale de la comédie est sans appel :

Mlle Fröhlichinn – Observez simplement un régime sain et ne manquez pas une occasion de réjouissances ; cela éloignera de vous aussi bien les maladies que les médecins.<sup>2</sup>

« Pas de docteur, c'est le meilleur docteur » déclare enfin M. Richard dans *La Femme malade*<sup>3</sup>, résumant ainsi une forme de sagesse populaire que les auteurs comiques ont manifestement tendance à approuver.

#### 6.1.2.2. *Le latin et le grec, outils de charlatans et atteinte à la langue*

##### 6.1.2.2.1. Poudre aux yeux et tour de passe-passe

Molière faisait déjà remarquer avec ironie que les médecins n'étaient pas totalement ignorants :

Béralde – Ils savent la plupart de fort belles humanités, savent parler en beau latin, savent nommer en grec toutes les maladies, les définir et les diviser, mais, pour ce qui est de les guérir, c'est ce qu'ils ne savent point du tout. [...] Toute l'excellence de leur art consiste en

---

<sup>1</sup> « Hr. von Wildholz – Ich weis viele Kranke, die auf diese Art gesund geworden sind. » *Més.* (I, 2).

<sup>2</sup> « Jgfr. Fröhlichinn – Halten Sie nur dabey eine ordentliche Diät und versäumen keine Gelegenheit, sich eine Lust zu machen : so werden die Mediciner und die Krankheiten zugleich von Ihnen wegbleiben. » *Hypo.* (V, 5).

<sup>3</sup> « Richard – Kein Doctor, der beste Doctor. » *F. mal.* (11).

un pompeux galimatias, en un spécieux babil, qui vous donne des mots pour des raisons et des promesses pour des effets.<sup>1</sup>

Lessing s'inscrit en droite ligne dans la tradition moliéresque dans *Le Jeune Érudit* avec une Lisette bien proche de la Toinette du *Malade imaginaire* : elle fait croire à Damis que tout le monde chante ses louanges, y compris un médecin, qui le trouverait fort capable d'exercer son art, car « il sait le Grec, et le Grec, c'est la moitié de la médecine »<sup>2</sup>. La Gottschedin poursuit elle aussi dans le même esprit : son faux médecin s'étonne des méthodes d'Hippokras, et ne voit « encore rien dont [la colonelle] ait souffert, si ce n'est du Grec »<sup>3</sup>. En Allemagne, la médecine n'est pas dans l'habit, mais dans les mots. Effectivement, tous les médecins qui peuplent la scène des Lumières truffent leur discours d'expressions latines et de termes grecs censés décrire les symptômes, identifier la maladie et déterminer les remèdes adéquats (*Méd.* II, 8, 9 et 10 ; *Hypo.* I, 1). En réalité, ils se gargarisent de mots plus ou moins vides de sens : la querelle entre Krebsstein et Muscat pour établir les distinctions entre mélancolie, hypochondrie et autres affections, l'illustre parfaitement. L'expression « *malum hypochondriacum* » est répétée quatre fois, les deux médecins accumulent les termes équivalents et les descriptions pour redire au fond toujours la même chose<sup>4</sup>. Ils cachent ainsi leur incompetence par un flot de paroles obscures.

C'est aussi ce que révèle la dissertation de Recept : Luischen veut savoir de quoi il est question, mais « en allemand », car en latin elle ne comprend rien. On apprend alors que Recept y prouve « l'impossibilité pour une vierge d'être enceinte »<sup>5</sup>. Le latin est censé masquer l'inanité du sujet et captiver l'auditoire profane. Dès que l'on traduit, le charme est rompu et la supercherie dévoilée. Le faux médecin du *Testament* a lui aussi très vite compris le pouvoir du jargon : il fait siens les arguments d'Hippokras et lorsqu'on lui demande le nom allemand des médecines, il en appelle à sa dignité de docteur, et prétend que les remèdes « agissent deux fois plus quand on les administre en latin ou en grec »<sup>6</sup>. La pratique médicale s'assimile ainsi à de la superstition, voire à des rituels de magie. C'est

---

<sup>1</sup> Molière, *Le Malade imaginaire* (III, 3).

<sup>2</sup> « Griechisch kann er, und Griechisch ist die halbe Medizin. » *Érudit* (II, 8).

<sup>3</sup> « Schlagbalsam – Ich sehe noch nichts, woran sie krank gewesen ist, als an der griechischen Sprache. » *Test.* (IV, 1).

<sup>4</sup> Cette scène est assez proche de celle de *L'Amour Médecin* de Molière, où deux docteurs préconisent deux remèdes différents (l'émétique et la saignée), et laissent le pauvre Sganarelle incertain et sans secours (II, 4 et 5).

<sup>5</sup> *Méd.* (III, 2, p. 52).

<sup>6</sup> « Schlagbalsam – Ey ! wie wollen Sie mir zumuthen, daß ich sie Ihnen alle deutsch nennen soll ? Das thut kein rechtschaffener Medicus ! Sie wirken noch einmal so viel, wenn man sie auf lateinisch oder griechisch in den Leib kriegt. » *Test.* (IV, 2).

une image employée fréquemment par les auteurs comiques, afin de souligner le caractère ésotérique et irrationnel de la médecine, qui fascine les crédules et inquiète les personnes sensées :

Luischen – Ils ont sans cesse d’horribles mots barbares à la bouche, comme s’ils pratiquaient la magie et voulaient invoquer les maladies imaginaires de ma mère.<sup>1</sup>

Gotthard s’inquiète quant à lui de la facture de Muscat, qui « ressemble à une formule magique pour invoquer le Diable », dans laquelle on trouve « soleil, lune, étoiles » et tout un « maudit fatras » auquel il ne comprend goutte et qui ne lui dit rien de bon<sup>2</sup>. Il est en revanche rassuré par les prescriptions d’eaux minérales de Krebsstein, car les noms sont allemands et il les comprend.

Mais quels que soit le diagnostic, l’identification de la maladie et les formules prononcées, les médecins sont incapables de trouver un remède adéquat. Krebsstein déclare même à Gotthard que son fils « doit d’abord recouvrer la santé avant qu’[il] puisse le guérir comme il faut »<sup>3</sup>. On imagine difficilement un aveu d’incompétence plus complet.

#### 6.1.2.2.2. Latin de cuisine et latin de médecine

Selon Robert Garapon, l’effet comique du jargon est dû à l’utilisation de mots rares et inappropriés dans le langage courant ou improbables dans la bouche du personnage.

Que ces termes soient déformés ou non, intelligibles ou inintelligibles, peu importe. L’essentiel est que l’on puisse reconnaître au milieu du vocabulaire quotidien le sourire burlesque d’un mot égaré.<sup>4</sup>

Le latin des médecins de Molière représente la première option, celle de la déformation. Il tourne même parfois à la pure fantaisie verbale, dont la seule finalité est de provoquer le rire. On en trouve plusieurs exemples, dont notamment la cérémonie parodique qui constitue le divertissement de clôture du *Malade Imaginaire*, ainsi qu’une réplique savoureuse du *Médecin malgré lui*, qui mêle bribes du « rudiment » de grammaire latine et inventions loufoques :

---

<sup>1</sup> « Luischen – Stets werfen sie mit abscheulichen barbarischen Wörtern herum, nicht anders, als ob sie Zaubereyen trieben, und die eingebildeten Krankheiten meiner Mutter beschwören wollten. » *Méd.* (I, 3).

<sup>2</sup> « Herr Gotthard – Es sieht nicht anders aus, als ein Zauberzettel, womit der Teufel beschweret werden soll. Sonne, Mond und Sterne und alles Henkerszeug [...]. » *Hypo.* (II, 6).

<sup>3</sup> « Krebsstein – Ihr Sohn muß erst gesund werden, ehe ich ihn recht curiren kann. » *Hypo.* (I, 1).

<sup>4</sup> Robert Garapon, *La Fantaisie verbale et le Comique dans le théâtre français du Moyen-Âge à la fin du XVIIe siècle*, Paris, Armand Colin, 1957, p. 47.

Sganarelle *en faisant diverses plaisantes postures* – Cabricias, arci thuram, catalamus, singulariter, nominativo haec musa, « la Muse », bonus, bona, bonum, Deus sanctus, estne oratio latinas ? Etiam, « oui ». Quare ?, « pourquoi » ? Quia substantivo et adjectivum, concordat in ge-neri, numerum et casus.

Géronte – Ah ! que n'ai-je étudié !

Jacqueline – L'habile homme que velà !

Lucas – Oui, ça est si biau, que je n'y entends goutte.<sup>1</sup>

Le comique gestuel s'associe ici au comique de mots pour potentialiser l'effet farcesque. Pour Molière, le charabia des médecins est essentiellement risible. Jamais l'indignation ne pointe vraiment sous le rire qu'il déclenche. Regnard témoigne du même rapport léger à la langue médicale ; il joue de l'inadéquation, de l'accumulation et des sonorités, sans jamais songer à condamner sérieusement (*Le Légataire universel* I, 7 et II, 11).

Les auteurs allemands pour leur part optent pour un jargon fidèle : c'est toujours un latin des plus correct que l'on retrouve dans leurs œuvres. Les exemples sont nombreux, mais l'on peut mentionner en particulier la première scène de *L'Hypochondriaque*, où les deux médecins accumulent des citations latines parfaitement justes et adéquates, afin de justifier leur point de vue. Avocat ayant suivi tout son cursus universitaire, Quistorp maîtrise parfaitement le latin et le respecte sans doute beaucoup trop, en tant que langue ancienne et langue du savoir, pour lui faire subir les outrages que Molière se permet. Le Français n'a aucun respect pour l'institution : ni pour le latin, ni pour la Faculté. Quistorp pour sa part recule devant la fantaisie verbale : l'effet burlesque du charabia moliéresque n'a pas sa place sur la scène allemande, et le comique s'en trouve considérablement amoindri. Les auteurs collent de trop près à la réalité pour provoquer le rire.

Les seules exploitations comiques du jargon sont celles des reprises maladroites et estropiées par les non initiés, qui produisent des pataquès plus ou moins amusants : les dramaturges allemands reprennent ainsi une technique déjà attestée chez Molière, dans *Le Médecin malgré lui* par exemple, lorsque Thibaut explique à Sganarelle que sa femme « est malade d'hypocrisie » (III, 2). Le profane ramène le terme technique à un mot qu'il connaît, dont la consonance est proche. Quistorp procède de façon similaire, lorsque le pauvre Gotthard, qui a tout écouté de la dispute des médecins, mais n'a rien compris, finit par conclure :

---

<sup>1</sup> *Le Médecin malgré lui* (II, 4). Le Sganarelle du *Médecin volant* offre un exemple de charabia encore plus insensé : « J'ai des talents particuliers, j'ai des secrets. *Salamalec, salamalec*. « Rodrigue, as-tu du cœur ? » *Signor si ; signor, non. Per omnia saecula saeculorum*. » (sc. 4).

Alors, comme cela, mon fils a vraiment le *malen hyperondreherum* ?<sup>1</sup>

Mais ce terme n'est qu'une simple déformation, qui ne renvoie à rien de connu ; l'effet reste donc très limité. La Gottschedin utilise avec plus d'habileté les potentialités comiques du langage, comme ici dans *Le Testament* :

Hippokras – Je vois bien que vous n'êtes qu'un *Empiricus*... [...]

Schlagbalsam – Qu'est ce qu'un *Vampyricus* ? C'est un démon, qui suce le sang des gens en Hongrie ?

Hippokras (rit beaucoup) – Ah, non ! un *Empiricus*, c'est le contraire d'un *legitime promotore Doctore Medicinae*.

Schlagbalsam – [...] Un *Vampyr*, c'est donc un gâte-métier qui suce à la fois le sang ou la vie des gens et leur argent ?<sup>2</sup>

On voit bien comment la technique comique est mise en œuvre à des fins satiriques plus précises. Le jeu de mot permet de transformer les médecins en monstres de légende et de dénoncer ainsi leur avidité morbide.

Dans l'ensemble, pour les auteurs allemands, à la différence de Molière et des Français, le jargon est plus condamnable que risible : il est ridiculisé afin d'être dénoncé. Cette satire est en effet intimement liée au combat mené pour imposer l'allemand comme langue d'enseignement, et de diffusion du savoir, et qui plus est un allemand « pur », débarrassé de ses scories latines ou grecques. L'affaire est donc sérieuse, de même que sa représentation.

#### 6.1.2.2.3. Actualisation et enjeu linguistique

L'inscription de la satire des médecins dans le cadre national se fait par le biais de références aux techniques et aux théories de l'époque, ainsi que par la mise en relief des enjeux linguistiques qui sous-tendent la critique du jargon médical.

Dans *L'Hypochondriaque*, lorsque la querelle s'envenime entre Krebsstein et Muscat, ils s'accusent réciproquement de défendre des conceptions aberrantes : l'un est

---

<sup>1</sup> « Gotthard – So hat denn also mein Sohn wirklich das *malen hyperondreherum* ? » *Hypo.* (I, 1). Même technique dans *Le Procès du bouc* : la note du médecin est truffée de termes latins que Martin ne comprend pas et qu'il doit épeler souvent avec difficulté – jusqu'à en perdre son latin : « Martin – Beyde *Genua*... (mit Verwunderung) das liegt ja in Italien, wie in Hübners Zeitungslexicon stehet... » (*Procès* IV, 6).

<sup>2</sup> « Hippokras – Ich sehe wohl, Sie sind nur ein *Empiricus*... [...] Schlagbalsam – Was ist ein *Vampyricus* ? Das ist ja ein Teufelskind, was den Leuten in Ungarn das Blut aussaugt ? Hippokras (lacht sehr) – Ach nein doch ! ein *Empiricus* ist das Gegentheil, von einem *legitime promotore Doctore Medicinae*. Schlagbalsam – [...] Ein *Vampyr* wird also ein Pfuscher seyn, der den Leuten das Blut, oder Leben, und das Geld zugleich aussaugt ? » *Test.* (IV, 1).

traité d'« empiriste », de partisan du vitalisme et de Stahl<sup>1</sup>, qui préfère élaborer des remèdes plutôt que de raisonner des maladies, et l'autre de « mécaniste », de partisan du iatromécanicien Boerhaave<sup>2</sup>, « qui démontre que le patient souffre de deux fois plus de maladies qu'il n'en a réellement »<sup>3</sup>. Quistorp introduit ici des références aux systèmes médicaux concurrents alors en vigueur et actualise ainsi la satire des médecins. Il en va de même chez Mylius : en évoquant « la machine de votre beau corps », Pillifex apparaît comme un tenant des Iatromécaniciens, qui ramènent les processus physiologiques à des lois mécaniques – ce qui contribue à le ridiculiser, puisque cette école est déjà dépassée à l'époque<sup>4</sup>. Dans *Le Testament*, la Gottschedin procède de façon similaire en évoquant le mépris des médecins diplômés pour les « empiriques » (*Test.* IV, 1).

Elle joue également, nous l'avons vu, sur les consonances et les confusions. Mais ces jeux de mot n'ont pas qu'un but comique : ils se doublent d'une visée satirique très nette. Lorsque le docteur Hippokras est chargé d'instruire von Zierfeld (le futur époux de Mme von Tiefenborn, qui doit jouer le rôle d'un médecin, Schlagbalsam), il lui nomme bien évidemment les maladies et les remèdes en latin :

Schlagbalsam – Pour l'amour de Dieu, M. le docteur, tout cela ne me donne qu'une idée bien confuse de la maladie. Vous ne parlez qu'arabe. Je ne sais ce que l'Agrippine veut dire en médecine ! (il rit.)

Hippokras (en riant) – Et vous l'avez pourtant eu bien souvent dans votre vie.

Schlagbalsam – Moi ? L'Agrippine ? Je n'ai jamais vu cette personne de ma vie. [...]

Hippokras – Cela ne se nomme point Agrippine mais Agrypnia.

Schlagbalsam – Soit, mais comment cela se nomme-t-il en allemand ?

Hippokras (à moitié fâché) – Je suis médecin, pas traducteur.<sup>5</sup>

La satire conventionnelle du jargon latinisant des médecins est accompagnée d'une argumentation spécifique aux projets de réforme gottschédiens. Après un dialogue

---

<sup>1</sup> Georg Ernst Stahl (1660-1734), professeur de médecine à Halle puis médecin du Roi de Prusse à partir de 1716 : il tient l'anatomie et la physiologie pour superflues et prétend même que les bons théoriciens sont de mauvais praticiens.

<sup>2</sup> Hermann Boerhaave (1668-1738), professeur de médecine à Leyde : il s'efforce d'allier théorie et pratique, tout en donnant la priorité à cette dernière.

<sup>3</sup> « Krebsstein – [...] Der den Patienten noch einmal so viel Krankheiten an den Hals demonstriret, als sie wirklich haben. » *Hypo.* (I, 1).

<sup>4</sup> « Die Maschine Ihres schönen Leibes ». Il ne faut pas confondre la iatromécanique avec le matérialisme de Lamettrie, dont *L'Homme-machine* n'est publié qu'en 1748, soit trois ans après *Les Médecins* (cf. H. Friederici, *Das deutsche bürgerliche Lustspiel*, p. 133).

<sup>5</sup> « Schlagbalsam – Ums Himmels willen ! Herr Doctor, da bekomme ich einen sehr dunkeln Begriff von der Krankheit. Sie reden ja lauter Arabisch. Ich weis viel was die Agrippina in der Medicin heißt ! (Er lacht.) Hippokras, lachend – Und Sie haben sie in ihrem Leben doch sehr oft gehabt. Schlagbalsam – Ich ? Die Agrippine ? Mein Tage hab ich das Mensch nicht gesehen. [...] Hippokras – Es heißt nicht Agrippine, sondern Agrypnia. Schlagbalsam – Nun was heißt das auf deutsch ? Hippokras (halb böse) – Ich bin ein Medicus, und kein Dollmetscher. » *Test.* (IV, 1).



comique relativement traditionnel, les derniers échanges de la scène prennent une tournure plus sérieuse :

Schlagbalsam – J’aurais deux fois plus confiance en ces remèdes si je savais les nommer en allemand.

Hippokras – Eh quoi ? Pour devenir aussi un charlatan ?

Schlagbalsam – [...] Mais pourquoi n’y aurait-il nécessairement que des charlatans si toutes les médecines étaient écrites en allemand ?

Hippokras – Parce qu’alors tous les idiots et les vieilles femmes se précipiteraient et soigneraient avec ces recettes.

Schlagbalsam – Mais dites-moi, Docteur, n’y a-t-il donc en ce moment aucun charlatan en médecine, alors que l’on nomme toutes les maladies et tous les remèdes en latin ?

Hippokras – Si fait ! Bien assez.

Schlagbalsam – Et où apprennent-ils leur charlatanerie ?

Hippokras – Dans les livres latins qu’ils comprennent de travers.

Schlagbalsam – Donc, si ces livres étaient en allemand, ils les comprendraient mieux, et par conséquent soigneraient plus habilement ?<sup>1</sup>

Le combat de l’*Aufklärung* pour l’usage des langues vernaculaires est ici manifeste : il s’agit de bannir le latin de la science afin de la rendre accessible au-delà du cercle restreint des savants et de diffuser le savoir auprès de toutes les couches éduquées de la société. C’est là une problématique radicalement nouvelle qui se greffe sur une satire séculaire.

### **6.1.3. L’hypochondrie, une « maladie à la mode »**

Le type de l’hypochondriaque a un précédent comique incontournable : *Le Malade imaginaire* de Molière s’impose en effet comme une référence évidente. C’est d’ailleurs l’une de ses pièces que le théâtre allemand affectionne le plus<sup>2</sup>. Elle doit cette large réception à sa valeur de chef-d’œuvre, mais aussi à la résonance que le thème trouve chez les spectateurs. En effet, dans les années 1740, l’hypochondrie devient en Allemagne une

---

<sup>1</sup> « Schlagbalsam – Ich hätte zweymal größer Vertrauen zu diesen Arzeneyen, wenn ich sie auf deutsch zu nennen wüßte. Hippokras – Ey was ? daß Sie etwa auch ein Pfuscher würden ? Schlagbalsam – [...] Aber warum müßten nothwendig Pfuscher daraus werden, wenn nun gleich alle Recepte deutsch geschrieben würden ? Hippokras – Weil alle dumme Kerle und alten Weiber alsdann drauf losgehen und mit diesen Recepten curiren würden. Schlagbalsam – Aber sagen Sie mir Herr Doctor, haben Sie denn anjetzt, da man alle Krankheiten und Arzeneyen lateinisch nennt, keine Pfuscher in der Medicin ? Hippokras – Ey, genug ! Schlagbalsam – Woraus lernen denn die ihre Pfuscherey ? Hippokras – Aus den lateinischen Büchern, die sie nicht recht verstehen. Schlagbalsam – Wenn also diese Bücher deutsch wären, so würden sie sie besser verstehen, und folglich gescheidter curiren ? » *Test.* (IV, 1).

<sup>2</sup> Souvent représentée, on la retrouve dans tous les principaux répertoires de l’époque (cf. annexes, p. 1000). Sur la pièce de Molière, voir l’ouvrage de Patrick Dandrey, *Le « Cas » Argan. Molière et la Maladie imaginaire*, Paris, Klincksieck, 1993.

« maladie à la mode » (on parle dès lors de *Modekrankheit* ou de *Zeitkrankheit*). Comme elle est la « maladie des érudits et des beaux esprits », tout le monde veut être hypochondriaque et affecte une certaine délicatesse de constitution, qui passe pour de la distinction. On en vient même à plaindre ceux qui n'en souffrent pas. C'est une véritable épidémie, qui déclenche nombre de réflexions d'ordre psychologique et physiologique, aussi bien dans les hebdomadaires moraux que dans les traités médicaux<sup>1</sup>. L'hypochondriaque fait donc logiquement son apparition sur la scène allemande des Lumières.

### 6.1.3.1. Les délires du jeune Gotthard

Il y a quatre principaux modes de propagation de l'hypochondrie : la persuasion (« Einredung », les malades se persuadent mutuellement de leurs souffrances), l'influence de l'atmosphère de leur entourage (« Einfühlung »), la suggestion (« Eingebung », lectures d'ouvrages médicaux ou d'exposés) et l'autosuggestion (« Einbildung », crainte de la maladie et imagination dérégulée)<sup>2</sup>. Avec *L'Hypochondriaque* et le personnage de Ernst Gotthard, Quistorp évoque le premier et le dernier phénomène. La maladie du héros provient d'un déséquilibre entre raison et imagination, associé à des craintes morales et à une forte sensibilité à son environnement. La scène 3 de l'acte III, dans laquelle Ernst et Mme Kreuzinn évoquent leurs angoisses réciproques, est un parfait exemple de persuasion. Le jeune homme reconnaît lui-même que l'on peut lui faire croire n'importe quoi : il suffit de lui dire qu'il a une maladie quelconque pour qu'aussitôt il soit persuadé d'en être atteint. Comme le remarque Gérard Laudin, « l'hypochondrie est un sujet de conversation, tout comme le café est la nouvelle boisson de sociabilité »<sup>3</sup> ; cette maladie contagieuse est une forme de sociabilité qui accompagne celle de la boisson, puisque c'est autour d'une tasse de café que les personnages de Quistorp discutent de leurs indispositions (III, 3 à 8).

---

<sup>1</sup> L'ouvrage de W. Busse, *Der Hyponchondrist in der deutschen Literatur der Aufklärung* (Diss. Mainz, 1952), dresse un tableau très complet de la question, de son traitement et de ses manifestations dans l'Allemagne des Lumières. On peut également consulter l'article de Gérard Laudin, « Convivialité des hypochondriaques et hypochondrie des intellectuels. L'hypochondrie selon les médecins et penseurs allemands du XVIIIe siècle et dans 'Der Hypochondrist' de Th. J. Quistorp » (in : Alain Montandon (Éd.), *Convivialité et Politesse. Du gigot, des mots et autres savoir-vivre*, Clermont-Ferrand, 1993, p. 131-147), qui présente très clairement les évolutions du phénomène et les analyses dont il fait l'objet.

<sup>2</sup> Cf. W. Busse, *Der Hyponchondrist*, p. 11.

<sup>3</sup> G. Laudin, « Convivialité des hypochondriaques et hypochondrie des intellectuels », p. 138.

Les deux premières scènes d'exposition se penchent longuement sur l'état du héros, et décrivent par le menu son comportement. M. Gotthard expose ainsi aux médecins les symptômes du mal : Ernst est tout le temps triste et abattu sans raison, inerte et rêveur, inquiet et quand par miracle il est joyeux, alors il l'est trop<sup>1</sup>. Les descriptions se veulent objectives, quasi médicales, bien plus que satiriques. L'évocation par le valet Heinrich est déjà plus ironique, mais elle répond au même principe. Heinrich commence par expliquer ce qui différencie son maître des malades classiques et des fous, puis il raconte l'apparition de ses angoisses, le déroulement de ses crises et ses tendances suicidaires (I, 2). La précision des éléments permet déjà de cerner clairement la pathologie du personnage. Par la suite, on tente surtout de comprendre les raisons de cet état d'anxiété et de mélancolie. L'hypochondrie du jeune Gotthard est alors identifiée comme le résultat d'une imagination déréglée en proie à ses chimères et à laquelle on peut faire croire n'importe quoi<sup>2</sup>. Ernst se rend parfois compte du ridicule de ses visions, mais il est incapable de les chasser :

Ernst – De telles idées stupides me viennent chaque jour par milliers, et aucune réflexion raisonnable n'y peut rien.

Gotthard – Mais, Ernst, si tant est que tu aies encore du bon sens, tu peux bien te rendre compte que ce ne sont que des folies.

Ernst – Eh, bien sûr que je m'en rends compte !

Gotthard – Et malgré cela tu ne peux pas te les ôter de la tête ?

Ernst – C'est bien là toute ma maladie. Je suis déjà heureux si elle en reste là, et que ma raison maintienne l'équilibre ; car si mon imagination devient un jour plus forte que la raison, alors c'en est fini de moi ! [...] Je m'imagine toujours quelque malheur – qui souvent ne peut même pas m'arriver. J'en oublie tout ce que je possède déjà de bon, ou que je pourrais posséder.<sup>3</sup>

Malgré ces lueurs de lucidité, toutes les tentatives d'argumentation rationnelle se soldent par un échec. Ce n'est donc pas le traitement adéquat. L'expérience d'un ancien hypochondriaque va livrer la clef : M. Fröhlich a été guéri par la bonne humeur de sa

---

<sup>1</sup> « Gotthard – Er ist immer niedergeschlagen und krank [...]. Kein Mensch thut ihm was ; und doch fürchtet er sich immer. Wo er sitzt, da sitzt er wie ein todter Klotz, setzt die Hände unter den Kopf und träumet. [...] Wird er aber ja endlich einmal lustig : so ist er lustiger, als es sich für ihn schickt. [...] Zuweilen finde ich ihn, daß er sitzt, und weinet wie ein kleines Kind. » *Hypo.* (I, 1).

<sup>2</sup> La scène II, 1 offre un parfait exemple de raisonnement absurde, lorsque Ernst pense avoir fait mauvaise figure à son père pendant le repas. Si jamais son père l'a vu, il le déshériterait, ce qui le mènerait à la honte, la mendicité, la faim, le vol, et finalement la corde ; il ne lui reste donc plus qu'à se pendre lui-même.

<sup>3</sup> « Ernst – Solche närrische Einfälle kriege ich täglich mehr als tausend; und da hilft keine vernünftige Vorstellung. Gotthard – Aber Ernst, so lange du noch eine gesunde Vernunft hast, so kannst du ja wohl sehen, daß es lauter Possen sind. Ernst – Ey ! Das sehe ich freylich wohl ! Gotthard – Und doch kannst du sie nicht aus dem Kopfe kriegen ? Ernst – Das ist eben meine ganze Krankheit. Ja ich bin schon froh, wenn es nur so bleibt, daß die Vernunft nur noch im Gleichgewichte steht : denn wo meine Phantasie einmal stärker wird, als die Vernunft ; so bin ich hin ! [...] Ich stelle mir gerade immer was Böses vor: was mir oft gar nicht einmal zustoßen kann. Darüber vergesse ich alles Gute, was ich wirklich besitze, oder doch haben könnte. » *Hypo.* (II, 3).

femme, son ami M. Gotthard va donc tenter d'appliquer cette recette à son fils, avec succès. Car si le jeune homme réagit à la persuasion hypochondriaque, comme on le voit avec Mme Kreuzinn, il se révèle aussi sensible à la persuasion et à l'influence inverses. Les discours et la présence de Mlle Fröhlichinn vont créer une atmosphère enjouée qui finit par déteindre sur Ernst. La très longue scène de badinage entre les deux jeunes gens (IV, 2, quinze pages) montre très bien comment la gaîté de Mlle Fröhlichinn modifie petit à petit l'humeur de Ernst. Ce n'est qu'une fois cette humeur modifiée que le jeune homme se montre sensible aux arguments de la raison (V, 5). La perspective de Quistorp est donc radicalement différente de celle de Molière : dans la pièce allemande, l'enjeu est bien de décrire les symptômes, de comprendre la maladie et de guérir celui qui en souffre. Molière lui n'était pas dans l'analyse des causes, mais dans l'appréciation des effets.

Signe supplémentaire de cette tendance de Quistorp à l'analyse détaillée du phénomène, la même comédie met en scène une autre facette de l'hypochondrie, représentée par Mme Kreuzinn. En effet, sa maladie est d'une nature différente : elle est due à une attention exagérée pour les sensations physiques, et appelle la cure et le voyage comme thérapie, c'est-à-dire le changement d'environnement pour la distraire de l'observation permanente de son corps<sup>1</sup>. Cette obsession des mouvements du corps est très perceptible lorsque Mme Kreuzinn refuse de prendre du thé, craignant pour son estomac après avoir bu du café. Devant les objections de Mlle Fröhlichinn, elle finit par déclarer :

Oui, oui. Tout est sain pour un estomac sain. Mais un estomac hypochondriaque est tout en délicat papier à lettre, il faut le ménager comme une toile d'araignée.<sup>2</sup>

Cependant, en dehors de la pièce de Quistorp, on ne rencontre pas d'autres malades typiques, mais seulement des personnages qui manifestent des traits hypochondriaques. C'est le cas par exemple de Timant, qui lui aussi est parfois en proie à des accès de paranoïa. Son valet essaye en vain de lui faire comprendre qu'il est « lui-même la cause de ses souffrances, parce qu'il s'imagine toujours le pire »<sup>3</sup>, exactement comme Ernst. La persuasion rationnelle n'a bien évidemment pas plus de prise sur lui que sur le héros de *L'Hypochondriaque*.

---

<sup>1</sup> W. Busse, *Der Hyponchondrist*, p. 154.

<sup>2</sup> « Fr. Kreuzinn – Ja, ja. Einem gesunden Magen ist alles gesund. Aber ein hypochondrischer Magen, der ist von lauter Postpapier. Man muß mit ihm umgehen wie mit einem Spinnweben. » *Hypo.* (III, 8).

<sup>3</sup> « Philipp – Sie sind selbst die Ursache Ihrer Schmerzen, weil Sie sich immer das Schlimmste vorstellen. » *Méf.* (I, 4).

### 6.1.3.2. Délicatesse et affectation des femmes

Les comédies allemandes des Lumières mettent en scène plusieurs personnages féminins à tendances hypochondriaques : cette maladie prend chez elles un aspect bien particulier, caractérisé par l'affectation et l'instrumentalisation.

Avec le personnage de Mme von Ahnenstolz, la Gottschedin tourne en ridicule les malades en pleine santé qui veulent se persuader et persuader les autres qu'ils sont mourants et que tout leur est nocif au plus haut point. Mme von Ahnenstolz prétend ainsi n'avoir plus de poumon, et se lance pourtant dans une tirade digne d'un avocat ; elle explique ailleurs que c'est grâce à une état maladif que l'on vit longtemps, et déclare au bout du compte que tous mourront de trop bonne santé<sup>1</sup>. Ce qui ne risque pas de lui arriver, elle qui est atteinte de phtisie, d'hydropisie, de consommation et d'hypochondrie, qui souffre d'une inflammation du foie, d'un polype, et de calculs rénaux<sup>2</sup>.

M. von Wildholz – Songez seulement, Madame...

Mme von Ahnenstolz – Songer ? Est-ce que vous pensez donc que j'ai la force de songer à quoi que ce soit ? Penser épuise tous mes esprits animaux : et depuis que j'ai le *malum hypochondriacum*, je dois me garder de toute réflexion comme de la peste.<sup>3</sup>

En insistant sur le ridicule de son personnage, la Gottschedin reprend le point de vue moliéresque de la dérision. L'analyse de l'hypochondrie ne fait pas partie de ses objectifs. En revanche, elle fait clairement le lien entre cette affection et le sujet de sa comédie : l'orgueil nobiliaire. En effet, pour Mme von Ahnenstolz, l'hypochondrie est le signe infaillible d'une « nature délicate », c'est-à-dire supérieure. Sa maladie fonctionne comme

---

<sup>1</sup> « Fr. von Ahnenstolz – Ach ! gehören sie, Herr von Wildholz, auch zu denen unbarmherzigen Leuten, die es einem niemals glauben wollen, daß man todtkrank ist, wenn man gleich frisch und gesund aussieht ? und daß man gewissermaßen gesund, und sehr krank zu gleicher Zeit seyn könne ; ja daß [...] eine Lunge, die fast gar keine Lunge mehr heißen kann, alsdann die meiste Kraft hat, wenn sie gar keine Kraft mehr hat ; daß also niemand sich wundern, noch mich daher nicht für schwindsüchtig halten muß, weil ich noch sechs Worte hinter einander in einem Othem hersagen kann ? Herr von Wildholz – Meine gnädige Frau, sie sagen nicht sechs Worte, sondern sechs actenmäßig geschriebene Folioblätter in einem Othem her. Ein Advocat könnte reich werden, wenn ihm alle die Reden schriftlich bezahlet würden, welche Eurer Gnaden Schwindsucht hervor bringen kann. » *Més.* (I, 2) ; « Fr. von Ahnenstolz – [Ein langes Leben] erhält man durch einen kränklichen Zustand. Ich wäre lange gestorben und begraben, wenn ich nicht alle mögliche Krankheiten an mir hätte. » *Més.* (II, 5) ; « Fr. von Ahnenstolz – Ihr werdet noch alle an der puren Gesundheit sterben. » (IV, 4).

<sup>2</sup> « Fr. von Ahnenstolz – Er sollte sagen lassen, wie die Schnepfen sollten gemacht werden, daß sie mir, weder bey der Schwindsucht, noch bey der Entzündung an der Leber, noch bey dem Polypus, noch bey der Wassersucht, noch bey der Verzehrung, noch bey dem Nieren= und Blasensteine, noch bey dem *Malum hypochondriaco*, noch... » *Més.* (IV, 3).

<sup>3</sup> « Herr von Wildholz – Bedenken sie aber nur, gnäd. Frau... Fr. von Ahnenstolz – Bedenken ? Meynen sie denn, daß ich die Kraft habe, etwas zu bedenken ? Das Denken erschöpft mir alle Lebensgeister : und seitdem ich das *Malum hypochondriacum* habe, so muß ich mich vor allem Denken, wie vor der Pest hüten. » *Més.* (I, 2).

un signe physique de différenciation par rapport au reste de la société et participe de la logique aristocratique de la distinction. En effet, la bonne santé étant l'apanage des « petites gens » aux « membres grossiers »<sup>1</sup>, bien se porter serait une forme de dérogeance.

Wilibald – J'aimerais que toutes les personnes qui me sont chères se portent toujours bien, et je donnerais beaucoup pour que madame...

Mme von Ahnenstolz – Pour en faire une petite bourgeoise qui serait toujours en bonne santé comme une batteuse de blé, n'est-ce pas ?

Wilibald – J'ai toujours considéré la santé comme le seul bien que l'on puisse envier à ces gens, et le seul qui les rende heureux.

M. von Ahnenstolz – Oui, oui, la santé fait le bonheur des paysans ; mais les gens de notre qualité peuvent se passer de ce bonheur.

Wilibald (à Mlle Philippine) – J'espère du moins, mademoiselle, pouvoir juger sans commettre d'erreur que d'après la beauté et la sérénité de votre visage, vous jouissez de la santé souhaitée.

Mlle Philippine – Vous vous trompez fort, M. Wilibald : je sais soutenir l'honneur de ma race tout aussi bien que ma mère. Je n'ai déjà pas assisté au repas à cause de violentes migraines.<sup>2</sup>

Un nouveau préjugé de l'époque veut ainsi qu'il n'y ait rien de plus commun que d'être bien portant. Il est fort probable que les divers maux dont Mme von Eigensinn se dit atteinte relèvent du même orgueil de caste<sup>3</sup>. Dans ce contexte, la remarque de Mme Orgon dans *Le Billet de loterie*, qui se plaint d'être malade toujours plus longtemps que les autres, apparaît également comme un moyen de souligner sa délicatesse<sup>4</sup>. M. Damon la soupçonne d'ailleurs de simuler des indispositions et de se servir habilement de son état de santé fragile pour manipuler son entourage<sup>5</sup>.

Elle rejoint en cela l'héroïne d'une autre comédie de Gellert, *La Femme malade*. Mme Stephan utilise une prétendue maladie pour parvenir à attirer sur elle l'attention et les

---

<sup>1</sup> « Fr. von Ahnenstolz – Wie glücklich sind doch die schlechten Leute, die solche plumpe, grobe Gliedmaßen haben, daß sie immer gesund seyn können ! » *Més.* (I, 2)

<sup>2</sup> « Wilibald – Ich wollte gern, daß alle Personen, die mir theuer sind, sich beständig wohl befänden, und ich wollte viel drum geben, daß die gnädige Frau... Fr. von Ahnenstolz – Zu einer Spießbürgerinn machen könnte, die immer gesund wäre, wie ein Drescherweib. Nicht wahr ? Wilibald – Ich habe an solchen Leuten die Gesundheit immer für das einzige Gut gehalten, was beneidenswerth ist, und was sie noch glücklich macht. Hr. von Ahnenstolz – Ja, ja, die Bauren macht freylich die Gesundheit glücklich ; unser einer aber kann dieses Glück entbehren. Wilibald (zu Fräulein Philippine) – Wenigstens hofe ich, gnädiges Fräulein, daß ich aus dero schönen und heitern Gesichtszügen eine erwünschte Gesundheit schließen darf, ohne einen Fehler zu begehen. Fr. Philippine – Sie irren sich sehr, mein Herr Wilibald : ich weis die Ehre meines Geschlechts so gut zu behaupten, als die Mama. Ich bin schon wegen heftiger Kopfschmerzen nicht zu Tische gekommen. » *Més.* (II, 4).

<sup>3</sup> Martin lit la plainte de Mme von Eigensinn : « Ich, [...] eine Frau von 65 Jahren, die ohnedieß mit der reißenden Gicht, dem Podagra und einem beständigen Gallenfieber, auch der Schwindsucht und der *Gangraena* behaftet bin », *Procès* (IV, 6).

<sup>4</sup> « Fr. Orgon – Wie glücklich wäre ich, wenn ich so bald wieder gesund werden könnte, wie andere Leute. Ach bey mir hält es immer lange an. » *Billet* (III, 2).

<sup>5</sup> « Herr Damon – Es kömmt mir bald vor, als wenn Sie die Gabe hätten, so oft krank zu werden, als es Ihre Absichten erfordern. » *Billet* (IV, 1).

égards : elle sait parfaitement alterner plaintes et reproches pour tyranniser son mari (sc. 10). En réalité, elle est malade de jalousie, et plus hystérique qu'hypochondriaque<sup>1</sup>. En juxtaposant de façon systématique la description de ses symptômes et l'évocation de la nouvelle andrienne de Mme Richardinn, Mme Stephan fait apparaître clairement la cause de son indisposition :

Mais comment pouvez-vous me tourmenter avec votre hebdomadaire austère alors que vous savez que je suis malade ! Qui sait à quelle fenêtre Mme Richardinn se montre maintenant dans son nouvel ajustement ! [...] Je sens de nouvelles indispositions - - - des battements de cœur - - - le souffle court - - - une oppression - - - des points de côté - - - Ah la méchante femme avec sa maudite visite !<sup>2</sup>

Philippine devine aisément l'origine de la maladie, et fait en sorte que sa tante obtienne le vêtement tant convoité : le résultat est immédiat (sc. 21 à 23). Cela dit, Mme Stephan semble prédisposée à l'hypochondrie, car elle croit effectivement être souffrante, et y trouve même un certain plaisir, comme le souligne Philippine :

Philippine – Je ne veux pas vous consoler si vous trouvez plus d'agrément dans le désespoir que dans le soulagement.<sup>3</sup>

La France n'échappe pas au phénomène de l'hypochondrie, mais il n'est pas aussi généralisé qu'en Allemagne. Poinset évoque ces maladies en vogue et leur signification mondaine dans *Le Cercle ou la Soirée à la mode*. À Lucile, qui s'étonne d'avoir fâché sa mère en lui disant qu'elle avait bonne mine, Lisette lui explique que « rien n'est moins décent, dans le grand monde, que de jouir d'une santé parfaite : à quelque prix que ce soit, on veut inspirer un sentiment. Une jolie malade se fait plaindre, et pour la coquetterie la petite santé est une ressource » (sc. 2). Avoir des vapeurs, c'est pour une femme savoir son monde, c'est montrer que l'on maîtrise les usages<sup>4</sup>. La fonction de la maladie est donc différente et relève du stratagème conscient. Le médecin qui apparaît un peu plus loin dans la comédie confirme que l'on est bien dans le domaine de la représentation : il déclare courir « au Marais ; les insomnies y sont fort à la mode : de là au faubourg Saint-Germain,

---

<sup>1</sup> Cf. W. Busse, *Der Hyponchondrist*, p. 159 sq.

<sup>2</sup> « Frau Stephan – Aber, wie können Sie mich mit ihrem trockenen Wochenblatte quälen, da Sie wissen, daß ich krank bin ! Wer weis, an welchem Fenster sich die Frau Richardinn itzt in ihrem neuen Putze sehen läßt ! [...] Ich merke neue Uebelkeiten - - - Herzklopfen - - - kurzen Athem - - - Bangigkeit - - - Seitenstechen - - - Ach die böse Frau, mit ihrem verwünschten Besuche ! » *F. mal.* (1).

<sup>3</sup> « Philippine – Ich [will] Sie nicht aufrichten, wenn Sie anders in der Untröstlichkeit mehr angenehmes finden, als in der Beruhigung. » *F. mal.* (1).

<sup>4</sup> « Prince, répondit le courtisan, c'est une maladie à la mode. C'est un air à une femme que d'avoir des vapeurs. Sans amants et sans vapeurs, on n'a aucun usage du monde. » Diderot, *Les Bijoux indiscrets*, cité par G. Laudin, « Convivialité des hypochondriaques et hypochondrie des intellectuels », p. 131.

où règnent les petites fièvres » (sc. 8). On ne peut véritablement parler d'hypochondrie : être souffrant est plutôt l'un des aspects de la coquetterie et du bel air. Il reste contrôlé et ne dégénère pas en sensibilité exacerbée et en véritable maladie comme en Allemagne. Cette tendance à l'hypochondrie généralisée et la différence que l'on observe entre les deux pays s'expliquent en partie par les conditions sociales allemandes : la bourgeoisie étant exclue de l'exercice du pouvoir et de l'action politique, elle se réfugie dans la littérature et la réflexion, et cette réaction favorise l'apparition de la mélancolie et de l'hypochondrie<sup>1</sup>.

Le médecin est sans conteste le type le plus traditionnel de la comédie allemande des Lumières, reprenant bien souvent les traits caractéristiques fixés par Molière. Malgré tout, ces aspects peu innovants sont associés à quelques remarques plus originales, qui permettent d'actualiser un peu le type et de l'intégrer aux objectifs didactiques des dramaturges. On observe en outre l'introduction sur scène d'une image spécifique de l'hypochondrie, qui correspond à la diffusion de la maladie à l'époque et à l'intérêt qu'elle suscite alors, aussi bien dans les milieux médicaux que littéraires – premiers touchés par le phénomène.

## ***6.2. Les avocats et les notaires***

Cibles privilégiées du Théâtre Italien<sup>2</sup>, les hommes de loi sont aussi présents dans la comédie allemande des Lumières, mais de façon plus épisodique que les médecins. Hormis dans *Le Procès du bouc*, ils ne font que de brèves apparitions. Là encore, la satire traditionnelle se mêle à des réflexions plus actuelles.

---

<sup>1</sup> Ce phénomène est analysé par Wolf Lepenies dans son ouvrage *Melancholie und Gesellschaft*, p. 76-115.

<sup>2</sup> Cf. M. Lever, *Théâtre et Lumières*, p. 142-145. Tout ce qui porte la robe noire (avocats, commissaires, juges et procureurs) fait l'objet de satires acerbes mais somme toute relativement inoffensives.



## 6.2.1. Jargon amphigourique et envolées lyriques

### 6.2.1.1. L'abus du latin est dangereux pour la compréhension

De même que pour le latin de médecine, le latin juridique employé par les auteurs allemands n'a rien d'une parodie ; il est des plus authentiques. *Le Procès du bouc* en offre de multiples exemples. Seule l'accumulation d'expressions latines pourrait à la rigueur produire un effet comique. Malheureusement, elle ne fait que lasser et le spectateur perd complètement le fil du discours – en particulier lors de la lecture de la plainte de Scheinklugg (III, 3), des réflexions du juge (III, 5) ou encore de la plaidoirie du jeune Zankmann (III, 6). Mais si ces pratiques ne font pas rire, du moins elles révoltent, car elles brouillent la communication et isolent complètement le profane de la sphère juridique – c'est-à-dire qu'elles le privent de la capacité à comprendre ce qui le concerne directement. Le malheureux Martin, qui n'entend rien à ce que le juge vient de lui dire, se plaint amèrement et fait réflexion sur ces dysfonctionnements :

Pourquoi le diable a-t-il donc appris aux juristes à parler moitié latin moitié allemand, comme les Polaks ! Est-ce qu'on ne peut pas dire à quelqu'un en allemand où, quand et pourquoi il doit se présenter ? Il y a peu, la femme d'un cordonnier qui avait quitté son mari, a été accusée publiquement depuis la chaire. Je veux parier qu'elle n'aurait pas plus compris ce qu'on lui voulait si elle avait été elle-même à l'église.<sup>1</sup>

La suivante Lieschen s'indigne pour les mêmes raisons : on demande à Suschen de signer un contrat de mariage qu'elle est incapable de comprendre, tant il est truffé de latin – même le copiste s'en est étonné et a eu du mal à recopier le document (I, 8). Au reproche patriote de défigurer la langue s'ajoute donc l'idéal éclairé d'un accès de tous au savoir et ici plus particulièrement à la justice. Les *Aufklärer* affirment en effet avec force « l'utilité et la nécessité de présenter les textes de droit civil en allemand », comme l'indique le titre d'un opuscule de 1732. Le droit doit être compréhensible par tous. Il en va de l'ordre public, puisque pour la respecter, chaque citoyen doit avoir connaissance de la loi et être régulièrement rappelé à ses devoirs :

C'est pour cette raison qu'un juriste est hautement condamnable quand il considère les capacités qu'il a acquises comme des secrets ; quand, mû par un intérêt personnel honteux,

---

<sup>1</sup> « Martin – Daß doch der Henker die Juristen immer halb Latein und halb Deutsch durch einander reden gelehret ha, wie die Polaken ! Kann man es einem denn nicht auf deutsch sagen ; wo, wann und wozu er sich stellen solle ? Noch neulich ward eine Schuflickers Frau, die von ihrem Manne gelaufen war, öffentlich von der Kanzel citiret : und ich will wetten, sie hätte nicht gewust, was man ihr zu sagen hätte, wenn sie auch gleich selbst in der Kirche gewesen wäre. » *Procès* (II, 9).

il fait en sorte de se rendre pour ainsi dire indispensable à la société civile grâce aux notes et aux formules qu'il introduit, et qu'il en fait un honteux commerce d'usurier, les vendant comme des oracles de Delphes à des prix exorbitants.<sup>1</sup>

Le discours hermétique des hommes de loi et leur appât du gain sont condamnés sans appel : l'auteur oppose clairement l'intérêt personnel indigne à leurs devoirs envers la société et l'intérêt général. Schlegel évoque lui aussi le caractère obscur du langage des avocats, mais avec moins de sévérité. Lorsque Sylvesterinn demande à Fortunat de lui expliquer une expression qu'il a employée, car elle ne comprend pas le latin, même la traduction se révèle peu explicite :

Fortunat – *Exceptio plus petitionis* veut dire à peu près l'échappatoire de la demande supplémentaire.

Sylvesterinn – Eh bien, mon enfant, si ça c'est de l'allemand, je ne suis pas une Allemande.<sup>2</sup>

Quoi qu'il en soit, Fortunat tente de jeter de la poudre aux yeux pour masquer ses manquements et son ignorance : le latin est pour lui, comme pour les médecins, un subterfuge destiné à abuser les profanes. Mais Fortunat ne songe pas à leur extorquer des sommes faramineuses : il cherche juste à faire illusion.

#### 6.2.1.2. Le « style de chancellerie », ennemi de la clarté

Les auteurs français exploitent un peu moins les possibilités comiques du jargon juridique que celles du jargon médical. On trouve cependant quelques exemples de satire, notamment chez Molière (*L'École des femmes* IV, 2) et Regnard (*Le Légataire universel* III, 8), mais sans jugement moral ou linguistique particulier. La scène finale du *Testament* offre un bel exemple de parodie d'acte notarié, semble-t-il dans l'esprit français. La Gottschedin y tourne en ridicule les tournures archaïques ampoulées, les phrases interminables avec cascades de propositions relatives et subordonnées, les accumulations

---

<sup>1</sup> « Aus diesem Grunde muß es einem Juristen für desto straffälliger angesehen werden, jemehr er seine erlangten Geschicklichkeiten, als Geheimnisse betrachtet : und sich aus seinem schändlichen Eigennutze [...] wegen ihrer eingeführten Formeln und Noten, in der bürgerlichen Gesellschaft gleichsam nothwendig machet ; mit dergleichen Dingen einen schändlichen Wucher treibet, und endlich dieselben, als Sprüche des Delphinischen Orakels für übermäßige Bezahlung verkauft. » Johann Gottlob Erdmann, *Abhandlung von dem Nutzen und der Nothwendigkeit, das gemeine bürgerliche Recht in deutschen Schriften vorzutragen*, Marburg, 1732, p. 18 sq, cité par J. Gessinger, *Sprache und Bürgertum*, p. 119. Les hebdomadaires moraux évoquent eux aussi cette exploitation des clients par les avocats (cf. *Der Patriot*, 141. Stück, 12. September 1726, Bd. III, p. 297-306).

<sup>2</sup> « Fortunat – *Exceptio plus petitionis* heißt ungefähr, die Ausflucht des Mehrbittens. Sylvesterinn – Ja, du gutes Kind, wenn das Deutsch ist, so bin ich keine Deutsche. » *Oisif* (III, 1).

d'adjectifs et les détails pointilleux jusqu'à l'absurde. Le notaire met d'ailleurs tout son zèle à remplir sa mission scrupuleusement, puisque ce sont dans ces détails que son statut et sa capacité professionnelle se manifestent. À Mme von Tiefenborn qui s'impatiente, le notaire répond en effet :

Je suis un praticien expérimenté : il n'y a pas ici une seule syllabe de trop [...] sinon votre testament est nul et invalide. [...] et si un chien était ici dans la pièce, je devrais le mentionner aussi : sinon tous les hommes de loi diraient que le testament n'a pas été fait par un honnête notaire.<sup>1</sup>

Cette autojustification n'est pas nouvelle, puisqu'on la trouve aussi chez Molière : le notaire des *Femmes savantes* refuse d'accéder aux requêtes de Philaminte, de peur d'être la risée de toute sa profession<sup>2</sup>. Mais en l'occurrence, c'est plutôt la plaignante qui est l'objet de la satire, les reproches adressés au notaire étant d'un ridicule achevé. La parodie de la Gottschedin a été interprétée comme une digression comique sans trop de rapport avec l'action principale. Elle viserait à augmenter le suspens en retardant le dénouement, tout en fustigeant le style baroque. Justement, le style baroque est bien l'un des principaux ennemis de l'idéal gottschédien de clarté et de simplicité, et cette satire est peut-être moins incongrue qu'on a pu le penser. En fait, elle constitue un prolongement de la critique adressée précédemment au langage des médecins. L'ensemble des réflexions de la Gottschedin est une forme de plaidoyer pour une langue claire et unifiée, identique pour tous et dans tous les domaines.

Ce combat est partagé par Schlegel, qui se montre lui aussi sensible au thème linguistique. Nous venons de le voir avec *L'Oisif affairé*, et *Le Faste à Landheim* contient également quelques saillies contre le « style de chancellerie » emberlificoté. Lorsque Christian vient demander du travail à Mme von Landheim, il présente sa requête avec moult circonvolutions, tant et si bien que Lisette ne comprend pas vraiment ce qu'il désire :

C'est un embarras si gracieux. Vous avez sans doute été secrétaire chez un notaire.<sup>3</sup>

Et Christian confirme qu'il est maître dans l'art d'élaborer des compliments, aussi longs soient-ils. Il offre d'ailleurs plus loin un aperçu de son art, lorsqu'il affirme à

---

<sup>1</sup> « Ich bin ein alter Practicus, hier ist keine Sylbe zu viel. [...] sonst ist ihr Testament null und nichtig ! [...] Und wenn hier ein Hund in der Stube wäre, so müßte ich ihn hinein schreiben ; sonst sprächen alle Rechtstgelehrten, das Testament hätte kein ehrlicher Notarius Publicus gemacht. » *Test.* (V, 8).

<sup>2</sup> À Philaminte qui lui demande d'abandonner son « style sauvage » et réclame un contrat « en beau langage », le Notaire répond : « Si j'allais, madame, accorder vos demandes, je me ferais siffler de tous mes compagnons. » Molière, *Les Femmes savantes* (V, 2, v. 1601 sq et 1610 sq).

<sup>3</sup> « Lisette – Es ist so eine zierliche Verwirrung. Ihr habet gewiß als Schreiber bey einem Notarius gedient. » *Faste* (II, 5).

Berthold qu'il ne sait certes point le français, mais qu'il sait en revanche fort bien l'allemand :

Christian – Votre très honoré seigneur, a sans doute la grâce de se moquer. L'allemand du moins par un long service de secrétaire j'ai appris du mieux qu'il soit.<sup>1</sup>

L'antiphrase est manifeste. Il en va de même lorsque le jeune Zankmann donne des conseils à Zierlich pour qu'il puisse s'attirer les bonnes grâces de son père. La description du style que le juge considère comme idéal est en fait un contre-exemple parfait :

Zankmann fils – Fais-toi donner quelques paquets de dossiers et note les expressions les plus obscures et les plus entrelardées de termes étrangers. Entraîne-toi à écrire dans un style ample, bien tourné et qui ait l'air professionnel. Apprends à faire des périodes de plusieurs pages et des écrits que l'on puisse mesurer en coudées. Familiarise-toi avec les terribles noms des juristes espagnols et italiens que presque personne ne connaît. Parle souvent de *Covarruvias*, de *Gonzales* [etc.] et des autres qu'ils citent toujours, de sorte que ce que tu écrives ait l'air bien barbouillé.<sup>2</sup>

Malgré ces recommandations, Zierlich refuse de se plier à ces exigences absurdes et se réclame de l'éloquence de Cicéron, glorieux exemple de la Rome antique et modèle de tous les avocats au Parlement de Paris, « temple de la justice ».

Zierlich – Je ne sais pas rien du style de chancellerie. Or c'est là que réside l'essentiel de la science de Messieurs les avocats – et c'est aussi pourquoi ils en font un tel secret. Mais je crois justement qu'en rendant ces vieilles formules ridicules aux yeux de ton père, et en les lui faisant haïr, on pourrait facilement le gagner à notre cause et le convaincre. Au Parlement de Paris, j'ai entendu des avocats plaider pour leur client de façon toute différente. Je veux les imiter. Je suis sûr que cela plaira à ton père.<sup>3</sup>

Mais le vieux juge est intraitable, se moque pertinemment de Cicéron, qu'il traite « d'avocassier », et ne jure que par les traditionnels usages germaniques<sup>4</sup>. Dans *Le Jeune*

---

<sup>1</sup> « Christian – Ew. Hochwohlgeboren haben ungezweifelt die Gnade, mich zum Besten zu haben. Allermaßen das Deutsche in einem langwierigen Schreiberdienste mit vieler Mühe ich bestermaßen erlernt. » *Faste* (III, 6).

<sup>2</sup> « Hr. Zankmann – Laß dir ein Paar Bündel Acten reichen, und merke dir daraus die dunkelsten und kauderwälschesten Redensarten. Uebe dich in einer gedehnten Schreibart, die recht körnigt und praktisch klingt. Lerne bogenlange Perioden machen ; und Schriften, die man mit Ellen ausmessen kann. Mache dir die fürchterlichsten Namen spanischen und italienischen Juristen bekannt, die die wenigsten mehr kennen. Führe den *Covarruvias*, *Gonzales* [etc.] und die, so von ihnen wieder citirt werden, fleißig an, daß deine Schriften fein buntschäcktig aussehen. » *Procès* (II, 2).

<sup>3</sup> « Zierlich – Vom *Stilo Curiae* weis ich noch nichts. Denn darinn besteht die größte Wissenschaft der Herren Advocaten ; und deswegen machen sie auch so ein Geheimnis daraus : aber ich glaube eben dadurch, daß man deinem Vater die alten Formeln lächerlich, und verhaßt machte, könnte man ihn am leichtesten gewinnen und einnehmen. Ich habe die Sachwalter vor dem Parlament zu Paris Reden für ihre Clienten halten hören, die ganz anders klungen. Denen will ich es nachmachen. Ich weis gewiß, das wird deinem Vater gefallen. » *Procès* (II, 2).

<sup>4</sup> « Zankmann (stampft ganz zornig mit den Füßen) – Nichts ! nichts ! Beklagter ! Cicero war ein Rabuliste ; und seine Reden sind lauter *Dicentes*. » *Procès* (III, 3).

*Érudit*, Lessing évoque pour sa part la propension des juges à « proclamer des sentences effroyables dans une langue plus effroyable encore »<sup>1</sup>.

Dans les comédies allemandes, la satire du jargon juridique et du « style de chancellerie » s'accompagne donc d'une réflexion sur la langue en général. Ou plus précisément, cette satire du langage juridique procède directement des idées des *Aufklärer* sur la langue. C'est parce qu'ils s'engagent pour un allemand pur et unifié qu'ils s'attaquent ainsi à toutes les dérives jargonnières qui le défigurent et font obstacle à la propagation du savoir.

### 6.2.1.3. *L'art difficile de la déclamation*

Déclamer de longs morceaux de bravoure comme le font les avocats n'est pas un exercice facile. Ces discours sont savamment composés et appris par cœur avant d'être récités en temps et lieu. Les dramaturges français raillent parfois cette dérive de l'éloquence, laquelle finit par se résumer à un enchaînement de formules pompeuses débitées d'une traite. La plaidoirie interrompue de Petit-Jean dans *Les Plaideurs* est un modèle du genre :

Petit Jean – Ce que je sais le mieux, c'est mon commencement. / Messieurs, quand je regarde avec exactitude / L'inconstance du monde et sa vicissitude ; / Lorsque je vois, parmi tant d'hommes différents, / Pas une étoile fixe, et tant d'astres errants ; / Quand je vois les Césars, quand je vois leur fortune ; / Quand je vois le soleil, et quand je vois la lune ; / Quand je vois les États des Babiboniens / Transférés des Serpens aux Nacédoniens ; / Quand je vois les Lorrains de l'état dépotique, / Passer au démocrite, et puis au monarchique ; / Quand je vois le Japon...

L'Intimé – Quand aura-t-il tout vu ?

Petit Jean – Oh ! Pourquoi celui-là m'a-t-il interrompu ? / Je ne dirai plus rien.

Dandin – Avocat incommode, / Que ne lui laissez-vous finir sa période ? / Je suis sang et eau, pour voir si du Japon / Il viendrait à bon port au fait de son chapon, / Et vous l'interrompez par un discours frivole. / Parlez donc, avocat.

Petit Jean – J'ai perdu la parole. [...] *remuant les bras*. / Quand... je vois... Quand... je vois...<sup>2</sup>

Le souffleur a beau venir à son secours, le malheureux ne retrouve plus le fil de son discours et bafouille lamentablement. Il arrive exactement la même mésaventure à Thomas Diafoirus lorsqu'il commence à débiter son compliment à Béline dans *Le Malade imaginaire* :

---

<sup>1</sup> « Damis – [...] die fürchterlichsten Urteil in einer noch fürchterlichern Sprache vorzutragen. » *Érudit* (I, 1).

<sup>2</sup> Racine, *Les Plaideurs* (III, 3).

Thomas Diafoirus – Madame, c’est avec justice que le ciel vous a concédé le nom de belle-mère, puisque l’on voit sur votre visage...

Béline – Monsieur, je suis ravie d’être venue ici à propos pour avoir l’honneur de vous voir.

T. Diafoirus – Puisque l’on voit sur votre visage... puisque l’on voit sur votre visage... Madame, vous m’avez interrompu dans le milieu de ma période, et cela m’a troublé la mémoire.<sup>1</sup>

Racine se moque des plaidoiries à rallonge des avocats, qui accumulent les références historiques intempestives<sup>2</sup> ; Molière pour sa part tourne en ridicule les élèves bornés des collèges, qui, sortis du psittacisme, sont incapables d’une pensée ou d’un mot original, et se révèlent totalement inadaptés au monde et à la vie en société. Le savoir mal digéré et l’érudition mal appliquée produisent ce type de discours ridicules. Lessing reprend cette satire dans *Le Misogyne*, avec le personnage de l’avocat Solbist. Il le présente d’abord prenant la pose avant de commencer à déclamer son discours :

Il sort de sa poche une grande fraise, qu’il se noue autour du cou, met une paire de gants blancs, recule de quelques pas et commence à déclamer de façon pédante.<sup>3</sup>

Puis Solbist se lance dans un exorde digne de celui de Petit-Jean, remontant à Adam et Ève placés par Dieu au Paradis, et faisant réflexion sur la localisation dudit Paradis. Mais Wumshäter a le malheur de l’interrompre, et l’avocat se retrouve aussi désespéré que Petit-Jean et Diafoirus :

Lorsque, dis-je, Adam placé dans ce Paradis, lorsque, dis-je, il y fut placé. Et, je veux dire, donc qu’il était dans le Paradis, dans lequel il avait été placé par Dieu. Il était donc dans ce Paradis. - - Eh, malepeste, si seulement je commençais par en sortir ! – Nous voilà bien maintenant ! C’est ce qui arrive quand on coupe la parole à un orateur pendant son discours.<sup>4</sup>

Il essaye bien de tout reprendre depuis le début en répétant à toute vitesse son ouverture, mais en vain ; le « chef-d’œuvre cicéronien » en trois parties qu’il avait préparé est définitivement perdu<sup>5</sup>. Les scènes françaises et la scène de Lessing sont tout à fait comparables, à la fois dans la forme et dans l’esprit. C’est par l’effet burlesque d’un

---

<sup>1</sup> Molière, *Le Malade imaginaire* (II, 6).

<sup>2</sup> Brueys et Palaprat font eux aussi référence à cette manie des avocats : « M. Grichard – Vous jasâtes une heure sur les anciens Babyloniens, et il était question au procès d’une chèvre volée. » *Le Grondeur* (III, 11).

<sup>3</sup> « Er [...] bringt eine große Halskrause aus der Tasche, die er sich umbindet ; zieht ein Paar weiße Handschuh an, tritt einige Schritte zurück, und fängt auf eine pedantische Art zu perorieren an. » *Miso*. (II, 5).

<sup>4</sup> « Solbist – Als nun, sag ich, Adam in dieses Paradies gesetzt, als er, sag ich, darin gesetzt war. Und, will ich sagen, also in dem Paradiese war, worein er von Gott war gesetzt worden. So war er in diesem Paradiese. - - Ei, vertrackt, wenn ich nur erstlich wieder heraus wäre ! – Da haben Sies nun ! Das kömmt davon, wenn man dem Orator in die Rede fällt. » *Miso*. (II, 5).

<sup>5</sup> « Sie hätten ein recht ciceronianisches Meisterstück hören sollen. » *Ibid*.

orateur embarrassé, lui qui est censé maîtriser mieux que quiconque le langage, que se dessine en creux l'image d'un discours raisonnable, simple et adapté à la situation.

## **6.2.2. Corruption et compromissions**

La probité des hommes de loi est souvent mise en doute par les auteurs comiques, qu'ils soient allemands ou français. Pour résumer l'idée communément admise et reprendre la formule ironique de *Crispin rival de son maître*, « la justice est une si belle chose qu'on ne saurait trop cher l'acheter »<sup>1</sup>.

En effet, juges, notaires et avocats, supposés garantir le droit, se révèlent plutôt experts à le contourner : c'est ainsi que M. de Bonnefoy, le notaire du *Malade imaginaire*, expose à Argan tous les moyens à sa disposition pour léguer sa fortune à Béline et spolier illégalement ses enfants (I, 7). On voit apparaître dans *Turcaret* un certain M. Furet, huissier frauduleux, spécialiste en fausses écritures (IV, 1 et 8). Bernadille est persuadé qu'il n'est pas nécessaire d'être fort scrupuleux pour être juge, et que l'argent supplée efficacement au savoir et à l'honnêteté (*La Femme juge et partie* II, 1). Dans *Le Chevalier à la mode*, Mme Patin prétend influencer le procès d'une vieille baronne grâce sa recommandation auprès de M. Migaud, rapporteur de l'affaire, qu'elle doit épouser prochainement. Mais l'avocat résiste et semble encore avoir « la pudeur d'un jeune conseiller », ce qui scandalise Mme Patin : il en va de sa réputation de jolie femme et les scrupules de M. Migaud sont à ses yeux parfaitement hors de saison (I, 5). Quant à Patelin, c'est un fieffé fripon, réputé pour toujours « inventer quelque fourberie » qui tire d'affaire ses clients (*L'Avocat Patelin* II, 5). Mais à aucun moment la justice n'est ici directement prise pour cible. La comédie de Brueys et Palaprat, tout comme sa source médiévale, n'a pour ambition que de faire rire par un enchaînement de ruses et par le mécanisme du trompeur trompé : personne dans cette pièce n'est véritablement honnête, personne n'est donc réellement spolié.

Dans les comédies allemandes, la satire est un peu plus acerbe : Quistorp suggère que de nombreux avocats sont de parfaits ignorants. Lorsqu'il conseille son ami, le jeune Zankmann l'encourage à citer une quantité d'obscurs juristes, et le rassure :

---

<sup>1</sup> Lesage, *Crispin rival de son maître* (sc. 9).

Zankmann fils – Même si tu ne les as jamais lus de tes propres yeux – ton adversaire non plus, il ne peut donc pas prouver que tu les as avancés à tort. Tu peux alors sans crainte te faire passer pour un avocat. [...] C'est le vieux Scheinklug lui-même qui m'a confié en secret que c'était là le chemin le plus rapide pour devenir avocat. Il m'a juré une fois que beaucoup ne savaient rien faire d'autre que copier les formules de Viegel et de Volkmann, et gagnaient pourtant beaucoup d'argent.<sup>1</sup>

Quant à la corruption, elle concerne aussi bien les avocats que les juges ou les membres de l'administration princière. Aucun maillon du système juridique ne semble vraiment intègre. Mme von Eigensinn a acheté les jugements de Zankmann par des dindes et autres dons en nature, observant qu'auprès des juges, « ce sont les subsides secrets qui sont les plus efficaces »<sup>2</sup>. Les avocats pour leur part n'hésitent pas à prêter de faux serments (*Procès* III, 1). Quant à Chrysender, il entend prendre exemple sur le conseiller aulique Cleon et raconte comment ce dernier règle les affaires juridiques : il laisse les avocats se quereller tant qu'ils apportent des pots-de-vin, puis envoie le dossier à l'université, ou demande à son avocat qui a raison, et décide enfin en fonction de son profit personnel (*Cand.* II, 6). Cette corruption est si généralisée qu'elle en devient presque proverbiale :

Lisette – Tels cadeaux, tel avocat. S'il n'en vient aucun, le traître le plus infâme est le plus honnête homme du monde. S'il en vient quelques uns, mais petits, la conscience maintient encore un certain équilibre. Certes, il est parfois soumis à des tentations, mais la plus petite réflexion les étouffe à nouveau. Mais qu'il en vienne de considérables, et le plus intègre des avocats cesse tout de suite d'être le plus intègre. Il serre la probité dans un coffre avec les pièces d'or offertes, dans lequel elle commence à rouiller avant les pièces.<sup>3</sup>

Valer a beau protester qu'ils ne sont pas tous ainsi, et qu'il en connaît de parfaitement honnêtes, Lisette se moque de lui ; ce ne sont pas ces quelques rares reliquats d'un autre temps qui peuvent invalider son constat. Le divertissement du *Mari aveugle* reproduit exactement le même motif – *a priori* sans rapport aucun avec l'intrigue de la pièce :

---

<sup>1</sup> « Hr. Zankmann – Wenn du sie gleich nimmer mit Augen gesehen hast. Dein Gegner hat sie auch nicht, und kann dir also nicht beweisen, daß du falsch angezogen hast. So dann kannst du dich getrost für einen Sachwalter ausgeben ; [...] Daß dieses der geschwindeste Weg sey, ein Advokat zu werden, das hat mir der alte Scheinklug selbst unter der Hand vertrauet. Ja er hat mir einmal zugeschworen, daß viele nichts weiter wüßten, als Viegels und Volkmanns Formularien nachzuschreiben ; und gleichwohl viel Geld verdienten. » *Procès* (II, 2).

<sup>2</sup> « Fr. v. Eigensinn – Die heimlichen Sporteln tragen das meiste », *Procès* (I, 3).

<sup>3</sup> « Lisette – Wie die Geschenke so ist der Advokat. Kommen gar keine, so ist der niederträchtigste Betrüger der redlichste Mann. Kommen welche, aber nur kleine, so hält das Gewissen noch so ziemlich das Gleichgewicht. Es steigen alsdenn wohl Versuchungen bei ihm auf ; allein die kleinste Betrachtung schlägt sie wieder nieder. Kommen aber nur recht ansehnliche, so ist gar bald der ehrlichste Advokat nicht mehr der ehrlichste. Er legt die Ehrlichkeit mit den geschenkten Goldstücken in den Schatz, wo jene eher zu rosten anfängt als diese. Ich kenne die Herren ! » *Erudit* (II, 2).



Crispin – Lorsque Neran étudiait encore le droit, / Tout le monde disait, quand il objectait, / que l’homme comprenait admirablement les lois : / Pourtant, depuis qu’il a sa charge, / Il a oublié la loi et le droit ; / Les cadeaux rendent aveugles.<sup>1</sup>

Le divertissement reprend les principaux thèmes de la comédie et élargit la perspective à tout ce qui peut fausser le jugement d’une personne. L’avocat est une cible toute trouvée. L’image de sa probité dans l’opinion publique peut donc se résumer à deux formules : « Tels cadeaux, tel avocat » et « les cadeaux rendent aveugles ». Rien de bien valorisant.

À cette propension générale à la malhonnêteté s’ajoutent des activités plus ou moins louches ou peu honorables, comme celles de Solbist : l’avocat du *Misogyne* se vante de ne pas être uniquement un semeur de zizanie et de pouvoir tout aussi bien arranger des unions que conduire des procédures de divorce. Il tient d’ailleurs une liste complète de tous les candidats au mariage de la ville, et ses affaires sont florissantes : les vieilles femmes viennent le voir pour trouver de jeunes époux et les jeunes filles pour se débarrasser de leurs vieux maris (*Miso*. II, 6).

### **6.2.3. Lenteur et pesanteur**

Contrairement à la corruption, la lenteur et la pesanteur des procédures judiciaires sont un thème quasiment inconnu des comédies françaises. Il faut dire qu’hormis *Les Plaideurs*, rares sont les pièces qui évoquent avec précision les procès, et nous avons vu que la comédie de Racine s’intéresse bien plus aux procéduriers qu’à la procédure en elle-même. Seule la tirade de Chicanneau, qui expose son litige à la Comtesse, présente le déroulement d’une affaire sur le mode de l’amplification. Le bonhomme est en procès « depuis quinze ou vingt ans » pour un ânon passé dans son pré :

Je fais saisir l’ânon. Un expert est nommé, / A deux bottes de foin le dégât estimé, / Enfin, au bout d’un an, sentence par laquelle / Nous sommes renvoyés hors de cour. J’en appelle. / [...] Notre ami Drolichon, qui n’est pas une bête, / Obtient pour quelque argent un arrêt sur requête, / Et je gagne ma cause. A cela, que fait-on ? / Mon chicaneur s’oppose à l’exécution. / Autre incident : tandis qu’au procès on travaille, / Ma partie en mon pré laisse aller sa volaille. / Ordonné qu’il sera fait rapport à la cour / Du foin que peut manger une poule en un jour ; / Le tout joint au procès. Enfin, et toute chose / Demeurant en état, on appointe la cause, / Le cinquième ou sixième avril cinquante-six. / J’écris sur nouveaux

---

<sup>1</sup> « Crispin – Als noch Neran das Recht studirte, / Sprach jeder, wenn er opponirte, / Der Mann sieht trefflich ein, was die Gesetze sind : / Doch, seit dem er das Amt besessen, / Hat er Gesetz und Recht vergessen ; / Geschenke machen blind. » *Mari* (divertissement).

frais. Je produis, je fournis / De dits, de contredits, enquêtes, compulsoires, / Rapports d'experts, transports, trois interlocutoires, / Griefs et faits nouveaux, baux et procès-verbaux. / J'obtiens lettres royaux, et je m'inscris en faux. / Quatorze appointements, trente exploits, six instances, / Six-vingt productions, vingt arrêts de défenses, / Arrêt enfin. Je perds ma cause avec dépens, / Estimés environ cinq à six mille francs. / Est-ce là faire droit ? Est-ce là comme on juge ?<sup>1</sup>

Racine joue avec brio de l'accumulation et des sonorités, mais plus pour traduire l'obsession du personnage et sa rage de procédure que pour railler la lenteur de la justice. L'énergie que Chicanneau déploie pour une affaire aussi insignifiante est proprement absurde et inouïe.

Dans *Le Procès du bouc* en revanche, c'est bien le système juridique qui est au cœur de la satire. Heinrich résume fort bien l'idée principale lorsqu'il déclare que « qui veut plaider doit aussi avoir la patience d'attendre »<sup>2</sup>. Le fils Zankmann conseille à Zierlich d'invoquer le droit de l'hôte (*Gastrecht*) afin que le jugement soit rapide, sinon il pourrait bien attendre sept ans avant que le procès ne soit clos. Devant l'étonnement de Zierlich, son ami observe que « beaucoup de parties seraient bien aise si leur litige prenait fin au bout de sept fois sept ans »<sup>3</sup>. Il lui décrit ensuite précisément le déroulement d'un procès, avec tous ses méandres, ses délais et ses recours (4 pages). Zierlich le supplie d'arrêter, car « le récit à lui seul [lui] fait trouver le temps long »<sup>4</sup>, et c'est aussi le sentiment du lecteur, il faut bien l'avouer. Dans *L'Oisif affairé*, on voit Fortunat essayer de mettre en œuvre ce type de procédure lorsqu'il décide d'utiliser des recours dilatoires ou « *exceptiones dilatorias* » pour retarder le jugement de l'affaire de Strom (III, 1). Les avocats semblent être effectivement passés maîtres dans l'art du rebondissement dilatoire : on croit que l'affaire touche à sa fin et les voilà qui relancent le procès par de nouvelles manœuvres<sup>5</sup>. Le jeune Zankmann explique que c'est là aussi la pratique de ceux qui ont des dettes et qui sont poursuivis : ils font en sorte de retarder le procès pour pouvoir entre-temps emprunter à nouveau la somme dont ils sont redevables (*Procès* III, 1).

---

<sup>1</sup> Racine, *Les Plaideurs* (I, 7).

<sup>2</sup> « Heinrich – Wer proceßiren will, auch muß Geduld haben zu warten. » *Procès* (IV, 5).

<sup>3</sup> « Hr. Zankmann – Viele Parteyen möchten froh seyn, wenn ihre Streitsache nur in sieben mal sieben Jahren zu Ende käme. » *Procès* (III, 1).

<sup>4</sup> « Zierlich – Mir wird bey der bloßen Erzählung schon Zeit und Weile lang. » *Procès* (III, 1).

<sup>5</sup> « Hr. Zankmann – Das ist sowohl der Advocaten Weise, daß sie noch einen ganzen Sack voll Nova auszukramen haben, wenn man meynt, daß die Sache ganz zu Ende ist. » *Procès* (V, 4).

L'image de la justice qui se dessine dans notre corpus est donc particulièrement négative : tout semble fonctionner au pot-de-vin et à la manipulation procédurière. Les Français se contentent la plupart du temps d'égratigner les hommes de robe, souvent vus comme des fripons ; les Allemands en revanche reprennent non seulement des éléments de cette satire traditionnelle, mais s'attaquent en outre au système lui-même. Langage abscons, corruption généralisée, lenteur et complexité des instructions : autant d'éléments qui font de la justice une instance qui trahit ses principes et qu'il serait urgent de réformer.

### **6.3. Les hommes d'Église et les dévots**

Dès que l'on parle de religion et de comédie, on songe bien évidemment au *Tartuffe*. Cette œuvre est un monument du théâtre français, non seulement par sa qualité, mais par son histoire et son caractère exceptionnel. Molière a en effet été le seul en France à mettre sur scène un personnage qui n'est certes pas un membre du clergé, mais qui lui est apparenté par sa fonction de directeur de conscience. Personne ne s'y est risqué après lui. Tout au plus croise-t-on un de ces petits abbés mondains du XVIIIe siècle dans *Le Cercle ou la Soirée à la mode* de Poinsinet.

Il en va autrement dans la comédie allemande, où les hommes d'Église et les dévots sont fréquents. On trouve en outre quelques allusions à des personnages hors scène, qui se contentent de reprendre certains traits caractéristiques. Damis évoque ainsi l'ignorance des pasteurs de campagne – et des membres du clergé en général (*Érudit* I, 1) ; le « duc » Michel, qui envisage de prêter sur gage à 12 %, se dit que la méthode est légitime puisque c'est ainsi que procède le curé du village (*Duc* 6) ; enfin, sans désigner explicitement les pasteurs, Uhlich met en garde contre les faux dévots, car « ceux qui se donnent les mines les plus dévotes sont en général les pires coquins »<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Anne s'étonne de trouver un homme si amoureux sous la robe noire du magister Bockesbeutelius : « Diejenigen [sind] gemeinlich die ärgsten Schälke, die sich am frömmsten anstellen. » *Mort B.* (II, 4).

### 6.3.1. *Le Tartuffe* et *Les Pasteurs de campagne* : deux pièces pour une même satire ?

Tout comme *Les Médecins* de Mylius ont été comparés aux comédies de Molière sur le même thème, *Les Pasteurs de campagne* de Krüger, modèle de Mylius, ont immanquablement appelé des parallèles avec *Le Tartuffe* – plus ou moins pertinents, d'ailleurs. Car si le sujet offre apparemment des points communs, la perspective et les enjeux sont différents.

#### 6.3.1.1. *Krüger et les pasteurs : un contentieux tenace*

Ancien étudiant en théologie, Krüger ne se prive pas de dénoncer les dysfonctionnements dont il a lui-même été victime. De même que Quistorp utilise ses études de droit pour nourrir sa satire des juristes et de la justice, Krüger puise dans son amère expérience la source de ses deux premières comédies. À cet égard, *Les Pasteurs de campagne* et *Les Candidats* sont bien des « comédies du ressentiment », à la limite du libelle. L'auteur s'y met d'ailleurs lui-même en scène, à travers les personnages de Wahrmond et de Herrmann<sup>1</sup>. Les *Améliorations et Compléments à la comédie des Pasteurs de campagne* dénonçaient déjà à l'époque « la rancœur et la haine » dont la pièce était emplie, et Lessing ne pensait pas autrement<sup>2</sup>. La critique a souvent par la suite retenu cet aspect des *Pasteurs*<sup>3</sup>. Cependant, voir dans ces comédies un simple réceptacle à la rancune d'un jeune homme malchanceux serait réduire Krüger au statut de libelliste. Si l'animosité personnelle est manifeste, elle s'accompagne cependant de réflexions générales dont la

---

<sup>1</sup> A. Ehrhard remarque très justement : « Ce que Krüger ajoute au personnage d'Alceste, c'est son indignation personnelle, c'est le souvenir de l'injustice dont il a été victime. Hermann, c'est Krüger lui-même avec la rancœur de ses espérances déçues, avec son mépris pour une société où la ruse l'emporte sur le vrai mérite » (*Molière en Allemagne*, p. 165).

<sup>2</sup> « [Eine Ausführung] an welcher man nichts, als Bitterkeit und Haß, [...] wahrnehmen kann. » *Verbesserungen und Zusätze des Lustspiels die Geistlichen auf dem Lande*, 1744, p. 2. Lessing pour sa part juge assez durement la comédie de Krüger, dont les défauts auraient justement fait le succès : « In seinen *Geistlichen* hatte er die Satyre auf eine unbändige Art übertrieben [...]. Doch Galle, Ungerechtigkeit und Ausschweifung haben nie ein Buch um die Leser gebracht, wohl aber manchem Buche zu Lesern verholfen. Die Welt konnte sich an den *Geistlichen* nicht satt lesen. » G. E. Lessing, *Vermischte Schriften des Herrn Christlob Mylius*, Vorrede, 4. Brief, 6. Mai 1754, LM 6, p. 402.

<sup>3</sup> A. Ehrhard va même jusqu'à balayer d'un revers de main cette comédie, qu'il qualifie de « *Tartuffe* transformé [...] en un moyen d'exhaler ses rancunes » ; il y déplore « les grossièretés » et « les attaques brutales », si bien qu'il se refuse à analyser la pièce pour se consacrer uniquement aux *Candidats* (*Molière en Allemagne*, p. 162) ; W. Hinck qualifie quant à lui *Les Pasteurs de campagne* de « Lustspiel-Pasquill » (*Das deutsche Lustspiel*, p. 203).

portée est bien plus large, et qui s'inscrivent dans un mouvement de pensée caractéristique des Lumières allemandes.

### 6.3.1.2. *Muffel et Tempelstolz, héritiers de Tartuffe*

Compte tenu du sujet, les rapports de la comédie de Krüger au célèbre *Tartuffe* étaient inévitables. L'auteur ne s'en cache d'ailleurs pas, en glissant un clin d'œil à Molière avec son portrait de « Tartüffe », le pasteur de la ville (I, 8). Son apparence est assez comparable à celle du faux dévot : il jouit d'un embonpoint fort respectable en jouant les pique-assiettes auprès des familles aisées dont il est le confesseur – on pense au héros de Molière, « gros et gras, le teint frais, et la bouche vermeille »<sup>1</sup>. Lui aussi est un homme du monde poli qui mène ses affaires avec habileté. Il applique d'ailleurs la même tactique pour recruter ses victimes : tout comme son homonyme français avait abordé Orgon à la sortie de l'Église (*Le Tartuffe* I, 5), Tartüffe repère les riches bourgeoises lors de l'office et les manipule si bien, qu'elles n'ont de cesse de lui offrir tout ce qu'elles peuvent dérober à leurs maris, quitte à les ruiner. Mais cela importe peu à Tartüffe, du moment qu'il y trouve son compte<sup>2</sup>. Il se sert en outre de la religion et de sa position pour influencer les grands et profiter d'eux, tel un intrigant de cour. Âpre au gain et sans scrupules, il envoie des étudiants désargentés avec des lettres de recommandation à des seigneurs, qui se montrent toujours généreux, et récupère un quart de la somme versée. Tartuffe étant manifestement le modèle de ce personnage, il est probable que Krüger se livre ici à une extrapolation de ces « actions toutes noires » dont s'était rendu coupable le faux dévot avant de jeter son dévolu sur Orgon et sa famille, et que Molière ne fait qu'évoquer brièvement<sup>3</sup>.

Mais Tartüffe n'apparaît pas sur scène et ce sont les deux principaux personnages, Muffel et Tempelstolz, qui concentrent l'attention, alliant satire moliéresque et critiques propres au siècle des Lumières. La parenté entre ces pasteurs et Tartuffe a souvent été évoquée. Il est vrai que Muffel et Tempelstolz sont en partie affublés des mêmes vices que leur illustre prédécesseur : appât du gain, lubricité, gourmandise, hypocrisie.

---

<sup>1</sup> Molière, *Le Tartuffe* (I, 4, v. 234).

<sup>2</sup> « Muffel – Darüber geht aber der Bürger zuweilen, ohne zu wissen wie es zugeht, in die empfindlichste Armuth ? Tempelstolz – Was ist daran gelegen ? wenn der Geistliche nur reich dadurch wird. » *Past.* (I, 8).

<sup>3</sup> Le Prince a reconnu en lui « un fourbe renommé, / Dont sous un autre nom il était informé ; / Et c'est un long détail d'actions toutes noires, / Dont on pourrait former des volumes d'histoires. » *Le Tartuffe* (V, 7, v. 1923-1926).

Il est régulièrement fait allusion à leur rapport à la nourriture et à la boisson, dont ils usent et abusent – au mépris de tous leurs sermons d'ailleurs (I, 1, 4 et 5). À l'instar de Tartuffe, ce sont également des pique-assiettes consommés (II, 1). Mais alors que le faux dévot est présenté comme un bon vivant au solide appétit, Muffel et Templestolz se montrent intempérants et grossiers, poussant le vice jusqu'à l'excès de l'ivrognerie et de la glotonnerie. Ils s'enivrent comme des valets de ferme (I, 1).

Travaillés tout comme Tartuffe par leurs désirs charnels, ils n'hésitent pas à les satisfaire, ce dont témoigne la malheureuse Cathrine, séduite par Muffel. Elle décrit la tactique du pasteur, qui accompagne ses discours édifiants de rapprochements physiques progressifs<sup>1</sup>. On peut d'ailleurs observer le séducteur en action lors de son tête-à-tête avec Wilhelmine, qu'il est intéressant de mettre en parallèle avec la première entrevue de Tartuffe et d'Elmire. Muffel invite Wilhelmine à s'asseoir auprès de lui, et tente tout d'abord de la détourner de la philosophie pour « sauver son âme ». L'échec de ses raisonnements ridicules le fait changer de registre : il déclare sa flamme à Wilhelmine et l'exhorte à feindre une conversion afin qu'il puisse l'épouser. Il déclare ainsi à la fin de sa tirade :

Je vous ai découvert mon cœur, très belle demoiselle, mon bonheur et mon malheur sont dans vos belles mains ; comme je l'ai toujours entendu, il paraît que les philosophes ont aussi une vertu, qui se nomme générosité ; vous serez donc trop généreuse, puisque je vous aime si ardemment, pour me rendre malheureux.<sup>2</sup>

La comparaison avec le texte du *Tartuffe* révèle ce que Krüger doit à Molière, mais permet aussi de saisir les nuances apportées par l'Allemand :

Ce m'est, je le confesse, une audace bien grande / Que d'oser de ce cœur vous adresser l'offrande ; / Mais j'attends en mes vœux tout de votre bonté, / Et rien des vains efforts de mon infirmité. / En vous est mon espoir, mon bien, ma quiétude ; / De vous dépend ma peine ou ma béatitude ; / Et je vais être enfin, par votre seul arrêt, / Heureux si vous voulez ; malheureux s'il vous plaît.<sup>3</sup>

Outre la différence de ton entre la rhétorique habile et séduisante de Tartuffe, qui parle en parfait galant, et le style naïf et un peu balourd de Muffel, on observera la petite

---

<sup>1</sup> « Cathrine – Mein liebes Kind, fieng er an, wie steht es um eure arme Seele ? hier griff er mir an den Ort, wo er sagte, daß das Herz sässe. Ihr habt ein böses Gewissen, fuhr er weiter fort, euer Herz schlägt sehr geschwinde und ängstlich. Ey, ey, lasset eure Gewissenswunden von mir, eurem Seelenarzte, heilen [etc.] » *Past.* (I, 5). Muffel se montre d'ailleurs en général fort sensible aux charmes des jeunes filles (*Past.* I, 8).

<sup>2</sup> « Muffel – Ich habe Ihnen meinen Herz entdeckt, schönstes Fräulein, mein Glück und mein Unglück stehet in ihrer schönen Hand ; wie ich immer gehöret habe, so sollen die Philosophen auch eine Tugend haben, welche die Großmuth heist ; sie werden also zu großmüthig seyn, mich, da ich sie so heftig liebe, unglücklich zu machen. » *Past.* (III, 6).

<sup>3</sup> Molière, *Le Tartuffe* (III, 3, v. 953-960).

remarque insérée sur le thème de la bonté, rapportée aux philosophes. Devant une nouvelle rebuffade, Muffel fait semblant de s'éveiller d'un songe provoqué par le diable ; il a failli céder à la tentation du malin. « Pour être dévot, je n'en suis pas moins homme »<sup>1</sup> – cet aveu de Tartuffe, Muffel le fait ici à sa manière, accusant sa faiblesse :

Mon individualité humaine est encore trop terrestre, elle s'abaisse trop aisément aux choses temporelles.<sup>2</sup>

Il feint alors d'entendre une voix céleste qui appelle Wilhelmine à quitter la raison, et saisit sa main pour mieux l'emmener vers la foi. La jeune fille l'accuse de trop serrer et se dérobe. Il s'apprête ensuite à tâter sa poitrine sous prétexte d'examiner l'état de son âme en auscultant son cœur, ce que Wilhelmine empêche énergiquement, et pour finir, il tente de l'embrasser. Dans cette séquence, Krüger reprend rigoureusement la construction de Molière : les approches de Muffel, comparables à celles de Tartuffe, sont à chaque fois repoussées par Wilhelmine, comme le fait Elmire avec le faux dévot. Le modèle est donc manifeste dans la conclusion de la déclaration d'amour et dans la construction du jeu de scène autour des tentatives de rapprochements physiques. Il est évident que Krüger a conçu cette scène avec un œil sur Molière. Mais la seconde partie de la scène en revanche est entièrement originale ; quand Wilhelmine indignée s'apprête à quitter le pasteur, ce dernier la prie de lui expliquer ce qu'est la philosophie. S'ensuit une leçon sur l'universalité de la raison. Muffel se livre alors à un exorcisme afin de chasser ces mauvais esprits, « humanité, raison, et surtout toi, philosophie »<sup>3</sup>, et s'en va annoncer le succès de son opération à Mme von Birkenhayn.

Pour faire leur fortune et avancer dans le monde, Muffel et Tempelstolz se servent également de la religion. Roseneck les accuse de l'instrumentaliser et de « se construire dans [leur] cerveau un enfer et un paradis à [leur] convenance », le premier pour leurs ennemis et le second pour leurs amis<sup>4</sup>. Mais là aussi, la différence est nette avec le modèle français. Contrairement à Tartuffe, leur arme n'est pas la piété : c'est l'obscurantisme. Wahrmond estime qu'ils favorisent la superstition pour asseoir leur pouvoir, et Roseneck

---

<sup>1</sup> Molière, *Le Tartuffe* (III, 3, v. 966).

<sup>2</sup> « Muffel – Meine menschliche Ichheit ist noch zu irdisch, sie senkt sich gar zu leicht auf was irrdisches herunter. » *Past.* (III, 6). Roseneck avait déjà exprimé cette idée sous la forme d'un principe général, dont on voit ici l'application : « So wenig das Gelübde der Keuschheit einigen Geistlichen die Menschheit ausziehet, eben so wenig verkehret die Frömmigkeit die Natur eines Mannes in die Natur eines Castraten. » *Past.* (II, 2).

<sup>3</sup> « Muffel – Fahret aus von uns ihr unsaubern Geister, Menschheit, Vernunft, und insbesondere du Weltweisheit. » *Past.* (III, 6).

<sup>4</sup> « Roseneck – Jeder Geistliche bauet sich in seinem Gehirne eine Hölle, und einen Himmel nach seinem Geschmacke », *Past.* (III, 2).

renchérit en se lançant dans une diatribe contre les affabulations des pasteurs, qui manipulent leurs ouailles en annonçant des catastrophes (III, 3 et 9). Ils rappellent aussi parfois Dom Juan dans son rôle de dévot, qui se cache derrière les volontés du Ciel pour justifier ses forfaits (*Dom Juan* V, 3). Chez Muffel, la lâcheté se mêle à l'hypocrisie lorsque devant Cathrine, qu'il a séduite, il prétend que c'est le Diable qui a pris possession de sa personne et a perverti ses bonnes intentions (I, 3). Quant à Tempelstolz, il ne s'embarrasse pas de remords vis-à-vis de celle qu'il a escroquée, et prétend que « la vieille Brigitte et ses 200 Thalers étaient la voie que le Ciel [lui] montrait pour obtenir une charge »<sup>1</sup>. Ils n'hésitent donc pas à tromper pour parvenir à leurs fins, en attribuant leurs vices au Diable ou en les travestissant en volontés divines.

### 6.3.1.3. Ignorance, mensonge et bêtise au cœur de la satire

Mais la caractérisation de ces pasteurs de campagne ne s'arrête pas, loin s'en faut, aux vices tartuffiens. Ils sont en outre ignorants, stupides, lâches et querelleurs. Car Krüger ne dénonce pas les mêmes dysfonctionnements ni les mêmes vices que Molière. Le Français attaqua un groupe de pression, qui sous couvert de religion s'assurait la main mise sur les consciences et les bourses, et gérait habilement ses intérêts. Le combat de Molière était celui de la vraie piété contre la fausse dévotion, comme le prouve assez longuement les deux tirades de Cléante (I, 5, v. 318-345 et v. 351-407), qui désignent clairement l'ennemi :

Ces gens qui, par une âme à l'intérêt soumise, / Font de dévotion métier et marchandise, Et veulent acheter crédit et dignités / À prix de faux clins d'yeux et d'élans affectés ; / [...] Qui savent ajuster leur zèle avec leurs vices, / Sont prompts, vindicatifs, sans foi, pleins d'artifices, / Et, pour perdre quelqu'un, couvrent insolemment / De l'intérêt du ciel leur fier ressentiment<sup>2</sup>.

Le but du *Tartuffe* est en fait de démasquer l'hypocrisie, d'apprendre aux hommes à faire la distinction entre le faux et le vrai, l'apparence et la vérité, comme le déclare Cléante.

Or, contrairement aux raisonneurs de Molière, ce n'est pas l'hypocrisie que dénoncent les personnages vertueux de Krüger : ils le font certes à l'occasion, mais de

---

<sup>1</sup> « Die alte Brigitte und die 200. Rthlr. waren der Weg, den mir der Himmel zeigte in ein Amt zu kommen. » *Past.* (I, 7).

<sup>2</sup> Molière, *Le Tartuffe* (I, 5, v. 365-368 et 373-376).



façon annexe pourrait-on dire<sup>1</sup>. Ils concentrent essentiellement leurs attaques et leurs tirades sur l'ignorance, la superstition et le dogmatisme. Dans *Les Pasteurs de campagne*, la fausse dévotion est certes manifeste, mais c'est avant tout l'incompétence et l'immoralité des hommes d'Église que l'auteur met en lumière. Ces personnes, censées guider le peuple sur la voie de la foi et de la morale, sont bien les plus mal choisies qui soient pour cette mission. Le sujet est abordé dès la première scène, et largement commenté par Cathrine : Muffel parle sans cesse de l'Enfer mais il est incapable d'en donner une idée précise à ses ouailles – le pauvre Peter s'imagine que les gens en enfer doivent aussi aller le dimanche à la messe et qu'ils ont pour cela besoin d'un pasteur – ce qui la conduit à ces réflexions iconoclastes :

Peut-être qu'il en sait aussi peu que toi et moi. [...] La plupart des pasteurs prétendent avoir des secrets ; mais en réalité, ils n'en ont qu'un, c'est qu'ils ne savent rien du tout.

Ils abusent avec des mots les pauvres villageois naïfs, « mais les gens plus sensés connaissent mieux l'ignorance et la tyrannie de ceux qui sont en charge de nos âmes »<sup>2</sup>. Cette scène d'ouverture donne le ton de la satire : il n'y est pas tant question d'hypocrisie que d'ignorance, de bêtise et de vices divers, tous contraires à la noble fonction des pasteurs. Ce sont des « escrocs », non pas parce qu'ils simulent, mais parce qu'ils parlent de choses qu'ils ne connaissent pas et qu'ils exploitent la crédulité du peuple. La malheureuse cuisinière remarque aussi que personne ne penserait jamais au Diable, si les pasteurs ne passaient pas leur temps à le voir partout (I, 3). Krüger s'en prend ici à la pratique de nombreux hommes d'Église, protestants comme catholiques, qui encouragent la superstition en entretenant la crainte de l'Enfer à grand renfort de descriptions effrayantes<sup>3</sup>. La première scène du deuxième acte fait écho aux remarques de Cathrine : c'est ici la jeune fille philosophe, représentante de ces « gens plus sensés », qui exprime la même pensée sur un plan plus abstrait :

---

<sup>1</sup> « Wilhelmine – Der Heuchler will also durch sein Gebet den Himmel sogar betrügen ? » *Past.* (III, 8).

<sup>2</sup> « Die meisten Prediger wollen Geheimnisse haben ; in der That aber haben sie nur ein einziges, welches darin besteht, daß sie gar nichts wissen. » ; « Doch, klügere Leute sehen die Unwissenheit und Tyranny unserer Seelensorger besser ein. » *Past.* (I, 1).

<sup>3</sup> Cf. H. Möller, *Die kleinbürgerliche Familie*, p. 228 sq.

L'orgueil, le mensonge dévot et l'ignorance honteuse sont d'autant plus condamnables en eux, les précepteurs du peuple indocile, qu'ils provoquent plus de malheurs dans l'État que les crimes grossiers que l'on élimine par la mort du criminel.<sup>1</sup>

Ces pasteurs sont d'autant plus des incapables qu'ils ne font aucun effort pour remplir leur devoir. Tempelstolz admire le pasteur qu'il a rencontré en ville, car il répète les mêmes sermons depuis trente ans sans se fatiguer (I, 8). On le voit même refuser de se porter au chevet d'un paysan à l'agonie (III, 11). L'égoïsme et la négligence des pasteurs n'ont d'égal que leur paresse et leur ignorance. Ils ne connaissent rien, ne font que piller les recueils de sermons, et toute leur piété et leur esprit résident dans l'habit qu'ils endossent. On retrouve là des thèmes traditionnels de la satire des hommes qui ne fondent leur autorité que sur l'apparence. L'habit fait bien le moine, et Sganarelle en fait l'expérience dans *Dom Juan*, tout comme ici Peter, de façon burlesque<sup>2</sup>.

Les pasteurs sont en outre présentés comme des mal appris, totalement dénués de savoir-vivre. Tous leurs vices sont grossiers, nous l'avons déjà souligné : ils n'ont pas cette habileté et ce raffinement que l'on observe chez Tartuffe. Loin d'être des hommes du monde comme les faux dévots français, ce sont de véritables rustres :

Peter – J'ai souvent servi dans ma vie des paysans et des aubergistes, mais dans aucune maison je n'ai entendu autant quereller qu'ici. Même lorsque nos laquais enivrés jouent au cartes c'est bien plus paisible que lorsque deux ou trois pasteurs se réunissent chez mon maître. [...]

Roseneck (pour lui) – Il a raison, il n'y a pas d'animal au monde plus querelleur qu'un orthodoxe, surtout à la campagne.<sup>3</sup>

Muffel et Tempelstolz en ont donné un bel exemple lors de leur dispute pour obtenir la main de Wilhelmine. La rivalité a vite dégénéré en une altercation ridiculement

---

<sup>1</sup> « Der Stolz, der scheinheilige Betrug, und die schändliche Unwissenheit an ihnen, als an Lehrern des unbändigen Poebels, sind um so viel strafbarer, weil sie mehr Unglück in dem Staate anrichten, als die groben Verbrechen, welche mit dem Tode der Verbrecher ausgerottet werden. » *Past.* (II, 1).

<sup>2</sup> « Wahrmond – Sie haben sich weder auf eine gründliche, noch auf eine zierliche Gelehrsamkeit geübet, sie wissen weiter nichts, als wie sie die Postillen auf eine gelehrte Weise bestehen sollen. » *Past.* (II, 1) ; « Peter – Seine Postillen sind seine Gelehrsamkeit, sein Chorrock ist seine Frömmigkeit. » *Past.* (III, 4) ; « Peter – Alle Klugheit, alle Predigten, schüttelt er aus dem schwarzen Kittel. » Il raconte alors comment il endossé l'habit de Muffel pour ne pas avoir peur dans le noir ; « Ja, es war nichts anders, als wenn ich für lauter Weisheit hätte bersten sollen. » *Past.* (I, 1). Il entreprend donc de grands discours, tout comme Sganarelle, déguisé en médecin, se sent en vaine de disputer avec son maître, « car cet habit [lui] donne de l'esprit » (Molière, *Dom Juan* III, 1).

<sup>3</sup> « Peter – Ich habe mein Lebestage bey Bauern und Krügern genug gedient, aber so viel hab ich in keinem Hause zanken gehört als hier. Ja bey dem Cartenspiele unsrer betrunkenen Knechte geht es viel friedlicher zu, als wenn ihrer zwey oder drey Geistliche bey meinem Herrn zusammenkommen. [...] Roseneck – (für sich) Er hat recht, es ist kein zanksüchtiger Thier in der Welt, als ein Orthodoxe, sonderlich auf dem Lande. » *Past.* (III, 2).

puérite<sup>1</sup>. Wahrmund déclare à Wilhelmine qu'il n'y a rien de plus désagréable que le commerce des pasteurs :

C'est tout comme si l'on conversait avec des êtres d'un autre monde [...]. Ils n'ont jamais fréquenté de gens civils, et se soucier du grand monde est à leurs yeux un péché mortel. Veulent-ils entretenir une compagnie, ils commencent à parler de théologie – sujet sur lequel s'endorment doucement quelques bourgeois, comme des bienheureux. S'ils veulent passer pour savants, ils se mettent alors à louer la meilleure grammaire syrienne ou arabe.<sup>2</sup>

En ville, ils sont assez impudents pour aborder des inconnus d'emblée sur des questions de religion ; à la campagne, ils parlent de labours et de bœufs, si bien qu'on ne sait que répondre à des propos aussi assommants. Totalement ignorants des règles de la conversation et de la bienséance, ils sont les symboles d'un mode de vie grossier que les *Aufklärer* n'ont de cesse d'affiner et de policer<sup>3</sup>. Ce trait de caractère les rapproche très clairement du type du pédant, que nous verrons plus loin.

Mais Krüger ne se contente pas de dénoncer : il tente aussi d'expliquer le pourquoi de la dépravation du clergé, dans la longue scène III, 3. Le comportement de Tempelstolz et de Muffel ne peut que laisser Roseneck perplexe : en parfait homme des Lumières, il cherche alors à étudier les raisons de cette tendance aux vices que l'on constate chez les pasteurs. Krüger prend ici Wahrmund pour interprète : lui qui a fait l'expérience des écoles et des universités, explique comment sont recrutés les étudiants en théologie. Soit ce sont les parents qui orientent leurs enfants afin qu'ils deviennent aussi riches, pieux et considérés que les pasteurs qu'ils connaissent ; soit ce sont les professeurs qui sélectionnent les élèves stupides, roués, pédants ou aptes à crier – qualités toutes indispensables à un pasteur ; quant à ceux qui choisissent d'eux-mêmes ce cursus, il n'y a rien de mieux à en attendre. En effet, les esprits vifs et honnêtes sont ennemis de la bêtise, de la superstition et du mensonge – ils sont donc inaptes à la carrière ecclésiastique<sup>4</sup>. En revanche, ceux qui sont idiots, paresseux et vicieux, incapables d'exercer un autre métier,

---

<sup>1</sup> On pourra juger de la haute tenue des arguments par ces quelques exemples : « Ich bin zwey Wochen eher im Amte, als sie » ; « Ich bin erst kürzlich in der Stadt gewesen » ; « Ich habe eine Postille mehr als sie » ; « Mein Dorf ist ein königliches Dorf, und ihres gehört nur einem Edelmann. » *Past.* (II, 9). Mais dès qu'il s'agit de prouver sa valeur et de se mesurer à la jeune fille pour la détourner de la philosophie, ils se dérobent et se renvoient leurs arguments pour décider de qui fera la première tentative. Car en plus d'être querelleurs, ils sont lâches.

<sup>2</sup> « Wahrmund – Es ist nicht anders, als ob man mit Leuten aus einer andern Welt umgehet [...]. Mit gesitteten Leuten sind sie auch niemals umgegangen, und sich um die grosse Welt bekümmern halten sie für eine Todsünde. Wollen sie eine Gesellschaft unterhalten, so führen sie die theologische Rede an, über welche dieser oder jener Bürger sanft und selig eingeschlafen, oder wann sie gelehrt heissen wollen, so loben sie die beste syrische oder arabische Grammatik. » *Past.* (II, 1).

<sup>3</sup> Cf. *infra*, p. 754 sq.

<sup>4</sup> Cf. *supra*, p. 478.

se retrouvent tout naturellement sur les bancs des cours de théologie. Le constat est plus que pessimiste, et Krüger semble nourrir peu d'espoir de voir la situation s'améliorer.

#### 6.3.1.4. *Le véritable combat de Krüger : les Lumières contre l'obscurantisme*

Les thèmes de l'ignorance, de l'égoïsme et de la grossièreté, assortis à celui de la superstition, sont donc au centre de la comédie. Ils constituent l'essentiel des attaques formulées contre les pasteurs, et révèlent l'enjeu de la pièce : c'est le combat de la philosophie, du progrès et des Lumières contre les représentants d'un ordre passéiste et obscurantiste<sup>1</sup>. Car c'est bien ainsi que Muffel, Tempelstolz et leurs semblables sont présentés :

Mme von Birkenhayn – Les pasteurs [...] possèdent toutes les belles vertus. Ils ne vivent pas selon le monde, ils ne se soucient de rien, ils sont bravement insensés, ils ne sont pas philosophes, ils croient bravement ce que les anciens ont cru, ils ne nient pas les choses les plus indispensables au salut, tels que les fantômes, les sorcières et le diable.<sup>2</sup>

En effet, l'ennemi juré, c'est celui qui pense :

Mme von Birkenhayn – La raison est maudite par toutes les chaires et toutes les universités.<sup>3</sup>

Le parti des pasteurs ne cesse de lancer ses imprécations contre « la secte philosophique », comme l'appelle Mme von Birkenhayn<sup>4</sup>. Cette dernière se rapproche bien évidemment du personnage d'Orgon, dans son admiration pour les deux pasteurs et sa confiance sans faille en leur piété et leur droiture. Mais son ridicule ne vient pas seulement de sa crédulité vis-à-vis des imposteurs, mais aussi en grande partie de sa superstition – la citation ci-dessus en témoigne déjà. Aveuglée par ses craintes irrationnelles, et encouragée dans son délire par Muffel et Tempelstolz, la mère de Wilhelmine est sujette à des attaques démoniaques : rien qu'à l'idée que sa fille puisse épouser un philosophe, elle voit déjà le Diable en personne, ses cornes et ses yeux flamboyants (II, 2, 4 et 5). Ces « apparitions »

---

<sup>1</sup> C'est ce que David G. John a déjà mis en lumière dans un de ses articles, en rappelant les circonstances historiques, la place du piétisme et son rôle à Halle (cf. « J. C. Krüger and the development of german Comedy », in : *Neophilologus*, Amsterdam, 63, n° 2 (1979), p. 269-178.

<sup>2</sup> « Fr. von Birkenhayn – Die Geistlichen [...] haben alle schöne Tugenden an sich. Sie leben nicht nach der Welt, sie lassen alles über sich hergehen, sie sind hübsch unvernünftig, sie sind keine Philosophen, sie glauben hübsch, was die Alten geglaubt haben, sie läugnen die nothwendigsten Dinge zur Seligkeit nicht, als da sind die Gespenster, die Hexen, und den Teufel. » *Past.* (II, 5).

<sup>3</sup> « Fr. von Birkenhayn – Die Vernunft wird von allen Canzeln und Universitäten verflucht. » *Past.* (II, 7 ; voir aussi II, 5).

<sup>4</sup> « Die philosophische Secte » *Past.* (II, 7).

sont monnaie courante à l'époque<sup>1</sup> – ce qui explique aussi le projet de Ruthe de se déguiser en Diable pour effrayer Valentin dans *Le Diable paresseux*. Mme von Birkenhayn représente ainsi toute une frange de la population pour laquelle le malin s'incarne réellement en ce monde, et que les *Aufklärer* souhaitent détourner de ces croyances.

Face à Mme von Birkenhayn, Muffel et Tempelstolz, on trouve Wilhelmine, Wahrmund et M. von Roseneck. Grâce aux leçons de Wahrmund, Wilhelmine s'est libérée de tous les préjugés, même les plus tenaces comme ceux qui mettent les hommes d'Église à l'abri de tout soupçon et de toute critique. Fille de la philosophie, elle refuse tous les arguments d'autorité et ne se fie qu'à son propre jugement :

Il me semble que j'agis de façon juste et sensée lorsque je ne crois rien sur la foi de leur col ou de leur sermon inaugural, mais que je laisse la raison et le dogme décider en toute occasion.<sup>2</sup>

Roseneck nous livre une profession de foi similaire, et déclare qu'il règle ses problèmes de conscience avec sa raison, sans l'aide des pasteurs<sup>3</sup>.

Ce combat entre les Lumières et l'obscurantisme est illustré par des joutes verbales et plusieurs affrontements directs entre les tenants de chaque parti, notamment la longue scène 6 de l'acte III, dont nous avons déjà évoqué les rapports à Molière. Muffel est chargé de libérer Wilhelmine de l'influence délétère de la philosophie. Le problème est qu'il ne sait même pas ce qu'est la philosophie. Sa démonstration est une véritable parodie qui révèle la pauvreté de son raisonnement :

Il suffit de savoir que la raison est un âne, or les ânes ne vont pas au Ciel, par conséquent la raison non plus, par conséquent la philosophie non plus, par conséquent les philosophes non plus, par conséquent vous non plus ; par conséquent la philosophie est une doctrine de Satan, car Satan lui non plus ne va point au Ciel.<sup>4</sup>

Tempelstolz échoue tout aussi lamentablement : face à Wilhelmine, il est incapable d'avancer un quelconque argument autre que son statut de pasteur (II, 10). Lorsque Peter, déguisé en étudiant, décrit le pasteur qu'il a pris pour modèle de prêche, il parle de son bel embonpoint, de sa voix agréable, de ses poses galantes et de ses péroraisons, la voix

---

<sup>1</sup> Cf. H. Möller, *Die kleinbürgerliche Familie*, p. 227 sq.

<sup>2</sup> « Wilhelmine – Mich dünckt, recht und vernünftig zu handeln, wenn ich ihnen nicht das geringste auf ihren Kragen und auf ihre Antrittspredigt glaube, sondern, wenn ich allezeit die Vernunft und die Glaubenslehren entscheiden lasse. » *Past.* (II, 10).

<sup>3</sup> « Roseneck – Der Ausspruch meiner gesunden Vernunft überzeugt mich allemal weit stärker und lebendiger, als der Ausspruch einer ganzen theologischen Facultät. » *Past.* (III, 5)

<sup>4</sup> « Muffel – Genug, daß die Vernunft ein Esel ist, die Esel aber werden nicht selig, folglich auch die Vernunft nicht, folglich auch die Philosophie nicht, folglich auch die Philosophen nicht, folglich auch sie nicht; folglich ist die Philosophie eine Lehre des Satans, denn der Satan wird auch nicht selig. » *Past.* (III, 6).

enrouée et avec force pleurs. Toute son habileté à prêcher consiste donc en signes extérieurs de prestige et de pathos, qui n'ont rien à voir avec le savoir et la morale (III, 12). Et quelle que soit la situation, les pasteurs n'abandonnent jamais leurs opinions et sont capables de défendre avec opiniâtreté les positions les plus absurdes (III, 3).

Wilhelmine en revanche se révèle experte en rhétorique et sûre de ses positions. Elle explique à Muffel l'omniprésence de la philosophie et l'impossibilité de la faire disparaître, sauf à anéantir la raison et l'humanité (III, 6). Le discours des personnages positifs est toujours soigneusement construit, afin de créer un effet de contraste. Aux arguments d'autorité des pasteurs et de Mme von Birkenhayn, qui tournent court, Krüger oppose les longs développements argumentés des représentants de la raison, caractérisés par toute une série d'articulations logiques variées comme « pourtant, car, or, si » (II, 5). Porte-parole de Krüger et des Lumières, Wilhelmine fait un vibrant plaidoyer pour la philosophie, « la plus noble des sciences », et résume ainsi les convictions de l'auteur :

Les philosophes peuvent être païens, Juifs ou Turcs, cela ne nuit en rien à leur philosophie, et la philosophie ne change rien à leurs croyances, si ce n'est qu'ils en distinguent ce qui relève de la superstition et apprennent à mieux la reconnaître. La philosophie découvre l'hypocrisie d'un office insensé et fondé sur les principes des curés, et apprend à adorer raisonnablement un être suprême.<sup>1</sup>

Krüger se positionne clairement sur l'échiquier philosophique et religieux, et semble très proche des opinions de Lessing. Il n'est ni athée, ni impie ; il n'est pas non plus un ennemi juré de tous les hommes d'église. Il tente en effet de relativiser ses critiques par la voix de Roseneck. Ce dernier fait observer qu'il y a des pasteurs qui connaissent le grand monde, qui sont sages et philosophes et qui combattent la superstition – même s'il est vrai que l'on en rencontre peu (II, 5). Krüger se méfie donc des généralisations, mais cette petite remarque est bien peu de chose au regard des violentes attaques accumulées tout au long de la pièce. Entraîné par la logique de la satire et par un indéniable ressentiment, le dramaturge donne sans conteste la priorité à sa lutte énergique contre les ennemis des Lumières. Il est probable aussi que cet aspect militant de l'*Aufklärung*, plus agressif qu'en France, soit dû à l'influence persistante des théologiens dans la vie intellectuelle, et à leur opposition toujours virulente à la littérature et au théâtre.

---

<sup>1</sup> « Wilhelmine – Die Philosophen mögen Heyden, Juden oder Türcken seyn, so schadet es ihnen an der Philosophie nicht das geringste, und die Philosophie ändert weiter nichts an ihren Glaubenslehren, als daß sie das abergläubische davon absondern, und dieselben richtiger einsehen lehret. Sie entdeckt das scheinheilige eines unvernünftigen, und auf die Lehrsätze der Pfaffen gebauten Gottesdienstes, und lehret ein höchstes Wesen vernünftig verehren. » *Past.* (II, 7).

### 6.3.2. Arnold et Theophane, un repoussoir et un modèle de l'homme d'Église

Krüger adopte également une perspective satirique dans *Les Candidats*, en faisant du précepteur Arnold un être parfaitement odieux. Lessing, en revanche, va choisir pour sa part un point de vue original pour défendre ses convictions : il prend le contre-pied de cette image déplorable des pasteurs en développant le personnage de Theophane, modèle de probité et de générosité.

#### 6.3.2.1. Arnold ou le comble de la bassesse

Avec le personnage d'Arnold, on franchit un pas supplémentaire dans le vice. Certes, ce précepteur en quête d'une paroisse n'est pas au centre de l'intrigue, mais il en est tout de même un élément essentiel. Son caractère s'étale moins longuement sur scène que celui de Muffel, mais plus violemment. Il cristallise tous les vices les plus haïssables, en particulier l'hypocrisie, l'envie et la servilité.

Arnold apparaît d'emblée comme l'âme damnée du Comte, entièrement dévoué à son service et prêt à tout pour avoir un poste. Il va ainsi proposer à Caroline un odieux marché : l'épouser pour la forme, afin qu'il obtienne une paroisse, et lui permettre d'être l'amante du Comte (*Cand.* I, 3). Inversement, il fait comprendre au Comte que Caroline sera à sa disposition chaque fois qu'il le souhaitera, pourvu qu'il vienne avec une calèche pleine de bon vin (*Cand.* I, 8). Pour comble d'infamie, il prend le masque du dévot piétiste pour camoufler sa bassesse : il prétend ainsi épouser Caroline sans l'aimer, « car l'amour n'est que pour l'homme qui n'a pas connu de seconde naissance »<sup>1</sup>. On reconnaît là les arguments de Muffel, assurant que Wilhelmine ne doit pas l'aimer, « car [il est] terrestre, et elle ne doit rien aimer de terrestre »<sup>2</sup>. L'humilité, le mépris des choses de ce monde et de l'orgueil humain sont pour Arnold un moyen de dissimuler son ambition et son absence totale de scrupules. Mais Herrmann n'est pas dupe de ces simagrées et démasque

---

<sup>1</sup> « Arnold – [...] Denn die Liebe gehört nur für den unwiedergebohrnen Menschen » *Cand.* (I, 3).

<sup>2</sup> « Muffel – Lieben aber soll sie mich nicht, denn ich bin irrdisch, und sie muß nichts Irdisches lieben. » *Past.* (III, 5).

violemment le faux dévot, prêt selon lui à « assassiner des légions entières si seulement quelqu'un lui offrait une paroisse en échange »<sup>1</sup>.

Krüger ne fait pas d'Arnold un personnage principal, mais il s'intéresse suffisamment à lui pour lui confier un long monologue chargé d'expliquer son caractère : le précepteur s'y lamente sur cet « amour pernicieux des gens pour les sciences et en particulier pour la philosophie », qui a tant contaminé les esprits que « depuis quelques années, pour gagner dignement sa vie, il faut absolument être cultivé »<sup>2</sup>. Il n'en allait pas de même du temps de son père, « quand le monde n'était pas aussi malin, mais encore bien pieux »<sup>3</sup>. Une fois de plus, Krüger oppose les Lumières à une pratique irraisonnée de la religion, assimilée à de l'obscurantisme. Arnold est la risée de tous à cause de son ignorance, ce qui provoque chez lui un fort ressentiment. Il nourrit une haine tenace pour tous les représentants de ce siècle éclairé qui le rejette et auquel il se sent étranger. Son désir de vengeance se retourne logiquement contre Herrmann et se traduit entre autres par des intrigues ignobles et une campagne de calomnie.

Pour A. Ehrhard, « Arnold est un Tartuffe qui a fait ses études de théologie dans une Université allemande et qui est entré dans la secte des piétistes »<sup>4</sup>. Mais le précepteur ne montre en réalité que peu de points communs avec le faux dévot de Molière, et semble encore plus méprisable et surtout beaucoup plus stupide. En fait, Arnold est la parfaite illustration de la tirade de Wahrmund dans *Les Pasteurs de campagne* sur le choix de la carrière ecclésiastique : son caractère et son incompétence correspondent précisément au dernier cas évoqué par le maître de philosophie<sup>5</sup>. Herrmann dénonce ainsi l'incapacité d'Arnold à remplir un quelconque office, ce qui le condamne à chercher d'autres voies pour obtenir un poste (*Cand.* I, 5).

Arnold est donc une sorte de variante du type du pasteur chez Krüger. Il constitue une des formes que peut prendre l'obscurantisme – une forme presque criminelle et en tout cas particulièrement odieuse. Il est d'ailleurs étrange qu'Arnold ne soit ni puni ni exclu à l'issue de la comédie ; il entre en scène pour la dernière fois au milieu du troisième acte

---

<sup>1</sup> « Herrmann – Sie würden nicht erröthen mich und wohl eine Legion Menschen umzubringen, wenn ihnen nur jemand dafür eine Dorfpfarre anböte. » (*Cand.* I, 5).

<sup>2</sup> « Arnold – Die Leute [sind] mit einer verderblichen Liebe zu den Wissenschaften und vor andern zu der Philosophie ganz und gar besessen [...], denn seit einigen Jahren will man durchaus Gelehrsamkeit von einem haben, wenn man sein ehrliches Auskommen sucht. » *Cand.* (I, 6).

<sup>3</sup> « Arnold – [...] Als die Welt noch nicht so klug, aber noch frömmer war ! » *Cand.* (I, 6).

<sup>4</sup> Cf. A. Ehrhard, *Molière en Allemagne*, p. 165.

<sup>5</sup> « Wahrmund – Entweder Hans ist dumm, Hanns muß ein Prediger werden ; oder Hanns ist tückisch, Hanns muß ein Prediger werden », *Past.* (III, 3).



(III, 7), puis disparaît à la fois de la scène et de l'intrigue. Peut-être faut-il y voir une expression du pessimisme de Krüger, qui ne croit plus à la justice de son monde, et semble même ne plus trop croire à la justice poétique, difficilement maintenue à coup de hasards heureux.

### *6.3.2.2. Theophane, l'homme de bien*

Theophane, l'un des acteurs du *Libre-penseur*, est personnage « atypique », aux antipodes d'Arnold : il est en effet l'unique représentant positif du clergé sur la scène allemande des Lumières. Lessing prend ainsi le contre-pied des images satiriques traditionnelles et fait de ce jeune homme pieux et généreux le principal personnage vertueux de sa comédie. Il n'est pas directement opposé à de faux dévots, mais au libre-penseur Adrast. Ce dernier a été victime par le passé de véritables Tartuffes et nourrit depuis une haine et une défiance tenaces à l'égard de tous les hommes d'église, qu'il tient tous pour de dangereux hypocrites (*Libre-p.* V, 3). Theophane est donc conçu comme un anti-Tartuffe<sup>1</sup>, un homme dont les vertus seront capables de vaincre les préjugés d'Adrast, fondés sur une cuisante expérience.

Theophane est persuadé que l'athéisme agressif d'Adrast n'est qu'une erreur de jeunesse : il se laisse entraîner par le ressentiment et des raisonnements fallacieux, mais il a le cœur bon et le temps le ramènera dans le droit chemin. Malgré toute son indulgence, Theophane garde son entière franchise et ne renonce pas à corriger Adrast et à le critiquer, bien au contraire ; c'est là le devoir d'un ami et il s'en acquitte scrupuleusement (I, 1). Pourtant, le libre-penseur ne lui facilite pas la tâche : il le méprise et refuse son amitié sans ménagement (I, 1) – si bien que la persévérance de Theophane tient bien souvent de l'abnégation. Il supporte avec une admirable constance les rebuffades et les attaques, car il tient absolument à ne pas répliquer sur le même ton et à juger de façon impartiale :

Theophan – Je suis fermement résolu à ne pas lui rendre la monnaie de sa pièce, mais bien plutôt à gagner son amitié malgré lui, coûte que coûte.<sup>2</sup>

En véritable chrétien, il veut vaincre la haine par l'amour et porter secours à Adrast, y compris financièrement (III, 1 et IV, 9). Contrairement aux pasteurs de Krüger, qui

---

<sup>1</sup> Cf. W. Hinck, *Das deutsche Lustspiel und die italienische Komödie*, p. 279.

<sup>2</sup> « Theophan – Ich habe es mir fest vorgenommen, ihn nicht mit gleicher Münze zu bezahlen ; sondern ihm vielmehr seine Freundschaft abzuzwingen, es mag auch kosten, was es will. » *Libre-p.* (III, 1).

choisissent toujours la voie de la cupidité, de la duplicité et de la malveillance, Theophane est généreux et désintéressé, franc et bienveillant. Il est leur parfaite antithèse, ce qui se reflète aussi dans ses manières : il est en effet présenté comme un homme sociable, « aux manières agréables », « toujours de bonne humeur et enclin à converser »<sup>1</sup>.

Ce personnage qui n'a pas d'équivalent, ni sur la scène française, ni sur la scène allemande, reste isolé et unique en son genre. Il témoigne de l'esprit de tolérance de Lessing mais ne semble pas avoir marqué les esprits comme les satires de Krüger.

### 6.3.3. *La Bigote, un nouveau type*

Pour A. Ehrhard, Mme Richardinn « est un Tartuffe avare, ou plutôt un Harpagon hypocrite »<sup>2</sup>. Elle a certes de commun avec Tartuffe l'ostentation de la piété, et parfois l'utilisation de la religion pour masquer son avarice et ses pratiques peu chrétiennes. Mais cette instrumentalisation est inconsciente : Mme Richardinn est convaincue d'être pieuse. Elle est certes superstitieuse, elle se contente d'observer les rites extérieurs, sans réformer son cœur, et attend de cette fidélité aux pratiques religieuses une récompense du Ciel, mais c'est en toute bonne foi, car elle persuadée de vivre dans la piété. Ce n'est pas le cas de Tartuffe, dévot volontairement hypocrite et parfaitement conscient de ce qu'il est. Le héros de Molière, lui, n'attend rien du Ciel, mais tout de la crédulité de ses victimes. Chez Gellert, il est bien question d'une *Bigote*, comme le titre l'indique clairement, et non d'une hypocrite. Tout rapprochement nous semble donc assez artificiel, et ne repose que sur quelques détails peu significatifs.

En fait, Gellert met ici en scène un thème qui lui est cher : celui de la mauvaise piété, de la piété mal comprise. On le retrouve notamment dans une fable elle aussi intitulée *La Bigote*<sup>3</sup>. Le but de l'auteur n'est pas tant de ridiculiser Mme Richardinn que de montrer aux spectateurs, tout comme à l'auditoire et aux lecteurs de ses cours de morale (*Moralische Vorlesungen*), que la religion est plus affaire de cœur que de pratique, et que le chrétien doit être charitable aussi bien en actes qu'en paroles. C'est un plaidoyer pour une religion sincère.

---

<sup>1</sup> « Henriette – [...] Seine ganze gefällige Art [...] Dieser Theophan ist allezeit aufgeräumt und gesprächig. » *Libre-p.* (III, 8).

<sup>2</sup> A. Ehrhard, *Molière en Allemagne*, p. 160.

<sup>3</sup> Cf. C. F. Gellert, *Die Betschwester*, in : *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, p. 76-78.

### 6.3.4. Rêves et mauvais présages : les dérives de la superstition

La plupart des personnages non éclairés sont victimes de la superstition. Nous avons déjà vu Mme von Birkenhayn en proie aux attaques démoniaques, mais les comédies allemandes tournent en ridicule bien d'autres formes de superstition, plus indépendantes de la religion et encore très présentes dans les mœurs de l'époque.

La pratique la plus répandue semble être celle de l'interprétation des rêves. Les femmes sont particulièrement expertes en la matière, et ont recours aux très populaires « livres de rêves » (*Traumbücher*)<sup>1</sup>. Dans *Les Mœurs du temps passé*, Agneta évoque ses pressentiments : elle a rêvé d'œufs pourris, ce qui est censé annoncer une fiancée dans la maison (II, 1). La superstition est en outre associée aux usages passéistes et rétrogrades de la famille de Grobian, où l'on considère que cela porte malheur de ne pas respecter les us et coutumes des aïeux (III, 2). Mais c'est certainement dans *La Mort de Bockesbeutel* que cet aspect est le plus développé : la superstition est au centre du mode de vie et de pensée de la famille. Alrune, dont le nom significatif évoque la mandragore (*Alraune*)<sup>2</sup>, vante ainsi les mérites de tous les rituels qu'elle pratique avec application (II, 8). Comme Agneta, elle accorde une attention toute particulière aux songes : selon elle, rêver de petite monnaie signifie des disputes à venir, comme le prouve sa récente expérience avec sa voisine (I, 2). Les trois scènes suivantes sont entièrement consacrées à l'illustration de ces convictions : Anne raconte qu'elle est tombée dans les escaliers à cause d'un brin de paille à trois nœuds, ce que Bockesbeutel interprète comme le mauvais tour d'un ennemi. Il s'empresse donc d'aller désenvoûter le brin de paille pour contrer le mauvais sort (I, 3). Anne expose alors à Alrune son rêve de la nuit précédente, et la bonne femme va de ce pas le noter dans son livre de rêves comme le signe que l'on va tomber dans les escaliers le lendemain (I, 4). Bockesbeutel revient et déclare avoir vu un diable sortir du brin de paille alors qu'il le trempait dans l'esprit de vin (I, 5). Ainsi se remplissent les livres de rêves. Uhlich décompose ici le mécanisme de la superstition : une accumulation de craintes et d'absurdités qui se potentialisent et s'auto-entretiennent. Le valet Ernst joue d'ailleurs de cette crédulité en rapportant de prétendus mauvais présages à son maître pour se moquer de lui (I, 9).

---

<sup>1</sup> Cf. H. Möller, *Die kleinbürgerliche Familie*, p. 246.

<sup>2</sup> La racine de mandragore était fréquemment utilisée comme talisman.

*La Bigote* de Gellert évoque le même type de comportement. Lorsque le bol à soupe de son défunt mari se brise en tombant dans la cuisine, alors que personne ne s'y trouve, Mme Richardinn voit un mauvais présage (*Bigote* I, 6). Elle croit en outre au vers qui rongé les chambranles et cogne dans les murs pour annoncer un décès, et ce genre de contes à dormir debout. Devant le scepticisme de Ferdinand, elle insiste : son mari, lui, se souciait des signes, et « il l'a bien dit, plus de vingt ans avant sa mort, qu'il mourrait »<sup>1</sup>. Ces croyances sont communes à l'époque et les événements considérés comme annonciateurs d'une mort prochaine ou d'un malheur sont très nombreux<sup>2</sup>. C'est sans doute Mme Ditrichin qui est la plus représentative de cette conception magique du monde : elle vit dans un univers de signes et d'esprits. Elle passe ainsi son temps à voir de mauvaises augures, dans les cris des corneilles, dans son rêve de trompettes, dans le fait qu'un tambour joue devant leur maison ou qu'un jeune homme salue Rosel (*Pleur*. I, 1 et 3). Là-dessus se greffent toutes sortes de craintes ridicules : Ditrichin imagine déjà son fils noyé, emporté par les nymphes ou par les Juifs voleurs d'enfants (I, 3). Elle lui a parlé de la mère fouettarde, qui apparaît le soir à la porte du jardin et provoque la mort de ceux qu'elle rencontre, du fantôme d'un moine qui se promènerait la nuit dans leur maison avec sa tête sous le bras, et mille autres sornettes – qui correspondent parfaitement aux croyances de l'époque<sup>3</sup>. Elle croit fermement aux horoscopes et sacrifie elle aussi aux rituels ancestraux censés éloigner les esprits : elle a cousu un morceau de pain dans les habits de son fils (I, 2), ce qui rappelle un vieux proverbe affirmant qu'« avoir sur soi du pain et du sel protège des mauvais sorts »<sup>4</sup>. Les pratiques magiques font encore partie du quotidien de la plupart des gens, en particulier dans les milieux populaires et dans la petite bourgeoisie, et les *Aufklärer* ont un combat de longue haleine à mener contre ces traditions fermement établies<sup>5</sup>.

Les dramaturges ne sont pas les seuls à critiquer la superstition : les hebdomadaires moraux en font aussi un de leurs sujets de réflexion. *Le Patriote* s'élève contre les calendriers, l'astrologie et les prophéties, qui vont à la fois à l'encontre de la Raison et de

---

<sup>1</sup> « Richardinn – Er hat wohl zwanzig Jahr vor seinem Tode gesagt, daß er sterben würde. » *Bigote* (I, 6).

<sup>2</sup> Cf. H. Möller, *Die kleinbürgerliche Familie*, p. 244.

<sup>3</sup> Cf. *Ibid.*, p. 239-242.

<sup>4</sup> « Wer Brodt und Saltz bey sich trägt, ist sicher für Zauberey », cf. R. van Dülmen, *Kultur und Alltag in der Frühen Neuzeit*, Bd. 3, p. 83.

<sup>5</sup> Cf. H. Möller, *Die kleinbürgerliche Familie*, p. 237.

la Religion<sup>1</sup>. *Les Frondeuses raisonnables* dénoncent quant à elles l'absurdité de vouloir se faire prophète :

On a d'innombrables quantités de livres de rêves, sur lesquels les personnes mal avisées se fondent plus que sur la Bible elle-même.<sup>2</sup>

La superstition est ainsi explicitement présentée comme l'ennemie de la véritable religion et le fruit de la naïveté des gens que les lumières de la raison n'ont pas encore touchés. L'hebdomadaire fait quelques temps plus tard le portrait de deux de ces « personnes mal avisées », baptisées de façon significative « M. Naïf » (*Herr Einfälter*) et « Mme Alancienne » (*Frau Altvettelin*)<sup>3</sup>. Leurs craintes et leurs superstitions, héritées d'un autre âge, sont tout à fait comparables à celles des personnages comiques : ils voient partout des signes d'une mort prochaine, respectent des interdits absurdes, sont pétris de craintes infondées et plus ridicules les unes que les autres.

Dès l'enfance, la superstition plonge ainsi les hommes dans des alarmes irraisonnées ; pire, elle les livre aux charlatans, qui savent exploiter habilement leurs angoisses. Gellert dénonce ces abus dans *La Femme malade*, par la voix de Philippine qui conteste les prédictions de Wahrmund et ses présupposés (*F. mal.* 6 et 7). Raison et religion sont chez Gellert les deux instances qui doivent lutter contre les dérives de la superstition.

La critique des hommes d'église et de la superstition est un thème qui occupe bon nombre des comédies de notre corpus. C'est là une spécificité allemande, dont on ne trouve aucune trace dans la comédie française, hormis dans *Le Tartuffe* et dans certains passages de *Dom Juan*. Mais même lorsque l'on identifie quelques points communs avec Molière, on constate que la perspective des Allemands est tout à fait particulière : les arguments et le mode de présentation du sujet sont révélateurs du contexte de l'époque, marqué par la lutte des *Aufklärer* contre une orthodoxie hostile au théâtre et aux idées des Lumières. Leur satire doit peu à la tradition comique et beaucoup au combat des philosophes.

---

<sup>1</sup> Cf. *Der Patriot*, 105. Stück, 3. Jenner 1726, Bd. III, p. 1-9.

<sup>2</sup> « Man hat auch eine unzählige Menge von Traumbüchern, darauf die Unverständigen mehr bauen, als auf die Bibel selbst. » *Die Vernünftigen Tadelrinnen*, 33. Stück, 15 Aug. 1725, Bd. 1, p. 258.

<sup>3</sup> *Ibid.*, 44. Stück, 10. October 1725, Bd. 1, p. 323-330.

## 6.4. Les érudits et les hommes de lettres

### 6.4.1. Le pédant, un type traditionnel en évolution

Le type du pédant allemand, figure récurrente du théâtre de l'*Aufklärung*, peut appartenir à différentes professions, car toute personne possédant un savoir peut devenir pédante : médecins, juristes ou professeurs sont susceptibles de tomber dans ce travers. Pour *Les Frondeuses raisonnables*, « la pédanterie est une faiblesse que l'on peut rencontrer dans tous les arts et dans toutes les sciences. [Il y a même] des pédants de la galanterie, du jeu, de l'ivrognerie et de toutes les professions bourgeoises »<sup>1</sup>. Mais il est certain que les hommes de lettres sont les plus menacés, et ce sont eux qui incarnent le plus fréquemment ce type.

#### 6.4.1.1. Les descendants du Dottore

Le pédant n'est pas une figure nouvelle : il existe depuis l'Antiquité et fait partie du personnel traditionnel de la *Commedia dell'arte*. Il apparaît sous les traits de *Dottore*, à l'origine docteur en Droit de Bologne, qui occupe en général le rôle de second père. C'est un vieux bavard prétentieux et jargonnant, imbu de sa personne et de sa science, qui l'étale aux yeux de tous à tout propos, et donc toujours de façon intempestive<sup>2</sup>. Ces défauts, souvent associés aux appétits sexuels, font de ce personnage un obstacle pour les amoureux.

Les premières farces de Molière le représentent encore sous ces traits caractéristiques. Dans *La Jalousie du Barbouillé*, le Docteur s'indigne du peu de politesse du Barbouillé, qui l'aborde sans respecter sa qualité de *Doctor Doctorum eruditissime* ; il lui débite ensuite une étymologie fantaisiste du mot « galant » (et recommence plus loin avec « bonnet », sc. 6), puis se lance dans une démonstration prétentieuse, censée prouver qu'il est « dix fois docteur », qu'il est la perfection incarnée, « le docteur universel » (sc. 1). Il en va de même dans *Le Mariage forcé* avec le personnage de Pancrace (sc. 4). Le

---

<sup>1</sup> « Die Pedanterey ist eine Schwachheit, die in allen Künsten und Wissenschaften statt finden kan. Es [gibt] auch Pedanten in der Galanterie, im Spielen, im Sauffen und allen bürgerlichen Professionen. » *Die Vernünftigen Tadlerinnen*, 11. Stück, 22 März 1726, Bd. 2, p. 87.

<sup>2</sup> Cf. G. Attinger, *L'Esprit de la Commedia dell'arte*, p. 40 sq et W. Hinck, *Das deutsche Lustspiel und die italienische Komödie*, p. 216 sq.

pédant se caractérise par son irrépressible logorrhée : jamais il ne laisse ses interlocuteurs s'exprimer, il répond donc complètement à côté de leurs attentes, et monopolise la parole tout en déclarant que la brièveté est la première des qualités de l'orateur. Sa vanité sans borne en fait un personnage condamné au ridicule.

Mais Molière ne se contente pas de reprendre le type italien : il l'adapte progressivement à la société de son temps. Ce n'est plus le *Dottore* qui truffe son discours de mots latins à tel point qu'il en devient incompréhensible. En quittant la farce, les pédants de Molière sont devenus plus mondains : à l'instar de Trissotin, ils utilisent certes de grands mots, du grec et du latin, mais dorénavant ils se caractérisent avant tout par leur présomption et l'affectation générale de leur langage, non plus par l'obscurité<sup>1</sup>. Ces nouveaux pédants, Clitandre les décrit sans ménagement dans *Les Femmes savantes* : ils sont persuadés d'être des prodiges de science, et croient mériter pension et gloire « pour avoir employé neuf ou dix mille veilles / À se bien barbouiller de grec et de latin [...] : / Gens qui de leur savoir paraissent toujours ivres ; / Riches, pour tout mérite, en babil importun ; / Inhabiles à tout, vides de sens commun, / Et pleins d'un ridicule et d'une impertinence / À décrier partout l'esprit et la science »<sup>2</sup>. Molière résume ici en quelques vers les principales caractéristiques du pédant tel qu'on le retrouvera dans notre corpus.

Les précepteurs et autres érudits mis en scène par la suite dans les comédies françaises se caractérisent tous par leur usage du latin et leur vénération pour les Anciens. C'est le cas par exemple de M. Mamurra dans *Le Grondeur* de Brueys et Palaprat (I, 9) ou encore d'Hortensius, qui dans *La Seconde Surprise de l'amour* critique le choix de livres du Chevalier :

Dans dix tomes, pas la moindre citation de nos auteurs grecs ou latins, lesquels, quand on compose, doivent fournir tout le suc d'un ouvrage ; en un mot, ce ne sont que des livres modernes, remplis de phrases spirituelles ; ce n'est que de l'esprit, toujours de l'esprit, petitesse qui choque le sens commun.<sup>3</sup>

Mais Hortensius est un personnage anachronique justement : avec le développement de la culture de salon, le savant français a tendance à se polir et à se moderniser. Il perd son caractère d'érudit austère pour devenir homme du monde et « bel esprit ». La satire comique se concentre donc plus sur ce dernier type que sur celui du « pédant » proprement

---

<sup>1</sup> Cf. G. Forestier, *Molière en toutes lettres*, p. 95 sq.

<sup>2</sup> Molière, *Les Femmes savantes* (IV, 3, v. 1374-1382).

<sup>3</sup> Marivaux, *La Seconde Surprise de l'amour* (II, 4).

dit, qui a quelque peu perdu de son actualité – même si bien sûr certains de ses vices se perpétuent dans le personnage du bel esprit<sup>1</sup>.

#### 6.4.1.2. L'ennemi des Lumières

Le pédant est soumis au XVIIIe siècle à une critique particulièrement virulente en Allemagne, car il concentre plusieurs défauts ennemis des Lumières, et trahit l'idéal de diffusion du savoir. Le pédant est le représentant d'une science inutile – contradiction dans les termes pour un homme des Lumières – et d'une imperméabilité totale à la critique et au doute, c'est-à-dire à la réflexion inhérente à la notion d'*Aufklärung*. L'ensemble de ses caractéristiques en font ainsi l'antithèse complète de l'homme éclairé.

##### 6.4.1.2.1. Science inutile et jargonante

L'opposition aux valeurs des Lumières ressort très clairement de l'article « pédant » du dictionnaire de Zedler, qui, en accord avec l'esprit du temps, met l'accent sur l'intérêt général, le progrès et l'usage de la raison :

Les pédants s'occupent de choses insignifiantes et inutiles, qui ne concourent ni au bonheur de l'humanité, ni à une meilleure compréhension d'une science supérieure ; bien qu'ils estiment que ces activités témoignent d'une grande habileté et d'une grande érudition. [...] C'est là un défaut de la raison, et plus précisément de la faculté de juger, car ces gens ne saisissent pas bien la valeur d'une chose, et l'imaginent ainsi plus importante qu'elle ne l'est en réalité.<sup>2</sup>

Le pédantisme est bien « un défaut de la raison », un manque de jugement, comme le souligne aussi Lottchen à propos de Vielwitz dans *M. le Bel-Esprit*<sup>3</sup>. L'article donne en outre quelques exemples des futilités auxquelles se consacrent ces prétendus savants, comme la querelle pour savoir s'il faut écrire et prononcer *Vergilius* ou *Virgilius*. *Les Frondeuses raisonnables* abordent elles aussi ce sujet et consacrent une livraison entière à l'érudition inutile : le journal se moque des sujets ridicules dont certains sont capables d'emplir des volumes entiers, se demandant « quel type de bouton Platon portait à son

---

<sup>1</sup> Cf. *infra*, p. 814-819.

<sup>2</sup> « Anfangs gehen Pädanten mit nichtswürdigen und unnützen Dingen um, welche weder zur Beförderung der menschlichen Glückseligkeit, noch zur bessern und bequemern Erlernung einer andern höhern Wissenschaft etwas beytragen, und zwar so, daß sie darinn eine große Geschicklichkeit und Gelehrsamkeit suchen. [...] Dieses ist denn eine Schwachheit des Verstandes, und zwar der Urtheils-Kraft, da dergleichen Leute den Werth einer Sache nicht recht einsehen, u. s. solche wichtiger einbilden, als sie in der That ist. » J. H. Zedler, *Universal-Lexicon*, Bd. 26, Sp. 190 sq.

<sup>3</sup> « Lottchen – Ein Mangel der Vernunft. » *Bel-Esp.* (1).



chapeau, si Aristote se promenait en pantoufles ou en chaussures dans son jardin, ou si Énée a foulé pour la première fois le sol italien du pied droit ou du pied gauche »<sup>1</sup>. Les comédies adoptent le même ton sarcastique, et ne manquent pas d'évoquer des sujets d'étude tout aussi ridicules que « l'angle de déviation des regards par lesquels un homme qui louche voit un objet »<sup>2</sup>, dissertation censée révolutionner le monde de l'optique. Bockesbeutelius quant à lui est capable de disputer deux heures durant de ce qui, de l'air ou de la cloche, participe le plus au retentissement du son (*Mort B.* I, 2). Mais la palme revient sans conteste à Damis, qui veut prouver que les serpents de Cléopâtre l'ont mordue au bras et non à la poitrine (*Érudit* III, 4).

Lessing montre en outre avec son *Jeune Érudit* comment la rage de tout analyser peut d'une part tourner au ridicule absolu – Damis explique à Anton qu'il ne « sait » pas manger car il ne sait pas quelles actions du corps ce processus implique (I, 1) – et d'autre part paralyser la conversation et mettre en danger la communication : la seconde scène de l'acte I est révélatrice du dialogue de sourds que provoque la cuistrerie de Damis. Lorsque son père lui dit que les temps changent, il s'insurge contre ce préjugé et veut à toute force analyser l'essence du temps. Puis c'est au tour des principes de la *disputatio*. À l'instar du Docteur avec le Barbouillé (*La Jalousie du Barbouillé*, sc. 2) ou de Pancrace avec Sganarelle (*Le Mariage forcé*, sc. 4), il coupe la parole à son père et anticipe (de travers évidemment) sur son discours. Il ramène toujours tout à son érudition et à ses mérites : Chrysander lui parle de mariage, mais Damis lui fait réflexion sur une expression latine que son père vient d'employer, et dont il a découvert l'origine chez Homère. Il enchaîne sur une caractéristique du style homérique et demande à son père de patienter (!) pour lui permettre de noter immédiatement cette observation, « car une cinquantaine de remarques comme celles-ci font un philologue »<sup>3</sup>. Ses finesses de raisonnement le conduisent à des aberrations logiques et morales : il se permet ainsi de traiter son père de fou, car ce n'est pas en tant que père qu'il l'insulte, mais en tant que personne qui veut faire croire qu'elle est savante (*Érudit* II, 4).

---

<sup>1</sup> « Was Plato vor einem Knopf am Hute getragen ? Ob Aristoteles in seinem Garten mit Pantoffeln oder Schuen herumspazieret ? Ob Eneas mit dem rechten oder lincken Fuße zuerst das Italienische Ufer betreten habe ? » *Die Vernünftigen Tadlerinnen*, 43. Stück, 24. October 1725, Bd. 1, p. 339. On peut également consulter quelques livraisons du *Patriote* sur le thème de l'érudition inutile et du langage abscons (*Der Patriot*, 9. Stück, 2. Mertz 1724, Bd. I, p. 69-79 ; 82. Stück, 26 Julii 1725, Bd. II, p. 245-251 et 135. Stück, 1. August 1726, Bd. III, p. 246-254).

<sup>2</sup> « Von dem Maaße des Winkels der Abweichung derer Gesichtsstralen, womit ein Schielender einen Gegenstand ansieht. » *Bel-Esp.* (5).

<sup>3</sup> « Damis – Denn ein Halbhundert solche Anmerkungen machen einen Philologen. » *Érudit* (I, 2).

Au bout du compte, tout le savoir de Damis n'est qu'un vaste gâchis, car il s'épuise sur des questions insignifiantes et parfaitement inutiles, aussi bien pour la vie que pour la science d'ailleurs. C'est le verdict dévastateur prononcé par son correspondant de Berlin, qui lui explique qu'il n'a pas traité le sujet posé par l'Académie ; on ne demandait pas l'étymologie du mot monade, ni sa signification grammaticale, ni l'histoire du mot et de son usage chez Xénocrate. Peu importe tout ce fatras philologique, surtout quand on perd ainsi de vue le principal. La sentence est sans appel : Damis n'est qu'un « jeune éruditailon » avide de briller et de publier<sup>1</sup>, mais incapable de distinguer l'accessoire de l'essentiel et de comprendre ce qu'est la véritable science.

On retrouve dans *Le Jeune Érudit* un trait typique des savants allemands : leur focalisation exclusive sur les mots. L'érudit allemand est avant tout un philologue, qui s'acharne à étudier l'origine ou la pureté d'un terme ou d'une expression. Il est capable de consacrer des volumes entiers, voire sa vie toute entière, à cette tâche stérile<sup>2</sup>. Fuchs en livre un exemple parodique :

Holzworm – Dès que mon in-quarto *de litera A* sera terminé et imprimé, vous en aurez douze *exemplaria*. [...] *Si erit mens sana in corpore sano*, je vais écrire petit à petit vingt-trois *commentarios* sur tout l'ABC. Une véritable *barbaries* s'est introduite dans l'alphabet. Un grand *literarius* et *autor*, (*nomini parco*) a assemblé ces trois lettres, qui forment un *hiatum* abominable, et gâchent tout son *tractatum*. Observez bien la bouche : *Natura autem*. (Il ouvre grand la bouche, tous se mettent à rire).<sup>3</sup>

On atteint ici le comble du ridicule et de la déchéance : le pédant est ravalé au rang de bouffon, qui amuse la galerie par ses poses grotesques.

#### 6.4.1.2.2. Jargon obscur et vénération du latin

Depuis Thomasius, et avec la revalorisation de la langue vernaculaire, le savant parlant latin a subi une perte de prestige considérable. Il a certes toujours été la cible de la satire comique, mais ce qui est nouveau, c'est que même aux yeux des personnes cultivées qui maîtrisent le latin il commence à apparaître comme un personnage ridicule. Car il est

---

<sup>1</sup> « Ein junges Gelehrtchen, welches überall glänzen möchte und dessen Schreibsucht - » *Érudit* (III, 15).

<sup>2</sup> Cf. Christoph Becker, *Sprachkonzeptionen der deutschen Frühaufklärung*, Frankfurt/M, Peter Lang, 1998, p. 247.

<sup>3</sup> « Holzworm – So bald mein Quartante *de litera A* vollends fertig und gedruckt ist, sollen sie zwölf *Exemplaria* davon haben. [...] *Si erit mens sana in corpore sano*, so will ich nach und nach übers ganze A B C drey und zwanzig *Commentarios* schreiben. Es ist eine rechte *barbaries* im A B C eingerissen. Es hat ein grosser *Literarius* und *Autor*, (*nomini parco*) diese drey Buchstaben zusammen kommen lassen, die einen entsetzlichen *hiatum* ausmachen, und seinen ganzen *Tractatum* verderben. Sehen sie nur auf dem Maul: *Natura autem*. (Er sperrt das Maul weit auf. Sie lachen alle.) » *Pleur.* (V, 12).

devenu clair que cette langue doit être circonscrite à un domaine particulier, et que son usage ne doit en aucun cas franchir les frontières du cabinet de travail et de l'université. Le latin est exclu de la vie quotidienne car il fait obstacle à une culture galante « moderne ». Or tous les pédants de la comédie allemande utilisent des termes latins à tort et à travers ; c'est d'ailleurs le seul élément de caractérisation du discours érudit par rapport aux autres langages<sup>1</sup>. Il permet de lier la critique d'une fausse érudition, déballée mal à propos, à celle d'une langue inadaptée.

Dès sa première apparition, le Magister Bockesbeutelius utilise des citations latines afin d'impressionner ses interlocuteurs (*Mort B.* I, 8), et pour séduire Amalie, il ne trouve rien de mieux que de l'inonder de latin (II, 10). Même si son discours se caractérise plutôt par le ton pontifiant et l'analyse abstraite, Damis n'échappe pas non plus au latin. Il se distingue avant tout par l'usage de termes techniques. Lorsqu'il explique à Anton qu'il compose un épithalame, et que le valet perplexe demande ce que c'est, Damis ne peut répondre que par tautologie :

Damis – Un épithalame est un thalassio. [...] Un thalassio est un hymenaeus. [...]

Anton – C'est bien le diable si je sais ce que ces mots barbares signifient. Donnez-moi leur nom allemand, à moins qu'ils n'en aient pas ?

Damis – Ils en ont un, certes, mais il est bien loin d'avoir la grâce et l'expressivité du grec ou du latin. Dis-moi toi-même si « poème de mariage » cela ne sonne pas beaucoup plus misérablement qu'épithalame, hymenaeus ou thalassio.

Anton – Pour moi, non, assurément pas ! Car celui-là je le comprends, et pas les autres.<sup>2</sup>

La scène est assez longue : Lessing exploite toutes les possibilités comiques de cette confrontation entre le bon sens faussement naïf du valet et le pédantisme ridicule de son maître. Mais si l'objectif premier est de faire rire, l'enjeu linguistique n'est pas absent pour autant. Comme chez la Gottschedin dans le cas des médecins<sup>3</sup>, la critique du langage abscons des érudits suggère deux choses : d'une part, le jargon antiquisant est inutile, puisque l'allemand offre des termes correspondants, et d'autre part l'usage de ces jargons n'est qu'un moyen illégitime de limiter l'accès des masses au savoir. Rendre les choses compréhensibles pour éveiller la raison et diffuser les connaissances, c'est les nommer en

---

<sup>1</sup> Cf. D. Brüggemann, *Die Sächsische Komödie*, p. 131.

<sup>2</sup> « Damis – Ein Epithalamium ist ein Thalassio. [...] Thalassio sei ein Hymenaeus. [...] Anton – Der Kobold müßte mir's eingeblasen haben, wenn ich wüßte, was die kauderwelschen Worte heißen sollen. Sagen Sie mir doch ihren deutschen Namen ; oder haben sie keinen ? Damis – Sie haben zwar einen, allein er ist lange nicht von der Annehmlichkeit und dem Nachdrucke der griechischen oder lateinischen. Sage einmal selbst, ob ein Hochzeitsgedichte nicht viel kahler klingt als ein Epithalamium, ein Hymenaeus, ein Thalassio. Anton – Mir nicht ; wahrhaftig mir nicht ! denn jenes versteh ich und dieses nicht. » *Érudit* (III, 15).

<sup>3</sup> Cf. *supra*, p. 551 sq.

une langue que tous comprennent. Lessing est certes moins didactique que l'épouse de Gottsched, et ne prend pas explicitement fait et cause pour l'allemand, mais la communauté de principes est indéniable.

Quant à Fuchs, il s'attaque pour sa part à l'enseignement stupide des langues anciennes. Nous aurons l'occasion de revenir sur les méthodes dénoncées dans *La Pleurnicheuse*, mais ce qui nous intéresse ici, c'est le personnage du Magister Holzworm, dont l'existence entière est dévouée au culte du latin. Son amour pour cette langue le conduit à des excès grotesques. Tout comme Bockesbeutelius, il est persuadé que c'est le latin qui lui a permis de gagner le cœur de Charlotte ; il se voit déjà dans le rôle d'Énée avec Didon et veut savoir si la belle lui écrit des lettres en allemand ou en latin (II, 8). Il fait apprendre à ses élèves des détails lexicaux ridicules (II, 4) et considère quelques maladroites de style comme des péchés capitaux contre la latinité (II, 8). Cette vénération pourrait à la limite être louable, si elle ne s'accompagnait d'une bonne dose d'ignorance – Cicéron était maire de Rome (II, 4) – et d'une idée pervertie de la langue. En effet, pour Holzworm, un écrit savant se doit d'être presque inintelligible : c'est la marque de l'érudition. Voici ses recommandations à Peter pour la rédaction du pamphlet contre Kühnwitz :

Surtout ne barbouille pas quelque chose que le premier imbécile peut comprendre immédiatement. Fais en sorte que ce soit bien obscur, mon fils, oui, bien obscur, grâce aux *ellipses* et aux autres figures. Je verrai, s'il me faut lire le *periodum* trois fois avant de saisir le *sensum*, tu recevras trois sous.<sup>1</sup>

Cette obscurité de la forme et du sens va jusqu'à se traduire dans la calligraphie elle-même, comme l'observe avec ironie Wahrmond dans *La Gouvernante française*, qui trouve que les savants ont une écriture mésopotamienne (II, 1).

Mais la méthode de caractérisation par le langage latinisant n'est pas toujours très heureuse, en particulier chez Fuchs : en effet, l'accumulation systématique de mots, expressions et phrases entières est plus lassante qu'amusante. Tout comme dans *Le Procès du bouc*, la quantité étouffe le rire, d'autant qu'elle n'est secondée par aucun autre moyen comique. Dans la scène II, 4, par exemple, Holzworm prononce une phrase ou un mot sur trois en latin, et parfois même en grec.

---

<sup>1</sup> « Holzworm – Schmiere aber nicht was hin, das jeder Narr gleich verstehen kan. Mache es fein dunkel, mein Sohn, ja fein dunkel durch die *Ellipses* und andere Figuren. Nun, ich will sehen, wenn ich den *Periodum* dreymal werde lesen müssen, ehe ich den *Sensum* capire, so sollst du auch drey Batzen kriegen. » *Pleur.* (III, 7).

#### 6.4.1.2.3. Orgueil et prétention

L'autre caractéristique des pédants est d'être gonflés de leur prétendue habileté :

Ils montrent leur fade orgueil en de nombreuses occasions. Ils s'imaginent que la sagesse est née avec eux et qu'elle mourra aussi avec eux.<sup>1</sup>

Tous les personnages de comédie assimilés au type du pédant ont cette présomption, mais Damis et Vielwitz sont les deux exemples les plus prononcés. Leur ridicule est renforcé par leur jeune âge, qui rend encore plus criante la disproportion entre leur savoir et leur prétention :

Reinhart – Il me semble que ce jeune homme veut avoir beaucoup d'esprit.

Lottchen – C'est justement en cela que réside sa folie. Croyez-moi, M. Reinhart, il n'y a rien de plus extravagant pour un jeune homme que de vouloir avoir plus d'esprit que tout le monde. C'est un grand admirateur du peu qu'il est. [...]

Reinhart – C'est vrai, il parle toujours de lui et de son érudition.<sup>2</sup>

En Allemagne, il n'y a pas d'âge pour être pédant – ou du moins, il n'y a plus d'âge : alors que Dottore était un vieux barbon, et que les pédants de la comédie française restent pour la plupart des hommes d'âge mûr, le pédant allemand peut aussi bien être un vieux professeur qu'un étudiant fraîchement émoulu d'une quelconque faculté. Lessing et la Gottschedin le soulignent avec *Le Jeune Érudite* et *M. le Bel-Esprit*, et Quistorp s'en moque au passage dans *L'Hypochondriaque*. Ernst Gotthard s'y fait l'écho de ce nouveau préjugé présomptueux, qui veut que l'on atteigne la perfection dès le plus jeune âge :

Ce sont les jeunes gens justement qui doivent fournir à la postérité les chef-d'œuvres de ce siècle. Aujourd'hui, celui qui ne fait pas dès l'école de meilleurs poèmes que les autres poètes à trente ou quarante ans doit avoir un bien faible génie.<sup>3</sup>

Mlle Fröhlichinn tourne bien évidemment en dérision cette idée farfelue, tout comme Lottchen se moque de Vielwitz. Ce dernier a certes étudié et connaît un certain nombre de choses, « mais ce n'est pas pour autant qu'il doit être aussi fier et faire l'homme d'esprit, comme s'il pouvait rivaliser avec tous les grands érudits d'Allemagne ». Son erreur est de

---

<sup>1</sup> « Ihren abgeschmackten Hochmuth lassen sie in gar vielen Stücken sehen. Sie bilden sich ein, die Weisheit wäre mit ihnen gebohren, und würde auch mit ihnen sterben. » J. H. Zedler, *Universal-Lexicon*, Bd. 26, Sp. 190 sq.

<sup>2</sup> « Reinhart – Mir kömmt es vor, daß der junge Mensch recht sehr klug thut. Lottchen – Eben darinn besteht seine Thorheit. Glauben Sie mirs nur, Herr Reinhart, nichts steht einem jungen Menschen nährischer, als wenn er klüger thun will, als alle andere. Er ist ein recht großer Verehrer von seiner Wenigkeit. [...] Reinhart – Es ist wohl wahr, er redet immer von sich selbst, und von seiner Gelehrsamkeit. » *Bel-Esp.* (1).

<sup>3</sup> « Ernst Gotthard – Eben die jungen Leute sinds, von denen die Nachwelt die Meisterstücke dieser Zeiten zu gewarten hat. Das müßte ein schlechter Kopf seyn, der nicht jetzo schon auf Schulen bessere Gedichte machte, als die andern Dichter in ihrem 30. oder 40. Jahre machen. » *Hypo.* (IV, 2).

surestimer sa valeur : « comme il voit son peu de perfections à travers un verre grossissant, il devient un fat », et Lottchen se défie de ces personnages :

Le Ciel me garde de l'homme le plus intelligent du monde, surtout lorsque c'est un sot présomptueux.<sup>1</sup>

On croirait entendre Clitandre, qui déclare dans *Les Femmes savantes* qu'« un sot savant est sot plus qu'un sot ignorant » et que « le savoir, dans un fat, devient impertinent »<sup>2</sup>. Vielwitz en fait la démonstration : il a toujours la prétention d'être le plus intelligent, d'avoir plus d'esprit que les autres, d'être incomparable. Quant à Damis, il se prend pour un génie universel, qui à 21 ans maîtrise déjà parfaitement sept langues, n'a pas son pareil dans la connaissance de l'histoire, est un philosophe accompli, un orateur à l'éloquence démosthénienne, un poète incomparable qui surpasse Milton et Haller<sup>3</sup>, et peut prétendre aussi bien au titre de Docteur en théologie qu'à celui de Docteur en droit ou encore en médecine (II, 10). Il s'encense lui-même en toute occasion (II, 4) et se complaît dans une fausse modestie choquante :

Damis – Je n'aime pas être loué ; je ne suis pas si vain – mais il faut bien rendre justice aux gens.<sup>4</sup>

Alors que l'Académie de Berlin prévoit un délai de deux ans pour rédiger la réponse au sujet qu'elle propose, Damis affirme, « sans se vanter », n'avoir besoin que de huit

---

<sup>1</sup> « Lottchen – Aber darum muß er so stolz und klug nicht thun, als wenn er allen großen Gelehrten in Deutschland die Wage halten könnte. [...] Er [sieht] sein Bißchen Vollkommenheiten durch ein Vergrößerungsglas [an], so wird er zu einem Gecken. [...] Der Himmel bewahre mich vor dem klügsten Menschen von der Welt ; zumal, wenn er ein eingebildeter Thor ist » *Bel-Esp.* (1).

<sup>2</sup> Molière, *Les Femmes savantes* (IV, 3, v. 1296 et v. 1304).

<sup>3</sup> « Damis – Ich verstehe sieben Sprachen vollkommen und bin erst zwanzig Jahr alt. In dem ganzen Umfange der Geschichte und in allen mit ihr verwandten Wissenschaften bin ich ohne gleichem – [...] Wie stark ich in der Weltweisheit bin, bezeugt die höchste Würde, die ich schon vor drei Jahren darin erhalten habe. [...] Von meiner mehr als demosthenischen Beredsamkeit kann meine satirische Lobrede auf den Nix der Nachwelt eine ewige Probe geben. [...] Auch in der Poesie darf ich meine Hand nach dem unvergänglichen Lorbeer ausstrecken. Gegen mich kriecht Milton, und Haller ist gegen mich ein Schwätzer. [...] Kurz, ich bin ein Philolog, ein Geschichtskundiger, ein Weltweiser, ein Redner, ein Dichter - » *Érudit* (III, 3). C'est pourquoi il nous semble que Damis n'est pas « à prendre au sérieux » lorsque dans la scène I, 1 il déplore la partialité et l'imperfection des trois grandes sciences (théologie, droit et médecine). Sa critique fait certes référence aux reproches traditionnels adressés aux jargons, mais on ne peut prétendre que Damis endosse ici le rôle de celui qui dénonce (cf. M. Durzak, *Poesie und Ratio*, p. 26). Il s'agit d'une scène d'exposition, censée présenter le personnage, c'est-à-dire le faire apparaître dans ses vices : la vanité, l'érudition abstraite, l'orgueil. La fonction de la tirade est de le démasquer, et elle a pour seul effet de mettre en relief son mépris des autres savants et sa prétention.

<sup>4</sup> « Damis – Ich mag nicht gelobt sein ; so eitel bin ich nicht ; nur muß man den Leuten ihr Recht widerfahren lassen. » *Érudit* (III, 4).

jours<sup>1</sup>. Sa vanité tourne même à la mégalomanie, lorsqu'il considère qu'« un savant comme [lui] est un soleil chargé d'illuminer tout le globe terrestre »<sup>2</sup>. Les pédants pèchent ainsi à la fois contre l'humilité, vertu chrétienne fondamentale, et contre la modestie, vertu de l'homme éclairé qui sait reconnaître ses limites et accepte le principe de la discussion contradictoire. Les pédants pour leur part ont une si haute opinion de leur science qu'ils ne sauraient tolérer que l'on ne soit pas de leur avis :

Ils ne reconnaîtront jamais leur ignorance et leur bêtise, quand bien même elle leur serait indubitablement prouvée.<sup>3</sup>

Par leur opiniâtreté, ils s'enferment dans leurs préjugés et leur présomption en empêchant toute forme de débat et tout progrès. L'allégorie de *L'Île de la Raison* illustre parfaitement l'incapacité des pédants à reconnaître leurs erreurs et à accéder à la raison. Le « philosophe arrogant » de la comédie de Marivaux raille tout le monde et se croit seul exempt des folies des hommes. Imbu de sa personne et sûr de son système, il refuse tout examen critique et s'offusque des vers satiriques que le Poète a fait sur lui. Par conséquent, il a beau prétendre être une « créature raisonnable » (I, 3), il ne grandira pas, c'est-à-dire qu'il recouvrera jamais la raison (III, 4).

Pour prouver leur supériorité, la plupart des pédants n'hésitent pas à s'attaquer aux grandes œuvres, en relevant des détails insignifiants à critiquer ou en les méprisant tout bonnement. Molière avait déjà relevé ce trait de présomption dans *Les Femmes savantes* : Philaminte y parle de leur intention de fonder une Académie, car « Platon s'est au projet simplement arrêté » et Armande prétend approfondir la physique, la Grammaire, l'histoire, les vers, la morale et la politique<sup>4</sup>. Les savantes imaginent leur cercle s'élever en censeur absolu de toutes les productions de l'esprit. :

Armande – Nous serons, par nos lois, les juges des ouvrages : / Par nos lois, prose et vers, tout nous sera soumis : / Nul n'aura de l'esprit, hors nous et nos amis. / Nous chercherons partout à trouver à redire, / Et ne verrons que nous qui sache bien écrire.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> « Damis – Warum denn zwei Jahr ? war es nicht an einem genug ? Hält sie denn die Deutschen für so langsame Köpfe ? Seit ihrer Erneuerung habe ich jedes Jahr meine Abhandlung mit eingeschickt ; aber, ohne mich zu rühmen, länger als acht Tage habe ich über keine zugebracht. » *Érudit* (II, 14).

<sup>2</sup> « Damis – Ein Gelehrter, wie ich bin, [...] ist eine Sonne, die den ganzen Erdball erleuchten muß. » *Érudit* (II, 4).

<sup>3</sup> « [Sie] werden ihre Unwissenheit und Einfalt, so ihnen doch ganz klar vor Augen geleet wird, niemals erkennen. » J. H. Zedler, *Universal-Lexicon*, Bd. 26, Sp. 190 sq.

<sup>4</sup> Molière, *Les Femmes savantes* (III, 2, v. 847 et v. 893 sq).

<sup>5</sup> *Ibid.* (III, 2, v. 922-926) ; le portrait de Damis par Célimène relève les mêmes défauts : « Il vaut voir des défauts à tout ce qu'on écrit, / Et pense que louer n'est pas d'un bel esprit » (Molière, *Le Misanthrope* II, 4, v. 639 sq).

On observe la même tendance en Allemagne, à cette différence près que la coterie, le cercle mondain parisien, fait place au « savant » isolé. Damis se livre ainsi dans son cabinet à cet exercice de critique universel : il annote, traduit, défend ou réfute tout ce qui lui passe sous la main, persuadé que le monde entier attend ses jugements infaillibles (*Érudit* III, 4). Quant à Vielwitz, rien ni personne ne trouve grâce à ses yeux. Après avoir déclaré qu'il y avait fort à redire au calcul infinitésimal de Leibniz, il affirme avec suffisance dans un allemand plus qu'incorrect :

Oui Monsieur. Je n'aimons pas être un aveugle admirateur d'les grands hommes. J'aimons tout examiner, et je trouve alors que tous ces hommes sont dans l'erreur.<sup>1</sup>

Vielwitz se caractérise également par une absence de reconnaissance pour les maîtres et Sinnreich par un mépris affiché des plus grands esprits. Il affirme que toutes les découvertes de son traité viennent de lui seul, et qu'il n'a lu ni Newton, ni aucun autre ouvrage d'optique (*Bel-Esp.* 5)<sup>2</sup>. Damis pour sa part se moque des grands philosophes, dans lesquels il dit lire plus souvent des descriptions que des explications (*Érudit* II, 6). Le développement et la valorisation de l'esprit critique trouvent ici leurs limites. Certes, cette satire s'inscrit, tout comme celle de la vanité, dans le cadre d'une tradition établie, mais l'évolution des idées au début du XVIIIe siècle ne fait que renforcer le trait, car elle le flatte en lui offrant une justification. La Gottschedin fait entrevoir les risques de dérives de ce nouveau mode de pensée des Lumières : ne rien recevoir qui ne soit d'abord passé au crible de la raison peut dégénérer en critique systématique de tout ce qui a déjà été fait. Les esprits imbus de leur propre personne peuvent facilement se laisser aller à tout critiquer et à ne trouver bon que ce qu'ils produisent.

Leur orgueil pousse enfin les pédants à un amour vain des signes extérieurs de gloire. Bockesbeutelius annonce ainsi son intention de s'acheter le titre de Docteur, ce qui augmentera bien plus la valeur de ses livres, auréolés du prestige d'un D majuscule<sup>3</sup>. Damis est lui aussi possédé par la fureur de vouloir à tout prix être imprimé – ce qui a déjà coûté une fortune à Chrysander. Mais peu importe s'il ruine son père, tout ce que veut

---

<sup>1</sup> « Vielwitz – Ja, mein Herr. Ich bin nicht gern ein blinder Verehrer von die großen Leute. Ich untersuche gern alles, und dann finde ich, daß sie alle irrende Menschen sind. » *Bel-Esp.* (5).

<sup>2</sup> La Gottschedin, elle, sait de quoi elle parle, puisque l'on trouve dans sa bibliothèque un ouvrage de Newton, ainsi que *Le Newtonianisme pour les Dames* (cf. « Catalogue de la Bibliothèque de Mme Gottsched », in : J. C. Gottsched (Hg.), *Sämmtliche kleinere Gedichte*, p. 487-532).

<sup>3</sup> « Bockesbeutelius – Ich will mir den Dokortitel kaufen und Bücher schreiben. [...] Ein Autor, der sich das Recht erkauft hat, ein grosses D. vor seinen Namen zu setzen, stehet in viel höhern Ansehen als ein Unbetitelter. » *Mort B.* (II, 10).



Damis, c'est que l'on dise de lui qu'il était savant, qu'il était célèbre (*Érudit* I, 6). Obnubilé par sa propre « gloire », il n'a d'ailleurs pas la moindre considération pour le bonheur et les sentiments des autres. L'amour de Valer pour Juliane lui est parfaitement indifférent : sa vanité le transforme en un monstre d'égoïsme, qui place un prétendu savoir au-dessus des devoirs humains (*Érudit* II, 13). Apparaît ici une critique plus subtile mais bien présente : celle de l'énorme fossé qui sépare la formation intellectuelle de l'attitude morale du sujet<sup>1</sup>. Les pédants sont d'autant plus condamnables que leur éducation devrait les inciter à l'humanité. Montaigne ne disait-il pas déjà que « toute autre science est dommageable à celui qui n'a la science de la bonté »<sup>2</sup> ? Au vu de la vanité et de l'égoïsme qui caractérise tous ces personnages, on peut donc considérer que le pédantisme est un défaut de l'esprit qui vient en fait se greffer sur un défaut du cœur. C'est sans doute pourquoi il n'est jamais question dans les comédies de les amender – car seuls ceux qui ont le cœur bon sont susceptibles d'être touchés par la grâce de la raison. Les pédants, eux, sont manifestement irrécupérables.

#### 6.4.1.2.4. Susceptibilité et emportement

Conséquence de leur orgueil, les pédants sont connus pour leur susceptibilité, qui dégénère bien vite en querelle. La plupart des « savants » se révèlent incapables de se maîtriser dès que la moindre objection ou rivalité se fait jour. Molière a illustré ce trait à plusieurs reprises, notamment dans *Le Bourgeois gentilhomme* (II, 4) et dans *Les Femmes savantes* (III, 3). Le caractère emporté des pédants finit d'ailleurs par devenir une véritable attraction mondaine. Dans *Le Cercle ou la Soirée à la mode*, le Marquis explique comment on en use dans les salons avec les gens de lettres :

Le soir, on en rassemble une couple ; on les excite, on les irrite l'un contre l'autre ; alors ils s'attaquent, ils s'accablent d'épigrammes, s'injurient, se déchirent : cela est plaisant, divin. Tenez, cela ressemble assez aux combats de coqs que l'on donne à Londres ou sur nos navires.<sup>3</sup>

Les comédies allemandes nous offrent de multiples exemples de ces « combats de savants », comme celui auquel on assiste dans la scène d'ouverture de *L'Hypochondriaque*. Gotthard décrit ainsi au valet Heinrich le déroulement de la discussion :

---

<sup>1</sup> Cf. H.-U. Lappert, *Lessings Jugendlustspiele*, p. 14 sq.

<sup>2</sup> Michel de Montaigne, *Les Essais*, livre I, ch. 25, « Du pédantisme », édition établie et présentée par Claude Pinganaud, Paris, Arléa, 2002, p. 110.

<sup>3</sup> Poinsinet, *Le Cercle ou la Soirée à la mode* (sc. 12).

D'abord ils étaient d'accord sur la maladie ; puis ils se sont disputés à son sujet comme des poissonnières, et ils ont fini par se mordre comme deux chiens enragés.<sup>1</sup>

Heinrich observe alors qu'il ne fallait pas faire venir deux médecins, car « deux maîtres ne se supportent jamais pour le même travail ». Les savants sont tout aussi jaloux que les artisans. Abgrund pour sa part les juge « vindicatifs », surtout lorsque l'on a l'audace de mépriser leurs ouvrages<sup>2</sup>. C'est ainsi que l'on voit Damis s'emporter dès que son père semble douter de sa valeur et de son érudition (*Érudit* I, 5 et II, 3). Dans *L'Homme à grands projets*, Kleanth s'attribue tout le mérite des plans échafaudés, et affirme que son beau-père n'a fait que les approuver et les formuler en latin (III, 6). Commence alors un embryon de querelle, qui éclate définitivement dans le dernier acte, où Geronte raconte comment cet effronté de Kleanth a refusé de transmettre ses idées à la Comtesse :

Nous disputons pro et contra, et ce blanc-bec finit par me dire que la Comtesse n'a pas besoin de mes fadaïses. Qualifier mon mémoire de fadaïses ! Des fadaïses...<sup>3</sup>

Geronte en suffoque d'indignation. En général, les pédants répondent à ce type d'offense par la plume. On connaît l'issue houleuse de la rencontre entre Vadius et Trissotin<sup>4</sup> ; quant au maître de philosophie de M. Jourdain, il promet lui aussi une réplique sanglante à l'affront des autres maîtres :

Je vais composer contre eux une satire du style de Juvénal, qui les déchirera de la belle façon.<sup>5</sup>

Et ce ne sont pas là les seuls exemples du caractère vindicatif des érudits. Dans *Crispin bel-esprit* (1681), les menaces du savant Pénétrant montrent bien comment ses semblables réagissent :

Vengeons-nous par écrit de cette atroce injure : / Décrons votre époux chez la race future ; / Et prompts à soutenir l'honneur de l'Hélicon, / Par plus d'une satire on peut noircir son nom.<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> « Gotthard – Erst waren sie wegen der Krankheit eins ; hernach zankten sie sich wieder drüber, wie die Fischerweiber, und endlich bissen sie sich wie ein paar tolle Hunde. » *Hypo.* (I, 2).

<sup>2</sup> « Abgrund – Die gelehrten Leute sind rachgierig, und können nichts weniger vertragen, als wenn man ihre Schriften verachtet. » *Myst.* (III, 3).

<sup>3</sup> « Geronte – Wir disputiren pro und contra, endlich saget mir der naseweise Pursche, die Gräfinn brauche des Bettels nicht ! meine Schrift einen Bettel zu nennen ? einen Bettel... » *Projets* (V, 4).

<sup>4</sup> Après avoir rivalisé d'éloges, les deux savants se quittent sur des injures et des menaces : « Vadius – Ma plume t'apprendra quel homme je puis être. Trissotin – Et la mienne saura te faire voir ton maître. » Molière, *Les Femmes savantes* (III, 3, v. 1041 sq).

<sup>5</sup> Molière, *Le Bourgeois gentilhomme* (II, 4).

<sup>6</sup> Abbé Gaspard Abeille, *Crispin bel-esprit* (sc. 3).

Au moindre différend, ils sont prêts à se livrer à la calomnie et à monter au besoin une cabale contre leur ennemi. Leurs homologues allemands ne se comportent pas autrement. La conversation des pédants de *M. le Bel-Esprit* se termine tout comme celle de Vadius et Trissotin : chaque partie se menace d'une guerre des satires et de critiques dévastatrices (*Bel-Esp.* 6). *Les Poètes à la mode* mettent eux aussi en scène de violentes altercations entre les tenants de deux écoles opposées. Dunkel accuse Reimreich de lui avoir dérobé son calepin, et la querelle prend de telles proportions qu'on les entend depuis la rue ; Géronte est contraint d'intervenir pour tenter de calmer les esprits (II, 3). Mais l'hostilité ne faiblit pas, et Reimreich promet à la fin de châtier son rival par de « terribles satires », qui le flétriront aux yeux de la postérité<sup>1</sup>. Quant au Magister Holzworm, il semble que l'unique arme dont il dispose soit la satire latine. Il en prévoit une contre Geldlieb, qui entend épouser celle qu'il aime, intitulée « *Midas castratus* » (*Pleur.* I, 6), et en commande une autre à son étudiant Peter, cette fois-ci contre Kühnwitz, coupable d'insolence, qui devra développer le thème suivant : « *Kuhnvizius est parricida* » (III, 7). L'attaque *ad hominem*, forme de satire abhorrée par les *Aufklärer*, apparaît donc comme le seul recours des pédants pour se justifier et disqualifier leurs adversaires.

Enfin, lorsque leur éloquence et leur fiel sont à bout, il ne leur reste plus qu'à transformer en projectiles les livres pesants dont ils sont toujours environnés, comme dans *La Pleurnicheuse* (II, 4 et 8) et *Le Jeune Érudit* (III, 19). C'est là l'ultime geste de dépit et d'impuissance des pédants, incapables de respecter le principe de la discussion contradictoire. Ils prennent les invectives pour des arguments et en dernier expédient se livrent à des attaques physiques.

#### 6.4.1.2.5. Ignorance du monde

Dernière caractéristique enfin, et spécificité allemande, le pédant est un personnage qui ignore totalement les règles de la vie en société. Alors que le pédant français, au XVIII<sup>e</sup> siècle, devient bel esprit mondain, le savant allemand reste coupé du monde. Son attachement à des détails insignifiants et à mille lieues de la vie quotidienne lui fait perdre le contact avec la réalité. Retranché dans son cabinet et plongé dans ses livres, il est incapable d'adopter une « conduite » adéquate lorsqu'il est mis en contact avec ses semblables. C'est ce que la Gottschedin tente d'illustrer avec les trois pédants de *M. le Bel-*

---

<sup>1</sup> « Reimreich – Durch die entsetzlichsten Satyren will ich Sie bestrafen ; der Nachwelt sollen Sie ein Schandfleck seyn. » *Poètes* (III, 7).

*Esprit*. En l'espace de quelques scènes, l'auteur accumule les indications pour dépeindre un comportement d'une grossièreté inouïe : dès leur arrivée, les invités se précipitent dans un coin de la pièce pour y déposer chapeaux et épées (sc. 5). Leur conversation se caractérise par un niveau sonore qui passe le raisonnable : ils crient au lieu de parler et rient sans retenue à gorge déployée (sc. 2 et 5). Ils n'hésitent pas à se quereller et à s'invectiver dans la chambre de Lottchen et en sa présence – ce qui scandalise la jeune fille. Les trois érudits ne se comportent pas comme des hommes de science mais comme de vulgaires étudiants (sc. 7). En ce qui concerne Vielwitz, on peut noter que sa grossièreté n'est pas tant due à son ignorance du monde qu'à son mépris pour ce dernier et son refus de se conformer à des mœurs plus civiles. À l'instar de Grobian, il ne jure que par les antiques usages de sa province :

Vielwitz – Mœurs campagnardes, bonnes mœurs. Chez moi, personne n'entre dans une pièce autrement qu'avec le chapeau sur la tête.

Lottchen – Oui, oui ! Les modes grossières sont aussi des modes.<sup>1</sup>

Les pédants de *M. le Bel-Esprit* sont certes de parfaits malotrus, mais on a l'impression qu'il s'agit là d'un vice plaqué sur des personnages négatifs pour les rendre encore plus odieux, plutôt que d'un défaut consubstantiel à leur état d'érudit.

Lorsque Lessing reprend le type dans son *Jeune Érudit*, il en livre une analyse bien plus précise et subtile. Dès la scène d'ouverture, le ton est donné par Anton, qui remarque à propos de son maître qu'« il a tout lu, sauf un livre de compliments »<sup>2</sup>. Damis est en effet d'une grossièreté choquante ; même son valet ironise sur ce grand esprit brutal, qui n'est en réalité qu'un étudiant prétentieux mal dégrossi. Son comportement à table est révélateur de son absence totale de savoir-vivre :

Anton – Il ne fait que des sottises. Il gratte sa fourchette sur son assiette, baisse la tête, remue les lèvres comme s'il se parlait à lui-même, se balance sur sa chaise ; s'il renverse un verre de vin, il le laisse renversé et fait comme s'il n'avait rien remarqué jusqu'à ce que le vin menace de couler sur ses vêtements ; c'est alors qu'il s'emporte et prétend même que c'est moi qui l'ai renversé.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> « Vielwitz – Ländlich, sittlich. Bey *mich* kommt niemand anders in *einer* Stube, als mit *den* Hut auf *den* Kopf. Lottchen – Ja, ja ! grobe Moden, sind auch Moden. » *Bel-Esp.* (3).

<sup>2</sup> « Anton – Er hat alles gelesen, nur kein Komplimentierbuch. » *Érudit* (I, 1).

<sup>3</sup> « Anton – [Er macht] Lauter dumme Streiche. Er kritzelt mit der Gabel auf dem Teller ; hängt den Kopf ; bewegt das Maul, als ob er mit sich selbst redete ; wackelt mit dem Stuhle ; stößt einmal ein Weinglas um ; läßt es liegen ; tut, als wenn er nichts merkte, bis ihm der Wein auf die Kleider laufen will ; nun fährt er auf und spricht wohl gar, ich hätte es umgegossen. » *Érudit* (III, 7).

Damis n'est au fond que la variante estudiantine du type de « Grobian ». C'est ce que montre Rolf Christian Zimmermann, qui n'identifie pas la pièce comme une satire de l'érudition, mais de la jeunesse, et plus particulièrement de ces étudiants mal léchés, dont le savoir est mal assimilé et mal utilisé, qui sont égocentriques, grossiers et inaptes à la vie en société<sup>1</sup>. Damis souffre – en partie – du même mal que Lessing quelques années auparavant, comme le révèle une lettre du dramaturge à sa mère en 1749 :

Je compris que les livres feraient certes de moi un érudit, mais sûrement pas un homme. J'osai sortir de mon cabinet et me mêler à mes semblables. Mon Dieu ! Quelle différence j'observai entre eux et moi. Une timidité paysanne, un corps laissé à l'abandon et mal développé, une totale ignorance des mœurs et du commerce des hommes, des mines renfrognées, sur lesquelles chacun croyait lire mon mépris pour lui : voilà, d'après mon propre jugement, les bonnes qualités que j'avais en partage.<sup>2</sup>

La vraie érudition ne doit pas faire obstacle à la sociabilité, bien au contraire. Elle doit former la raison et l'esprit critique, et rendre l'homme civil et sensé. Le paradoxe de Damis est d'être un homme cultivé et pourtant grossier, ce que Lessing souligne en insistant sur son domaine d'études : les belles-lettres et les humanités, qui justement sont censées polir les mœurs, amener la civilité et le bon goût parmi les hommes.

Ce sont les belles sciences et les arts libéraux [...] qui confèrent des charmes à la société humaine : sans eux, elle ne serait que le plus insupportable des esclavages. Ils rendent les hommes sensibles et les dépouillent de leur grossièreté [...]. La politesse, le comportement prévenant, le goût raffiné, tous les signes certains des peuples civilisés, sont leurs fruits.<sup>3</sup>

J. Lacant juge fort bien la satire du *Jeune Érudit*, en notant qu'elle est certes une réaction personnelle de Lessing contre son environnement et contre les tentations pédantes qu'il a lui-même combattues, mais qu'elle « revêt dans la pièce des formes très

---

<sup>1</sup> Cf. Rolf Christian Zimmermann, « Die Devise der wahren Gelehrsamkeit : Zur satirischen Absicht von Lessings Komödie *Der junge Gelehrte* », in : *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Tübingen, 1992 (66, 2), p. 283-299. L'article récapitule les positions contradictoires de la recherche sur cette pièce et analyse le personnage de Damis sous l'angle de la comédie saxonne.

<sup>2</sup> « Ich lernte einsehen, die Bücher werden mich wohl gelehrt, aber nimmermehr zu einen Menschen machen. Ich wagte mich von meiner Stube unter meines gleichen. Guter Gott ! was vor eine Ungleichheit wurde ich zwischen mir und andern gewahr. Ein bäuersche Schichternheit, ein verwilderter und ungebauter Körper, eine gänzliche Unwissenheit in Sitten und Umgange, verhaßte Minen, aus welchen jedermann seine Verachtung zu lesen glaubte, das waren die guten Eigenschafften, die mir, bei meiner eignen Beurtheilung übrig blieben. » G. E. Lessing, lettre à Justina Salome Lessing du 20 janvier 1749, LM, Bd. 17, p. 7.

<sup>3</sup> « Die schönen Wissenschaften und freien Künste [...] sind es, welche der menschlichen Gesellschaft Annehmlichkeiten mitteilen, ohne die sie nicht als die unerträglichste Sklaverei sein würde. Sie machen den Menschen empfindlich und entkleiden ihn von der Rauigkeit [...]. Die Höflichkeit, das einnehmende Betragen, der zärtliche Geschmack, alle untrügliche Kennzeichen gesitteter Völker sind ihre Früchte. » G. E. Lessing, « Das Neuste aus dem Reiche des Witzes », *Berlinische privilegierte Zeitung*, April 1751, LM 4, p. 388.

moliéresques, avec un peu plus de lourdeur seulement dans l'insistance juvénile »<sup>1</sup>. Ces formes moliéresques sont manifestes dans le traitement du dialogue, mais aussi dans le personnage de Damis, qui nous semble assez proche de celui de Thomas Diafoirus<sup>2</sup>. Celui-ci ne fait certes que deux brèves apparitions dans *Le Malade imaginaire* (II, 5 et 6), alors que Damis est au centre de la comédie de Lessing. Le personnage du jeune érudit est par conséquent plus développé que celui du jeune médecin. Mais ce que l'on observe chez Diafoirus est également valable pour Damis. Ainsi, lors de sa première intervention, Molière insiste sur le manque de civilité du personnage, sur son ignorance des usages et sa raideur : les didascalies le présentent comme « un grand benêt nouvellement sorti des écoles, qui fait toutes choses de mauvaise grâce et à contretemps » (II, 5). Thomas débite ses compliments pédants de façon mécanique, sans grâce ni conviction, allant même jusqu'à se tromper de destinataire. Toinette se gausse de cet « habile homme » si malhabile<sup>3</sup>. Damis n'est guère plus poli, et lui aussi se révèle maladroit dans ses relations sociales, grossier, indélicat et égoïste. Thomas Diafoirus est un pur produit des collèges, comme en témoigne sa tendance à tout ramener à son domaine : la connaissance érudite. En guise de galante attention, il offre à Angélique sa thèse « contre les circulateurs » et lui propose d'assister à la dissection d'une femme. Lorsqu'il est question de mariage et d'inclination, il répond par des formules de disputes scolastiques :

Angélique – Si monsieur est honnête homme, il ne doit point vouloir accepter une personne qui serait à lui par contrainte.

T. Diafoirus – *Nego consequentiam*, mademoiselle, et je puis être honnête homme et vouloir bien vous accepter des mains de monsieur votre père. [...]

Angélique – Mais la grande marque d'amour, c'est d'être soumis aux volontés de celle qu'on aime.

T. Diafoirus – *Distinguo*, mademoiselle : dans ce qui ne regarde point sa possession, *concedo* ; mais dans ce qui la regarde, *nego*.<sup>4</sup>

Damis réagit de façon similaire lorsqu'il avance des arguments juridiques pour refuser de céder Juliane à Valer : il utilise alors des termes jargonnants, parle de « *Paktum* » et de « *Requisita* », ce que Juliane qualifie avec ironie de « galimatias de jeune érudit »<sup>5</sup>. Tout comme celui de Diafoirus, l'esprit de Damis est déformé par l'habitude des

---

<sup>1</sup> J. Lacant, *Marivaux en Allemagne*, p. 59.

<sup>2</sup> A. Ehrhard voit pour sa part en Damis un agrégat de différents personnages de Molière : Trissotin, le docteur Pancrace, le maître de philosophie du *Bourgeois gentilhomme* et enfin Erasmus Montanus de Holberg (*Molière en Allemagne*, p. 206 sq).

<sup>3</sup> Molière, *Le Malade imaginaire* (II, 5).

<sup>4</sup> *Ibid.* (II, 6).

<sup>5</sup> « Juliane – Das Galimathias eines jungen Gelehrten », *Érudit* (III, 8).

raisonnements abstraits et stériles de l'érudition : il ne peut parler de quoi que ce soit sans auparavant vouloir le définir, et cherche en tout des distinctions savantes.

Le grand benêt du *Malade imaginaire* a manifestement marqué Lessing, sans doute parce qu'il lui rappelait sa propre expérience et certains de ses camarades de jeunesse. En effet, on retrouve dans un fragment de comédie rédigée en français<sup>1</sup> un personnage qui semble lui aussi calqué sur le modèle de Thomas Diafoirus. L'intrigue classique de *Palaion* est esquissée dans la première scène : un père veut imposer à sa fille Lucile un gendre en tout point conforme à ses vues, c'est-à-dire « à l'ancienne » – car Palaion est un contempteur de la modernité, un sectateur zélé de l'ancien temps et des mœurs d'avant<sup>2</sup> (sans pour autant avoir la grossièreté de Grobian ou de Bockesbeutel). Quant au gendre en question, Martin Colibri, son patronyme complet, avec nom fantaisiste et prénom usuel, peu habituel dans la comédie, rappelle d'emblée celui du benêt de Molière – et cette similitude n'est sans doute pas fortuite. En effet, son portrait confirme clairement la filiation du personnage :

Lucile – [II] est à peine sorti du collège ! C'est un livre et non pas un homme.

Palaion – Oui, oui, c'est un garçon savant, très savant. Il a lu beaucoup de livres anciens, et les livres anciens, ma fille - - ah - -

Lucile – Ne sont plus muets que lui. Il ne dit mot, si sa bouche ne s'ouvre par hasard pour dire des sottises.

Palaion – C'est justement par là que j'augure bien de sa raison profonde. [...]

Lucile – Et à la façon de s'habiller ne le prendrait on pas pour un de ses ancêtres du siècle quatorzième ?

Palaion – Juge donc de son goût solide ; il s'habille tout comme nos pères ! Ah l'aimable garçon !

Lucile – Ah l'aimable garçon ! Ah qu'il est ténébreux, ah qu'il est stupide ! [...] Ah l'aimable garçon ! Ah qu'il est grossier, ah qu'il est lourd !<sup>3</sup>

Lessing concentre ici une grande partie des caractéristiques de Thomas Diafoirus, « frais émoulu du collègue » (II, 6), lisant les anciens et s'attachant « aveuglément » à leurs opinions (II, 5 et 6), « paisible et taciturne, ne disant jamais mot », borné et besogneux (II, 5), ignorant du monde et dépourvu de toute élégance. Son père reconnaît qu'il « n'a jamais eu l'imagination bien vive », mais il s'empresse d'ajouter :

Et c'est par là que j'ai toujours bien auguré de sa judiciaire.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Il s'agit de trois scènes de *Palaion*, comédie en un acte (vers 1750), dont Lessing fournit une traduction en 1756, sous le titre *Vor diesen !* (LM 3, p. 310-316 et p. 348-357).

<sup>2</sup> On retrouve ici la traditionnelle querelle des Anciens et des Modernes, réinterprétée sur le mode comique, comme le fait parfois Marivaux (cf. *La Seconde Surprise de l'amour* II, 4).

<sup>3</sup> *Palaion* (sc. 2).

<sup>4</sup> Molière, *Le Malade imaginaire* (II, 5).

On observe la même réaction chez Palaion, qui plus est dans les mêmes termes. Selon toute vraisemblance, Lessing s'est inspiré pour cette comédie du *Malade imaginaire* et du conflit esquissé par Molière entre admirateurs du passé et tenants de la modernité. En effet, la crispation des Diafoirus père et fils sur les traditions se heurte aux conceptions d'Angélique, qui affirme avec force :

Les anciens, Monsieur, sont les anciens, et nous sommes les gens de maintenant.<sup>1</sup>

Quant à Lucile, elle déclare que « s'accommoder au temps est le devoir du sage » (*Palaion*, sc. 2). Les deux jeunes filles vivent résolument dans leur siècle, et opposent à un prétendant cuistre et suranné, bien que jeune, un amant aimable et poli. Il est impossible de savoir si Lessing comptait faire apparaître Martin Colibri dans les scènes suivantes, mais il est certain que ses propos auraient été tout aussi galants que ceux de Thomas Diafoirus.

La maladresse verbale est d'ailleurs une constante du pédant : fidèle aux principes scolastiques et fêru de dispute, il ne sait s'exprimer que dans une rhétorique imposante, à l'écrit comme à l'oral, en latin comme en allemand. Il est incapable d'adapter son discours au public et aux circonstances, et enfreint en cela la règle d'or de tous les traités de civilité<sup>2</sup> : Kühnwitz déplore par exemple la tendance de Holzworm à hurler et à insulter systématiquement ses élèves, et à tutoyer tout le monde, quel que soit l'âge et le rang<sup>3</sup>. Comme on peut s'y attendre, ce type de personnage est particulièrement maladroit avec les femmes : traditionnellement, les pédants sont spécialisés dans les déclarations d'amour ridicules et les galanteries absurdes. Ils parlent à leur promise comme à des élèves ou à des pairs, se gargarisant de leur science de façon intempestive et prétentieuse. Les exemples ne manquent pas, et ce sont toujours les mêmes caractéristiques qui reviennent : Holzworm dans *La Pleurnicheuse*, Bockesbeutelius dans *La Mort de Bockesbeutel* (II, 10), Pillifex et Recept dans *Les Médecins*. Il ne sont pas plus habiles dans le rôle de conseillers, comme le prouve la prestation lamentable du Magister des *Tendres Sœurs* (I, 9 et II, 14).

Plus largement, le pédant a la réputation de négliger le *decorum*, d'être grincheux, acariâtre, balourd, sale, et de vivre reclus comme un misanthrope<sup>4</sup>. Une fois de plus,

---

<sup>1</sup> Molière, *Le Malade imaginaire* (II, 6).

<sup>2</sup> Cf. *infra*, p. 737.

<sup>3</sup> « Kühnwitz – Wenn er nur nicht die allgemeine Schulmeisterschwachheit an sich hätte, und seine Untergebene so mürrisch und pedantisch tractirte. So bald er sein Maul aufthut, so springt auch ein Ochse, Esel oder Narr heraus ; und sein Bauch ist eine rechte Bauerscheune, in welcher lauter Flegel hangen. Er heißt alles Du, man mag so groß und so alt seyn, als man will, und er siehet gar nicht darauf, daß ich in etlichen Wochen ein Student seyn werde. » *Pleur.* (I, 6). Voir aussi (II, 7 et 8).

<sup>4</sup> Cf. C. Becker, *Sprachkonzeptionen der deutschen Frühaufklärung*, p. 323.



Holzwurm en est l'exemple le plus typique. Rosel trace de ce personnage un portrait des plus éloquents :

Rosel – On voit bien que le Magister Holzwurm veut se rendre aimable à sa manière. Il complimente de la façon la plus comique qui soit, ses deux pieds latinistes bien tournés en dedans quand il dispute avec elle. Mais [...] il s'est trop amouraché des vieux livres, qui lui font bien souvent oublier le monde entier. Si vous pouviez le voir là-haut dans son cabinet. On ne voit plus le plancher : il ne marche partout que sur du papier. Même la cuisine du Diable ne ressemblerait pas à cela [...]. Devant la porte de son cabinet, il y a une grande, grande vieille boîte, dans laquelle gisent pêle-mêle livres, pain, plumes, fromage et toutes ses affaires...<sup>1</sup>

On se fait une idée de la propreté et de l'ordre qui règnent dans la maison d'un érudit. Le mépris des réalités quotidiennes se traduit ici par un laisser-aller indigne.

Dès le début du siècle, Thomasius s'insurge contre cette ignorance totale des usages du monde : il fustige un enseignement obtus et rébarbatif, qui se concentre exclusivement sur des contenus grammaticaux et traditionnels, inutiles à la cour. C'est aussi ce que déplore Amalie dans *La Mort de Bockesbeutel* :

Habituellement, les jeunes gens deviennent habiles, vifs et galants à l'université, mais notre cousin n'y a rien appris que bêtise, pédanterie et orgueil.<sup>2</sup>

Il y a manifestement deux « écoles » : celle des professeurs, qui déforme l'esprit à grand renfort d'érudition stérile, et celle du monde, qui forme l'homme par le contact avec les autres et par les sciences galantes.

#### *6.4.1.3. Quand l'érudit devient homme du monde : un savoir modeste, au service de la société*

Les savants bourgeois, et avec eux les auteurs de comédie, prennent ainsi leurs distances par rapport à une certaine forme d'érudition et rejettent le type du « pédant » pour revaloriser leur propre image. Thomasius est la personnalité la plus représentative de ce mouvement : en réponse au type du professeur orgueilleux et coupé des réalités du

---

<sup>1</sup> « Rosel – Man sieht aber freylich wohl, daß sich Mag. Holzwurm nach seiner Art beliebt machen will. Er complimentirt aufs poßirlichste, und setzt seine zwey Lateinischen Füsse so fein einwärts, wenn er mit ihr disputirt. Er [...] hat sich [aber] gar zu sehr in die alten ungeheuren Bücher verliebt, über welchen er oftmals die ganze Welt vergißt. Wenn sie ihn nur einmal oben in seiner Studierstube sehen sollten. Man sieht keine Thiele mehr, sondern er geht auf lauter Papier. Es kan in des Teufels seiner Küche nicht so aussehen [...]. Vorn an der Stubenthüre steht ein grosser, grosser alter Kasten, darinne liegen Bücher, Brod, Papier, Federn, Käse und seine ganze Wirthschaft unter einander... » *Pleur.* (III, 1).

<sup>2</sup> « Amalie – Sonst werden junge Mannspersohnen auf Universitäten geschickt, lebhaft und artig, unser Vetter aber hat dort nichts gelernt, als Dummheit, Pedanterey und Selbstliebe. » *Mort B.* (II, 8).

monde, il propose dans son *Bref Traité de politique* un modèle de savant tourné vers la pratique, formé aux manières de la cour, instruit et compétent dans son domaine, mais cependant modeste<sup>1</sup>. Malgré les distances qu'ils prennent avec le modèle des milieux aristocratiques, tous les hommes des Lumières s'inspirent de l'idéal de Thomasius<sup>2</sup>.

L'un des premiers devoirs de l'homme est de participer au bonheur et au progrès de l'humanité. C'est pourquoi l'érudit se doit de mettre ses compétences au service de l'intérêt général. Les hebdomadaires moraux ne manquent d'ailleurs pas d'intégrer cette composante dans leur définition du véritable savant. *Le Patriote* le présente ainsi comme un homme cultivé, sage et vertueux, dont le savoir est utile car tourné vers la vie. L'éducation de Curio est un modèle à suivre : il allie saines lectures et sciences galantes, études universitaires et visites, « car il pensait aussi que l'on pouvait en apprendre au moins autant du commerce des hommes que des livres »<sup>3</sup>. Les comédies allemandes mettent en scène deux de ces savants modèles : il s'agit de Herrmann et de Valer. Dès la scène d'exposition des *Candidats*, Caroline souligne les mérites et les services rendus par Herrmann au Comte et à la communauté (I, 1). Quant à Valer, Damis décrit ainsi son parcours, qui rappelle fortement celui de Curio :

Depuis quelques années, il a mis les livres de côté et s'est fourré dans la tête le préjugé qu'il fallait se parfaire grâce au commerce des hommes et à la connaissance du monde, afin de rendre d'utiles services à l'état.<sup>4</sup>

Cette remarque confirme bien que la comédie de Lessing n'est pas une satire de l'érudition en tant que telle : en effet, Valer a suivi le même parcours que Damis, lui aussi est un « savant ». C'est plutôt une satire de la mauvaise érudition, qui fait du savoir une fin en soi, étouffe le bon sens et enferme l'homme dans un univers de livres morts<sup>5</sup>. Coupé

---

<sup>1</sup> Christian Thomasius, *Kurtzer Entwurf der Politischen Klugheit/sich selbst und andern in allen Menschlichen Gesellschaften wohlzurathen/und zu einer gescheiden Conduite zu gelangen*, Leipzig, 1710, Faksimiledruck, Frankfurt/M, 1971, p. 89-93.

<sup>2</sup> Cf. C. Becker, *Sprachkonzeptionen der deutschen Frühaufklärung*, p. 319-334. Pour un aperçu assez complet de la satire des érudits au début du XVIIIe siècle, dans la perspective historique de l'évolution de l'image du savant, on peut consulter l'ouvrage de Gunter E. Grimm, *Literatur und Gelehrtentum in Deutschland : Untersuchungen zum Wandel ihres Verhältnisses vom Humanismus bis zur Frühaufklärung*, Tübingen, Niemeyer, 1983, p. 720-743.

<sup>3</sup> « Weil er auch glaubte, daß man wenigstens eben so viel aus dem Umgange mit Menschen, als aus Büchern, lernen könne. » *Der Patriot*, 39. Stück, 28. September 1724, Bd. I, p. 333. Voir aussi W. Martens, *Die Botschaft der Tugend*, p. 419 et p. 425 sq.

<sup>4</sup> « Er hat seit einigen Jahren die Bücher beiseite gelegt ; er hat sich das Vorurteil in den Kopf setzen lassen, daß man sich vollends durch den Umgang und durch die Kenntnis der Welt geschickt machen müsse, dem Staate nützliche Dienste zu leisten. » *Érudit* (II, 12).

<sup>5</sup> C'est d'ailleurs le bon sens qui, dans *La Mort de Bockesbeutel*, fait prononcer à Vernunftlieb ce jugement sans appel sur le Magister Bockesbeutelius : « [Er ist] ein pedantisches monstrum, [...] das keine andere

ainsi du monde et de ses semblables, l'érudit devient inutile, orgueilleux et égocentrique. Valer, lui, a su évoluer et compléter son éducation : c'est un anti-Damis, le représentant de ce bon sens trop souvent oublié. Car les livres seuls ne peuvent faire un « homme » – c'est ce que Lessing a compris à Leipzig. Pour qu'un érudit devienne un membre utile de la société, il a besoin de faire une expérience concrète de cette société. Il doit se polir au contact des hommes afin de pouvoir utiliser ses connaissances avec discernement. En d'autres termes, il lui faut acquérir la fameuse « conduite », dont nous aurons l'occasion de reparler<sup>1</sup>.

Fuchs, qui n'a de cesse de dénoncer l'absurdité de l'éducation latiniste, exprime les mêmes convictions, mais cette fois par antiphrase. Il présente ainsi les recommandations du Magister Holzwurm à ses élèves :

Holzwurm – Vous êtes arrivés à la page 121. Apprenez-la aujourd'hui. Mémorisez ! Mémorisez et répétez-la encore cinq cent fois ! C'est ainsi qu'un jour vous deviendrez des sujets aptes à servir dans le monde.<sup>2</sup>

On imagine quelles seront les belles compétences de ses jeunes gens après quelques années de ce régime draconien. Fuchs souligne ici avec ironie le fossé qui, dans les collèges (*Lateinschulen*), sépare encore l'éducation de la réalité et des besoins en connaissances pratiques. Car les maîtres tels Holzwurm ne préparent pas à la vie civile mais uniquement à l'université<sup>3</sup>, laquelle ne forme à son tour que des rats de bibliothèque poussiéreux et incapables de participer à la société. Quant à ceux qui refusent délibérément toute responsabilité vis-à-vis de la communauté, ils sont très clairement dénoncés. C'est le cas par exemple de Bockesbeutel, qui malgré son éducation et son savoir, ne veut pas prendre de fonction, car il trouve cela trop pénible et trop servile. Amalie, la représentante

---

Vorzüge, als den elenden Magistertitel hat. [...] Ihr Vetter [weiß] nicht einmal, was Gelehrsamkeit ist ; ich habe zwar nicht studirt, allein so viel kann ich doch mit meinem gesunden Vernunft einsehen, daß alles, was er vorbringt, lächerlich und abgeschmackt ist. » *Mort B.* (III, 2).

<sup>1</sup> Cf. *infra*, p. 780 et p. 820. Sur le rapport de Lessing à l'érudition, voir aussi A. Kornbacher-Meyer, *Komödientheorie und Komödienschaffen Gotthold Ephraim Lessings*, p. 149-153 et Wilfried Barner, « Lessing zwischen Bürgerlichkeit und Gelehrtheit », in : *Bürger und Bürgerlichkeit im Zeitalter der Aufklärung*, hrsg. von Rudolf Vierhaus, Heidelberg, 1981, p. 165-204.

<sup>2</sup> « Holzwurm – Ihr seyd gekommen bis pag. 121. Lernt heute dieses Blatt. *Memorirt ! memorirt und repetirt* es auch wieder fünfhundert mal ! so werdet ihr einmal solche *Subjecta* werden, die der Welt dienen können. » *Pleur.* (II, 4).

<sup>3</sup> Cf. J. Gessinger, *Sprache und Bürgertum*, p. 64-67. Ce n'est qu'à partir des années 1770, notamment grâce à l'action de Basedow, que voient le jour des établissements tournés vers l'enseignement de connaissances pratiques.

des Lumières, désire au contraire un époux « qui occupe une charge publique et qui ait du crédit »<sup>1</sup>.

L'idéal du savant utile et impliqué dans la société commence ainsi à prendre forme et dans la vision des *Aufklärer*, il s'impose clairement comme le seul savant légitime. Car les vrais érudits doivent lutter contre l'image désastreuse que les pédants donnent de la science. Une livraison des *Frondeuses raisonnables*, qui fait l'éloge des Anciens en matière de rhétorique et de style, montre bien le tort que le pédantisme peut faire à la science. L'hebdomadaire dénonce en effet ces jeunes prétentieux qui croient que les Anciens sont réservés aux écoliers, simplement parce qu'il y a des pédants parmi leurs admirateurs<sup>2</sup>. Par ignorance, ils se tournent vers les romans galants de Menantes et de Talander<sup>3</sup>. Voilà comment quelques cuistres discréditent les arts et le savoir.

Afin de ne pas passer pour l'un de ces pédants vaniteux qui peuplent les comédies, il faut avant tout être circonspect, et ne manifester son savoir qu'à bon escient. La modestie est l'une des leçons à retenir pour l'homme éclairé. C'est ce que Caroline recommande à Herrmann :

Il ne faut pas sans cesse avoir sa science à la bouche ; est-ce là un bien dont il faut se vanter ? Ce qui arrive en général avec les sciences, c'est que l'on doit faire comme si l'on n'en possédait aucune.<sup>4</sup>

Dans son poème *La Gloire*, Cronegk souligne lui aussi l'importance de la modestie pour un auteur et rejette la mode de n'admirer que soi-même<sup>5</sup>.

Afin de revaloriser la science, les auteurs de comédies font tomber les pédants incorrigibles sous les coups de la satire, mais ils montrent aussi qu'il existe des savants modestes, aimables et utiles, qui méritent des louanges. L'appellation de pédant ne doit

---

<sup>1</sup> « Amalie – Ich will einen Mann haben, der in einem öffentlichen Amte sitzt, der Ansehen hat. » *Mort B.* (II, 10). Sur ces responsabilités envers le pays et les compatriotes, voir aussi *Der Patriot*, 137. Stück, 15. August 1726, Bd. III, p. 267-270.

<sup>2</sup> *Die Vernünftigen Tadlerinnen*, 11. Stück, 22 März 1726, Bd. 2, p. 87.

<sup>3</sup> Menantes est le pseudonyme de Christian Friedrich Hunold (1680-1721), Talander celui de August Bohse (1661-1730).

<sup>4</sup> « Caroline – Man muß seine Wissenschaften nicht immer im Munde führen ; sind das Güter, darauf man pochen kan ? [...] Wissenschaften [...] sind gemeiniglich nur dazu gut, daß man sich stellen muß, als besässe man keine. » *Cand.* (I, 1).

<sup>5</sup> « Vernünftig, aber wenig schreiben, / auch bey dem Lob bescheiden bleiben, / ist etwas, das mir nicht gefällt : / es ist der Ruhm der alten Welt. / Sein Buch, mit reich vergoldtem Rücken, / in groß Octav gedruckt erblicken, / und sich von kritischem Stolze blähen, / sich loben, sonst alles schmähen ; / das ist, wie mir die Leute sagen, / zur Zeit, in der man itzo lebt, / der Ruhm, nach dem in unsern Tagen / ein Autor strebt. » *Der Ruhm*, J. F. Cronegk, *Schriften*, Bd. 2, p. 229.

plus être utilisée sans discernement, assimilant toute connaissance à de la cuistrerie<sup>1</sup>. Ici encore, le théâtre se fait l'écho d'une question de société, et réinvestit les clichés comiques de façon pertinente pour la discussion. Les types traditionnels sont modifiés afin de remplir une double fonction, à la fois comique et sociale. Les variations que l'on observe adaptent en effet le type à la réalité de l'époque, en insistant notamment sur l'amour des détails inutiles et l'ignorance du monde, caractéristiques des pédants allemands. Ces personnages s'insèrent en outre parfaitement dans le débat contemporain, car ils représentent un contre-modèle parfait : il permet aux *Aufklärer* de dessiner en creux l'image idéale du savant au service de l'intérêt général, qui correspond parfaitement à l'évolution de la conscience de classe bourgeoise<sup>2</sup>.

#### 6.4.2. Les poètes

Le poète n'est pas un personnage traditionnel de la comédie, mais on peut sans hésitation le considérer comme un avatar du pédant. Dans les comédies françaises, les poètes sont plutôt des dilettantes, de prétendus beaux esprits dont les vers plats et convenus font le régal de la satire : le sonnet d'Oronte dans *Le Misanthrope* (I, 2) et les vers de Des Masures dans *La Fausse Agnès* (I, 2 et 7 ; II, 4 et 5), sont les exemples les plus connus. En France, on se dit plutôt « bel esprit » que « poète »<sup>3</sup>. Dans les comédies de notre corpus en revanche, le poète acquiert un statut particulier : il s'impose progressivement comme un type à part entière, ce qui reflète une réalité sociale propre à l'Allemagne du XVIIIe siècle.

---

<sup>1</sup> Cf. *infra*, p. 819-822.

<sup>2</sup> Cf. M. Maurer, *Die Biographie des Bürgers*, p. 64 : « Mit dem Niedergang der höfischen Kultur und mit dem Rückgang des adligen Prestiges bildet sich ein bürgerliches Selbstbewußtsein aus, das einen eigenen Habitus erlaubt und seine Legitimität wesentlich aus der Funktion im Staat bezieht. Das Dienerverhältnis zu einem Fürsten wird nun als unpersönliche, auf den Staat bezogene Leistung für das Gemeinwohl verstanden. » Sur l'évolution en Allemagne de l'érudition de type humaniste à l'homme de lettre de type *Popularphilosoph*, voir l'article de G. E. Grimm, « Vom poeta doctus zum Volksdichter », in : Siegfried Jüttner und Jochen Schlobach (Hg.), *Europäische Aufklärung(en) : Einheit und nationale Vielfalt*, Frankfurt/M, Peter Lang, 1990, p. 203-217.

<sup>3</sup> Le Poète de *L'Île de la Raison* de Marivaux (1727) et les personnages de *La Métromanie* de Piron (1738) font figure d'exception.

#### 6.4.2.1. Les poètes de profession, une spécificité allemande

Tout comme dans les comédies françaises, on rencontre nombre de pédants et de prétendus beaux esprits qui se piquent aussi d'être poètes, tels Damis (*Érudit*), Vielwitz (*Bel-Esp.*), Bockesbeutelius (*Mort B.*), le Magister (*Sœurs*), Fortunat (*Oisif*) et Unhold (*Fâch.*). Mais l'on voit également les poètes de profession faire leur apparition sur scène. Ils sont presque toujours en fonction de second rôle, mais assez fréquents pour commencer à constituer un type, auquel appartiennent Sturm (*Indiff.*), Jambus (*Bel-Esp.*), Kräusel (*Fille*) ainsi que Dunkel et Reimreich (*Poètes*). Ils font partie, avec les poètes occasionnels, du répertoire des personnages fixes de la comédie de l'*Aufklärung*. Il semblerait même que le nom de Reimreich soit devenu un substantif associé au type du poète<sup>1</sup>.

Cette omniprésence des poètes et de la poésie tient à deux facteurs : d'une part les auteurs sont eux-mêmes largement impliqués dans le mouvement de réforme littéraire et participent activement aux débats de l'époque. Dans les milieux bourgeois cultivés et chez les érudits, la poésie devient un sujet de conversation, la critique fait son apparition, et le thème éveille ainsi l'intérêt de ces cercles. C'est ce qui explique les nombreuses références aux querelles littéraires, que nous évoquerons plus loin. D'autre part, il était à l'époque de bon ton de commander des vers pour toutes sortes d'occasions officielles. Pour les mariages notamment (*Triomphe*, II, 1 ; *Fâch.* I, 3 ; *Érudit* III, 15), mais aussi pour les naissances, les promotions, les funérailles (*Mort B.* III, 10), ou encore pour présenter ses requêtes auprès d'un protecteur (*Cand.* II, 6), pour exprimer ses vœux au nouvel an ou pour un anniversaire (*Mort B.* I, 8) – sans parler bien évidemment des billets doux des prétendants (*Méf. env.* I, 2). Tout était prétexte à faire des vers, et cet usage, considéré comme distingué, se répand à l'époque dans presque toutes les classes de la société. Mauvillon remarque ironiquement qu'« il ne se marie point de Savetier qui n'ait son Épithalame bien et dûment imprimée »<sup>2</sup>. C'est ce que semble confirmer une réplique de *La Vieille Fille* : à Leander qui se demande pourquoi Mlle Ohldin a commandé un poète pour ses noces, Lisette répond qu'il ne peut y avoir de mariage sans poème (II, 1). Weiße tourne d'ailleurs en ridicule cette inflation lyrique, puisque son Reimreich va jusqu'à composer un poème en l'honneur de la nouvelle perruque de Géronte (*Poètes* I, 4). Quant à

---

<sup>1</sup> Cf. J. Minor, *C. F. Weiße*, p. 93.

<sup>2</sup> E. Mauvillon, *Lettres*, p. 366. *Le Patriote* se moque également de la pratique de commander des poèmes de circonstance, toujours ampoulés, pleins de métaphores recherchées, à la fois grandiloquentes et plates (*Der Patriot*, 72. Stück, 17. May 1725, Bd. II, p. 167 sq).

Bockesbeutelius, c'est un véritable acharné du vers, qui ne manque aucune occasion de faire étalage de ses talents poétiques :

Alrune – À chaque union et à chaque procession de baptême, il fait des vers. Il ne peut laisser personne accéder à une dignité, laisser aucune âme passer, ni même laisser abattre un bœuf, sans faire à cette occasion entendre sa plainte ou adresser ses félicitations.<sup>1</sup>

Cette rage de faire des vers est ici gratuite, mais la plupart du temps, elle devient une véritable activité professionnelle, liée à une rémunération. Car ce marché poétique florissant permet à bon nombre d'étudiants désargentés et à de pauvres hères de gagner quelques deniers en composant de piètres poèmes de circonstance. Ce qui n'est pas sans créer une certaine tension entre la « noblesse » de l'art et la « bassesse » des nécessités matérielles de celui qui l'exerce. Les caractéristiques du poète de profession sont ainsi la pauvreté, et le fait qu'il refuse d'avouer le caractère marchand de son activité, tout en étant prêt à toutes les humiliations pour quelques pièces. L'exemple le plus révélateur est sans doute celui de Kräusel, le poète de *La Vieille Fille*. Lorsqu'il se querelle avec le tailleur et qu'il quitte en colère la maison de Mlle Ohldin (II, 5), cette dernière s'inquiète pour ses vers. Mais Lisette la rassure bien vite :

Le poète est habitué au pain, il va revenir.<sup>2</sup>

En effet, l'orgueil de Kräusel ne reste pas blessé bien longtemps, et le poète s'empresse de revenir offrir ses services, qu'il détaille comme un marchand d'étoffes. Il propose ainsi tout un éventail de poèmes de mariage, et donne quelques exemples de son talent en alignant des formules stéréotypées et en imaginant les jeux de mots qu'il pourra glisser à partir des noms des fiancés. Son art se révèle être un pur artisanat. Kräusel est un faiseur de rimes mécaniques, qui monnaie son catalogue aux prix du marché :

Je veux juste rappeler par avance que vous voudrez bien donner un peu plus pour un poème par thèse et hypothèse. Les temps sont chers. La pensée aussi a augmenté.<sup>3</sup>

Lessing désacralise complètement la figure du poète, non seulement par cet aspect commercial, mais aussi par la référence concrète à sa vie de famille, qui est loin d'être idyllique. La femme est un diable et il faut bien nourrir les enfants :

---

<sup>1</sup> « Alrune – Bey jedem Verbindniße und Kindertrecke macht er Verse, er läßt keinen Menschen zu einer Würde gelangen, er läßt keine Seele sterben, ja nicht einmal einen Ochsen schlachten, so muß er dabey entweder klagen oder Glück wünschen. » *Mort B.* (II, 8).

<sup>2</sup> « Lisette – Der Poete ist nach Brote gewöhnt, der kömmt wieder. » *Fille* (II, 6).

<sup>3</sup> « Kräusel – Nur will ich vorläufig erinnern, daß Sie für eines per Thesin et Hypothesin etwas mehr zu geben belieben werden. Die Zeiten sind teuer. Das Nachdenken ist auch aufgeschlagen. » *Fille* (II, 6).

Lisette – Un poète a femme et enfants ?

Kräusel – La Corinna que j'ai immortalisée dans ma jeunesse par mes odes, eh bien c'est justement cette Corinna qui est aujourd'hui ma femme. Je me suis attiré ce malheur par mes chants.<sup>1</sup>

L'illusion poétique est détruite, le mythe sentimental et artistique ne résiste pas à ce douloureux retour aux conditions matérielles prosaïques. L'on trouve bien évidemment d'autres allusions à ce statut délicat du poète professionnel, dans *La Vieille Fille* à nouveau<sup>2</sup>, dans *Les Poètes à la mode*<sup>3</sup>, ou encore dans *L'Indifférent*, où Sturm prétend ne faire des vers que pour son plaisir : les louanges lui sont un salaire suffisant, il n'est pas un « poète mercenaire » (*Brotpoete*, IV, 6).

#### 6.4.2.2. *Prétention et vanité*

Qu'ils soient poètes de profession ou amateurs éclairés, qu'ils soient français ou allemands, tous ont en commun la vanité et la rage de vouloir faire admirer leurs œuvres à tous ceux qu'ils rencontrent. Pour Friedliebinn « la vantardise est le propre de tous les poètes »<sup>4</sup>, et Reinhart définit les poètes comme des « messieurs qui ont bien bonne opinion de leurs poèmes et voudraient bien les faire apprendre par cœur à tout le monde »<sup>5</sup>. Ce qui n'est pas sans rappeler le reproche que Vadius formulait déjà dans *Les Femmes savantes* :

Vadius – Le défaut des auteurs, dans leurs productions, / C'est d'en tyranniser les conversations, / D'être au Palais, au Cours, aux ruelles, aux tables, / De leurs vers fatigants lecteurs infatigables.<sup>6</sup>

Dans *La Critique du Légataire* de Regnard, la Comtesse se plaint elle aussi des déclamations intempestives et interminables des poètes :

---

<sup>1</sup> « Lisette – Ein Poete hat Weib und Kinder ? Kräusel – Eben die Corinna, die ich durch meine Lieder in meiner Jugend verewiget habe, eben die Corinna ist itzo mein Weib. Ich habe mir das Übel an den Hals gesungen. » *Fille* (II, 6).

<sup>2</sup> Kräusel s'exprime par latinisme pour ne pas avoir à réclamer de l'argent, et fait mine d'être désintéressé : « Kräusel – Die Ehre, nichts als die Ehre, ist es, was ich durch meine Poesie suche. Denn unsre Arbeit kann uns so nicht bezahlt werden. Aber was dächten Sie, daß ich oft für so ein Carmen genommen habe ? Leander – Sonst haben die Herren Poeten in Gewohnheit, daß sie nehmen, was sie kriegen. » *Fille* (III, 4).

<sup>3</sup> « Reimreich – Ach, die Buchhändler sind böse Leute ! / Und schrieb ich bloß des Geldes wegen, / So wollt ich ohne Widerstand / Itzt gleich die Feder niederlegen : / Jedoch, der Ruhm führt mir die Hand.' Geronte – Sie haben Recht ; es ist auch sehr schön gesagt : Nur Schade, daß man nicht ganz vom Ruhme essen kann. » *Poètes* (II, 4) ; voir aussi I, 2 et surtout III, 7 : Reimreich finit par accepter d'être payé pour ne plus écrire !

<sup>4</sup> « Friedliebinn – Das Pralen ist doch allen Dichtern eigen. » *Indiff.* (IV, 6).

<sup>5</sup> « Hr. Reinhart – Das sind auch solche Herren, die sich auf ihre Gedichte was rechts einbilden, und sie gern alle Menschen auswendig lehren möchten. » *Bel Esp.* (2).

<sup>6</sup> Molière, *Les Femmes savantes* (III, 3, v. 955-958).



Je rencontrai dernièrement un auteur dans la rue, qui fit à toute force arrêter mon carrosse ; il me fatigua de ses vers pendant une heure entière ; il en récita au laquais, au cocher, aux chevaux.<sup>1</sup>

Les poètes ne peuvent en effet s'empêcher de déclamer leurs œuvres à tout propos, et les Allemands ne sont pas exempts de ce défaut, bien au contraire. À force de débiter ses vers, Vielwitz « en oublie presque de manger [lorsqu'il] est à table »<sup>2</sup>, et se transforme parfois même en véritable forcené de la récitation, le visage bleu et l'écume aux lèvres<sup>3</sup>. Quant à Damis, il a coutume, après avoir composé quelques vers, d'appeler toute la maisonnée pour lui faire part de son génie (*Érudit* III, 14).

Tous se vantent perpétuellement de leur talent et de leur réputation : Bockesbeutelius affirme qu'à l'université, on trouvait sa poésie divine (*Mort B.* I, 8) ; Unhold prétend faire des satires à la Juvénal qui n'ont pas leur pareil en Allemagne (*Fâch.* I, 3) ; Sturm se flatte d'être considéré par tous comme un grand maître de la satire, et croit pouvoir rivaliser avec Günther (*Indiff.* IV, 6). Quant à Kräusel, il ne supporte pas que l'on puisse le confondre avec un vulgaire tailleur (II, 5) et s'admire lui-même avec beaucoup d'aplomb :

Jamais je ne me serais cru un tel don pour la plaisanterie. D'habitude, j'excelle dans le genre sérieux. Les sujets théologico-polémico-poétiques me réussissent tout particulièrement.<sup>4</sup>

Tout comme les pédants, les poètes ne supportent aucun reproche : Fortunat lit à sa mère les vers qu'il a composés à table, et la trouve très connaisseuse quand elle approuve, et très ignorante quand elle n'aime pas. Qui plus est, il n'a fait que plagier Günther et refuse de l'admettre (*Oisif* I, 4). En France aussi, le narcissisme et la vanité apparaissent comme un trait distinctif des poètes. Dans *L'Île de la Raison* de Marivaux, le Poète est victime de ces défauts, qui sont responsables de sa petitesse, c'est-à-dire de la dégradation de sa raison. Il se définit lui-même comme « un homme d'esprit et bon poète », récuse le terme de marchand, et explique qu'il faisait des ouvrages « pour être loué, et admiré même ». Ce que Blectrue ne manque pas de trouver ridicule, car celui qui aime tant la

---

<sup>1</sup> Regnard, *La Critique du Légataire* (sc. 4).

<sup>2</sup> « Hr. Reinhart – Er vergißt bey Tische fast das Essen darüber, daß er uns immer seine Verse herbethet. » *Bel-Esp.* (1).

<sup>3</sup> « Reinhart – [Er] sagte mir alles auswendig her, bis er ganz blau im Gesichte ward, und der Schaum ihm vor dem Munde stand. » *Bel-Esp.* (2).

<sup>4</sup> « Kräusel – Ich hätte nimmermehr geglaubt, daß ich so eine Gabe zu scherzen hätte. Sonst habe ich meine Stärke im Ernsthaften. Sonderlich die theologisch-polemisch-poetischen Sachen laufen mir gut von Händen. » *Fille* (III, 4).

louange ne la mérite point (I, 10). Le Poète fait d'ailleurs partie, avec le Philosophe et le Médecin, des personnages incurables qui ne retrouveront jamais leur taille humaine (III, 4).

La productivité a toujours été le signe distinctif des poètes, qui prétendent être des génies universels, spécialistes de tous les genres et hautement prolifiques. C'est ainsi que Mascarille, contrefaisant les beaux esprits dans *Les Précieuses ridicules*, déclare à Cathos et Madelon :

Vous verrez courir de ma façon, dans les belles ruelles de Paris, deux cents chansons, autant de sonnets, quatre cents épigrammes et plus de mille madrigaux, sans compter les énigmes et les portraits.<sup>1</sup>

Quant à Boniface, le poète particulier de la Comtesse, « il a fait vingt-cinq comédies, et pour le moins, autant de tragédies » – dont aucun comédien ne veut, cela va sans dire (Regnard, *La Critique du Légataire*, sc. 4). Les dramaturges allemands ironisent eux aussi sur ces génies si prompts à composer. Ainsi, lorsque Géronte fait l'éloge de Reimreich, il souligne lui aussi l'abondance de ses œuvres :

Un érudit, qui a fait six épopées, une douzaine de tragédies et autant de comédies, nombre d'épopées comiques, des fables, des poèmes sérieux, des satires, des élégies, des épigrammes...<sup>2</sup>

Le prochain volume que le poète projette de publier témoigne d'ailleurs fort bien de ce fouillis des genres (*Poètes* II, 1). Mais c'est sans doute à Sturm que revient la palme de la productivité. Il se compte lui-même au nombre des esprits prompts et féconds. En l'espace de deux semaines, il n'a composé pas moins de 12 poèmes et 20 odes :

La poésie ne m'est pas aussi difficile qu'aux autres. J'écris lestement, sans mordre mes plumes, ni m'arracher la perruque de rage. [...] En une heure je fais plus de cent strophes. Vive celui qui écrit promptement ! Certes Messieurs les philosophes et d'autres appellent toujours cela du barbouillage : c'est qu'ils sont fous de voir que mon imagination est si rapide à la trouvaille.<sup>3</sup>

Kräusel quant à lui déclare que le poème de mariage de Mlle Ohldin se fera en une heure tout au plus (*Fille* II, 6). Il faut dire qu'il est bien rôdé, et que ses vers n'ont rien à voir avec l'art. La rapidité n'est ici que le signe du caractère mécanique de son travail.

---

<sup>1</sup> Molière, *Les Précieuses ridicules* (sc. 9).

<sup>2</sup> « Ein Gelehrter ! Er hat sechs Heldengedichte, ein Dutzend Tragödien, und eben so viel Komödien, etliche komische Heldengedichte, Fabeln, Lehrgedichte, Satyren, Elegien, Sinngedichte – » *Poètes* (I, 3).

<sup>3</sup> « Sturm – Die Dichtkunst macht mir nicht wie andern viele Müh. / Ich schreibe hurtig hin, ohn Federn zu zerbeißen, / Noch die Perücke mir aus Tollheit abzureißen. [...] In einer Stunde mach ich mehr als hundert Strophen. / Wohl dem, der hurtig schreibt ! Die Herren Philosophen, / Und andre, nennen das zwar immer Schmiererey : / Allein sie sind nur toll, daß meine Phantasey / So schnell im Einfall ist. » *Indiff.* (IV, 6).

La figure du poète reprend ainsi un certain nombre de caractéristiques propres au pédant en général, auxquelles sont ajoutées quelques éléments spécifiques. Le poète de profession fait son entrée sur scène, et c'est donc tout logiquement que les dialogues introduisent des références parfois appuyées aux thèmes de l'actualité littéraire.

### **6.4.3. Comédie et actualité littéraire**

Les comédies françaises mettent fréquemment en scène auteurs, comédiens, spectateurs et critiques. Dans le Paris du XVIII<sup>e</sup> siècle, le théâtre est devenu un véritable champ de bataille littéraire, animé par l'éternelle querelle entre la Comédie Française, le Théâtre Italien et le Théâtre de la Foire, ainsi que par les divers contentieux qui opposent auteurs, loges, parterre et critiques. On s'affronte aussi bien par la parodie que par les prologues ironiques et la satire<sup>1</sup>.

Même si le théâtre est une institution moins établie en Allemagne qu'en France, où elle joue un rôle essentiel dans l'opinion publique et dans les salons, les dramaturges des Lumières vont eux aussi porter à la scène bon nombre de thèmes de l'actualité des belles-lettres. Car dans le cadre des querelles qui agitent violemment les années 1740, tous les moyens sont bons pour propager ses opinions et combattre celles de ses rivaux. La scène devient ainsi une tribune et la comédie une arme chargée de ridiculiser les adversaires.

#### **6.4.3.1. M. le Bel-Esprit, synthèse de la tradition et de l'actualité**

*M. le Bel-Esprit* est l'un des exemples les plus frappants de satire d'actualité. L'auteur indique même la date et le lieu de l'action : nous sommes à Leipzig en 1745, dans la maison d'un riche marchand de la ville. Tout au long de la pièce, il est explicitement fait référence aux événements et aux acteurs littéraires de l'époque. Ainsi, malgré leurs étroits liens de parenté avec le type de *Dottore* et ses descendants français, les personnages de la Gottschedin ont une couleur locale indéniable : tout le monde s'accorde à reconnaître dans le trio des jeunes pédants les représentants de la nouvelle génération qui conteste l'autorité

---

<sup>1</sup> Quelques exemples parmi d'autres : Regnard, *La Coquette ou l'Académie des dames* (1691) ; Dancourt, prologue des *Trois Cousines* (1700) ; Lesage et Lafont, *La Querelle des Théâtres* (1718) ; Biancolelli, *Agnès de Chaillot* (1723), parodie de *Inès de Castro*, tragédie à succès de La Motte ; Destouches, *L'Envieux ou la Critique du Philosophe marié* (1736) ; Piron, *La Métromanie ou le Poète* (1738) ; sans oublier *Le Café ou l'Écossaise* (1760), où Voltaire règle ses comptes avec le critique Fréron.

du maître de Leipzig, en particulier les fondateurs des *Contributions de Brême (Bremer Beyträge)*<sup>1</sup>.

La comédie de la Gottschedin présente ainsi une réactualisation du type traditionnel du pédant dans un contexte polémique bien précis. L'auteur s'attaque ainsi à la critique perpétuelle, l'un des traits caractéristique des pédants, car elle tend naturellement à détruire tous les systèmes établis sans pour autant les remplacer par d'autres qui seraient mieux fondés. Vielwitz prétend qu'après sa critique d'Aristote, il n'y aura plus une seule poétique de valable, « ni chez les Français, ni chez les Allemands »<sup>2</sup> ; mais il se garde bien de proposer de nouveaux principes. La Gottschedin défie alors ces censeurs présomptueux de présenter des œuvres meilleures que celles qu'ils blâment si sévèrement, reprenant ainsi un thème cher à Destouches. Dans son *Envieux*, il met en scène un groupe de trois critiques péremptoires, qui dénigrent son *Philosophe marié* par jalousie et bassesse. Ils récuse le jugement du public et prétendent être seuls capables d'évaluer une pièce, car eux « ont étudié l'art et en connaissent toutes les finesses ». La réplique du Marquis ne tarde pas :

Que ne les mettez-vous donc en pratique ? [...] Je ne vois point de plus sûr moyen de critiquer une pièce, que d'en faire une meilleure.<sup>3</sup>

C'est exactement ce que le fils Reinhart répond aux jeunes pédants qui raillent la *Banise du Théâtre allemand* :

Mais vous n'avez qu'à vous mettre à votre table et en composer une meilleure, si celle-ci ne vous plaît pas. Cela ne chagrinerà pas l'éditeur, au contraire, il s'en fera une véritable joie.<sup>4</sup>

Ils n'en feront rien, bien évidemment, car chacun sait que « la critique est aisée et l'art est difficile »<sup>5</sup>. On retrouve aussi dans *M. le Bel-Esprit* la propension bien connue des pédants à l'autosatisfaction, qui va de pair avec la critique. Pour démasquer l'orgueil démesuré de Vielwitz, le jeune Reinhart organise une réunion avec deux autres pédants qui promet d'être une « belle comédie », et qui constitue effectivement le noyau de cette courte pièce en un acte. Les trois personnages y font montre d'une vanité peu commune et rivalisent de présomption. Vielwitz prétend récuser toute la poétique d'Aristote ; Jambus

---

<sup>1</sup> Cf. W. Hecht, *Materialien zum Verständnis des Textes*, in : L. A. V. Gottsched, *Der Witzling*, p. 72.

<sup>2</sup> « Vielwitz – Es taugt hernach, wenn ich meine Anmerkungen über *dem* Aristoteles fertig habe, darinn ich seine Regeln widerlege, keine Poetik, weder bey *die* Franzosen, noch bey *die* Deutschen was. » *Bel-Esp.* (4).

<sup>3</sup> Destouches, *L'Envieux ou la Critique du Philosophe marié* (sc. 14).

<sup>4</sup> « Reinhart – Setzen Sie sich aber nur hin, und machen Sie eine bessere, wenn Ihnen diese nicht gefällt. Das wird den Herausgeber nicht verdrießen, sondern ihm eine wahre Freude seyn. » *Bel-Esp.* (6).

<sup>5</sup> Destouches, *Le Glorieux* (II, 5).

s'estime supérieur à Sophocle et Euripide (sc. 6) ; quant à Sinnreich, il se mêle d'optique sans même avoir lu Newton (sc. 5). Ils se croient inégalables et se glorifient de leur intelligence. De même que dans *Les Femmes savantes*, la confrontation des savants a ici pour but de révéler leur vraie nature. La rencontre, là aussi, tourne au vinaigre : tout prêts à s'encenser mutuellement au début de l'entretien, les voilà quelques instants plus tard sur le point de se déchirer à coups de satires, pourvu que leur amour-propre soit satisfait. Il est alors manifeste que ce sont eux-mêmes qu'ils vénèrent, et non la science<sup>1</sup>. Chez Molière, la scène est relativement courte, ce qui rend le retournement d'autant plus frappant. Chez la Gottschedin, en revanche, la démonstration est un peu plus longue, car que l'auteur profite de cette scène pour aborder toute une série de questions littéraires qui sont en réalité au centre de son propos.

*M. le Bel-Esprit* doit en effet se lire à deux niveaux : celui de la comédie satirique traditionnelle, et celui du manifeste gottschédien – à tel point que l'on aurait pu la sous-titrer *La Critique du Théâtre allemand*. Par sa forme et son sujet, cette pièce rappelle en effet très nettement *L'Envieux ou la Critique du Philosophe marié* de Destouches. Elle s'inscrit dans une tradition française de prologues et de petites pièces justificatives, dont la première du genre, et la plus célèbre, est bien entendu *La Critique de L'École des femmes*<sup>2</sup>. Pour la Gottschedin, il s'agit avec *M. le Bel-Esprit* de défendre les principes de son époux contre les critiques qui se multiplient depuis quelques temps. Elle s'attaque ainsi plus précisément à cette jeunesse présomptueuse qui conteste l'autorité du maître de Leipzig : c'est sans doute à elle que s'adresse le reproche d'ingratitude à l'égard de l'Université et des Professeurs (sc. 4 et 5). Ceux qui critiquent le *Théâtre Allemand* sont dès la première scène au cœur de la satire, et les références explicites se multiplient tout au long de la pièce : le recueil est cité à plusieurs reprises, on discute entre autres de *Jean de France*, de poésie et de grammaire.

*M. le Bel-Esprit* est donc conçu comme une satire des opposants de Gottsched. Les trois personnages négatifs concentrent tout ce que le maître de Leipzig rejette et combat, en particulier dans le domaine linguistique. Dans la quatrième édition de son *Art poétique critique*, Gottsched observe à la fin du chapitre consacré au « caractère d'un poète » :

---

<sup>1</sup> Jambus et Vielwitz se menacent de même : « Jambus – Das erste Gedicht so ich darinnen vorlese, soll eine Satire auf Ihnen seyn. Vielwitz – Und ich will eine Kritik über Ihrer Tragödie machen, daß keiner sie mit Füßen wird treten wollen. » *Bel Esp.* (6).

<sup>2</sup> Après Molière, c'est Regnard notamment qui reprend cette idée, avec *La Critique de L'Homme à bonnes fortunes* (1690) et *La Critique du Légataire* (1708).

Un bon poète doit aussi comprendre correctement sa langue et l'écrire non seulement sans fautes, mais encore avec la plus grande perfection.<sup>1</sup>

Il s'attaque notamment à ces « corrupteurs de langue » (*Sprachverderber*) qui prétendent qu'« un poète serait au-dessus de toutes les règles de la grammaire »<sup>2</sup>, sous prétexte qu'il faut préférer une belle pensée à la correction de la langue – c'est presque mot pour mot la position de Haller, qui déclare préférer sans conteste l'obscurité ou la faute grammaticale à la platitude<sup>3</sup>. Les trois personnages de *M. le Bel-Esprit* sont la parfaite incarnation de ces mauvais poètes, dont les absurdités font honte à l'Allemagne. Leur principe est en effet celui-là même que dénonce l'*Art poétique critique* :

Vielwitz – Ah ! ah ! ah ! Vous êtes aussi un de ces moustiques qui pour plaire à la grammaire étouffent une belle pensée [...].

Reinhart – Mais vous écrivez pour vos lecteurs, et ce n'est pas avec des bévues linguistiques qu'on leur plaît.

Sinnreich – Oh si ! Je lis toujours plus volontiers une belle pensée qu'une expression correcte.

Vielwitz – Et il me semble qu'une pensée à l'air encore plus belle lorsque l'expression va à l'encontre de la grammaire.

Reinhart – Je dirais même plus, toute la pensée ne consiste bien souvent que dans la bévue ; si vous assemblez correctement les mots, la pensée disparaît à coup sûr.<sup>4</sup>

Pour Gottsched, les fautes de langue d'un auteur sont une façon de vouloir paraître profond et spirituel à bon compte, et ne sont en réalité que la preuve de son peu de talent. *M. le Bel-Esprit* apparaît bien ici comme la mise en dialogue de la querelle qui fait alors rage entre l'école de Leipzig et celle de Zürich, paraphrasant les arguments échangés par les uns et les autres.

Vielwitz, Jambus et Sinnreich sont les doubles négatifs du maître de Leipzig : c'est particulièrement manifeste dans leur projet de fonder une société « antigrammaticale », qui

---

<sup>1</sup> « Ein guter Dichter [soll] auch seine Sprache recht verstehen und nicht nur ohne Fehler, sondern in der größten Vollkommenheit schreiben. » *CD*, Bd. VI/3, p. 29.

<sup>2</sup> « Ein Dichter wäre über alle Regeln der Sprachkunst erhoben. » *Ibid.*

<sup>3</sup> Cf. E. Blackall, *Die Entwicklung des Deutschen*, p. 201. Albrecht von Haller (1708-1777), poète suisse à la muse pessimiste, philosophique et mélancolique, inaugure en effet un style nouveau et surprenant pour l'époque. Extrêmement concise, faite de métaphores, d'ellipses et de tournures participiales, cette écriture ne va pas sans quelques ambiguïtés et obscurités – ce qui constitue une rupture avec l'idéal de clarté absolue prôné par l'école de Leipzig et illustré par la poésie de Brockes.

<sup>4</sup> « Vielwitz – Ah ! ah ! ah ! sind Sie auch einer von die Mückensäuger, die der Grammatik zu gefallen, einen schönen Gedanken ersticken ? [...] Reinhart – Sie schreiben aber für Ihre Leser, und denen gefällt man eben nicht mit Sprachschnitzern. Sinnreich – O ja, ich lese allemal lieber einen schönen Gedanken, als einen richtigen Ausdruck. Vielwitz – Und mir dünkt, ein Gedanken kömmt mich noch einmal so schön vor, wenn der Ausdruck wider die Grammatik läuft. Reinhart – Ich will Ihnen noch mehr sagen, der ganze Gedanke besteht oftmals nur im Schnitzer : wenn Sie die Worte recht zusammen setzen ; so ist gewiß kein Gedanke mehr da. » *Bel-Esp* (6). Cf. *CD*, Bd. VI/3, p. 55 : « Was ohne Sprachfehler gesagt, was gemeines gewesen wäre, das dünkt ihnen ein neuer und schöner Gedanken zu seyn, so bald es in einen Schnitzer verkleidet ist. »

serait l'antithèse parfaite de la *Société Allemande*, placée sous l'égide de Gottsched. L'objectif des trois pédants est « d'enlever ce préjugé de la tête des gens, qui veut que l'on doive penser et malgré cela écrire un pur allemand »<sup>1</sup>. Reinhart propose alors quelques noms ironiques pour cette fameuse assemblée, comme « la société pensante non-allemande » ou encore « la société ne pensant pas allemand ». Ils optent en fin de compte pour « la société pensante des bévues linguistiques »<sup>2</sup>. Alors que le maître de Leipzig s'efforce d'unifier et de fixer les règles de l'allemand, la société de Vielwitz aurait elle pour but de promouvoir anglicismes, barbarismes, tournures participiales et autres latinismes, afin que toutes les extravagances linguistiques restent possibles. Or Gottsched part en guerre contre toutes ces formes, qu'il considère comme des déviations. Les dialectes font notamment l'objet d'un contrôle rigoureux<sup>3</sup>. Inversement, les discours de Vielwitz, de Jambus et de Sinnreich illustrent leur mépris des règles : ils sont truffés de fautes de grammaires et de provincialismes<sup>4</sup>, qui vont bientôt être à la source de leur différend, puisque chacun prétend en user comme il faut et ne saurait supporter les maladresses de l'autre (*Bel-Esp.* 6). Cette querelle finale évoque la question de la préférence régionale, entre la Saxe ou la Basse-Saxe. La référence à l'action de Gottsched pour promouvoir une langue unifiée sur la base du dialecte de Meissen est évidente ; car ce n'est pas sans contestation que cette réforme linguistique s'est imposée, et le choix des formes saxonnes n'allait pas de soi, malgré une longue tradition d'exemplarité<sup>5</sup>.

Mais ce sont avant tout les constructions participiales, héritées du « style de chancellerie » (*Kanzleistil*) et de la poésie baroque, qui concentrent l'attention et la critique du réformateur. Et c'est entre autres sur cette position qu'il est vivement attaqué, en particulier par les jeunes auteurs comme Albrecht Haller<sup>6</sup>. Gottsched, qui a toujours lutté énergiquement contre la métaphore baroque et le style ampoulé des silésiens (Hoffmannswaldau, Lohenstein et leurs épigones), croit pour sa part voir en Haller et

---

<sup>1</sup> « Vielwitz – Daß wir *die* Leute einmal das Vorurtheil aus *den* Kopf bringen, daß man denken und doch rein Deutsch schreiben müsse. » *Bel-Esp* (6).

<sup>2</sup> « Sinnreich – Wir müssen eine Gesellschaft mit einander aufrichten [...] Jambus – Und zwar eine *antigrammatikalische*. Vielwitz – Ja, ja !daß wir *die* Leute einmal das Vorurtheil aus *den* Kopf bringen, daß man denken und doch rein Deutsch schreiben müsse. [...] Reinhart – Ey ! so nennen Sie sich *die denkende undeutsche Gesellschaft*, oder *die undeutschen denkende Gesellschaft*. [...] Jambus – Wir wollen uns *die denkende Sprachschneider-Gesellschaft* nennen. » *Bel-Esp.* (6).

<sup>3</sup> Cf. J. C. Gottsched, *Beobachtungen über den Gebrauch und Misbrauch vieler deutscher Wörter und Redensarten*, Straßburg und Leipzig, 1758, hrsg. von J. H. Slangen, Diss. Utrecht, Herben, 1955.

<sup>4</sup> Confusion dans l'usage des cas entre datif et accusatif, absence de distinction entre *vor* et *für*, séparation des pronoms composés de type *da - ein* ou *da - vor*, etc.

<sup>5</sup> Cf. J. Gessinger, *Sprache und Bürgertum*, p. 111-113 et p. 125-128.

<sup>6</sup> Cf. E. Blackall, *Die Entwicklung des Deutschen*, p. 130 sq.

Milton la résurgence de ces excès. Ils sont à ses yeux les figures emblématiques d'un nouveau culte de l'obscurité. Gottsched plaide pour un contrôle rigoureux de la raison, qui ne doit accepter que les images ne choquant ni la logique ni la nature. Cramer et Mylius, dans le premier numéro des *Encouragements au progrès de la critique et du bon goût* (1743)<sup>1</sup>, se chargent de défendre la position de leur maître : ils accusent Haller d'avoir adopté un style étranger (en l'occurrence anglais), et de se livrer à des réflexions philosophiques qui n'ont pas leur place en poésie. Ils estiment notamment que les constructions participiales sont à l'origine de son obscurité. Pour eux, le sublime de ses poèmes « blesse sans cesse les oreilles et ne consiste souvent qu'en l'obscurité d'expressions anglo-barbares et helvéto-solécisantes »<sup>2</sup>. Les protagonistes de *M. le Bel-Esprit* ne manquent pas d'évoquer la poésie et défendent bien évidemment le style obscur de la nouvelle école :

Sinnreich – Il y a poésie et poésie : je ne parle pas des poètes pour berceuse comme Opitz, Canitz, Besser, Neukirch, Günther et autres, mais de ceux où l'on rencontre le vrai, le beau, l'élevé, le profond, l'obscur, le pensé, l'espiègle... bref, tout ce que l'on ne peut nommer que par l'abstrait.<sup>3</sup>

Tous les poètes ici rejetés par Sinnreich sont les modèles préconisés par Gottsched : ils sont les représentants d'un style simple et clair, faisant un usage toujours modéré de la métaphore<sup>4</sup>.

Sur la base d'un type comique qui a déjà fait ses preuves, la Gottschedin agrège donc tout un complexe thématique propre au contexte particulier de son époque. Elle adapte le pédant traditionnel à ses nouvelles manifestations et le rajeunit considérablement, créant un nouveau type proprement allemand, que l'on retrouvera encore dans *Le Jeune Érudit* de Lessing (1747). Qui plus est, les développements linguistiques et littéraires de la pièce sont en rapport direct avec les positions de Gottsched et s'inscrivent parfaitement dans la perspective de son action réformatrice. Les rapports entre *M. le Bel-Esprit* et la *Grammaire allemande* sont d'ailleurs si étroits que dans son édition de 1757, Gottsched fait référence à

---

<sup>1</sup> *Bemühungen zur Beförderung der Kritik und des guten Geschmacks*.

<sup>2</sup> « [Ein gewisses ausländisches Erhabene], welches die Ohren unaufhörlich verletzt und sehr oft in nichts bestehet als in der Dunkelheit englisch-barbarischer und schweizerisch-solöcismischer Ausdrückungen », cité par E. Blackall, *Die Entwicklung des Deutschen*, p. 200.

<sup>3</sup> « Sinnreich – Ey Poesie und Poesie ist sehr unterschieden : ich meyne nicht die Wiegenliederpoeten, wie Opitz, Canitz, Besser, Neukirch, Günther, und andere Dichter ; sondern diejenigen, darinn man, das Wahre, das Schöne, das Hohe, das Tiefe, das Dunkele, das Gedachte, das Schalkhafte... kurz, alles, was man nur abstract nennen kann, antrifft. » *Bel-Esp.* (5).

<sup>4</sup> Martin Opitz (1597-1639) ; Friedrich von Canitz (1654-1699) ; Johann von Besser (1654-1729) ; Johann Benjamin Neukirch (1665-1729) ; Christian Günther (1695-1723).



cette comédie lorsqu'il traite des problèmes de déclinaison et des provincialismes<sup>1</sup>. En ce sens, on peut considérer *M. le Bel-Esprit* comme la comédie la plus « originale » de la Gottschedin, car la plus spécifiquement en prise avec la situation allemande. Ce caractère très ciblé est sans doute d'ailleurs la cause de la carrière plus que brève de cette pièce, qui ne fut manifestement jamais jouée et dont le retentissement fut quasi-nul, il faut bien l'avouer. Elle reste cependant un témoignage intéressant des objectifs de Gottsched et de leur tentative de diffusion par l'intermédiaire de la scène.

#### 6.4.3.2. *Obscurité et platitude, les deux écueils de la poésie selon Weiße*

Six ans après *M. le Bel-Esprit*, le paysage littéraire n'a guère changé : la poésie allemande est toujours divisée en deux camps, les uns ne jurant que par la puissance des images et par les pensées sublimes, les autres jugeant d'un poème par la correction de la langue et la clarté du propos. Après la Gottschedin, c'est au tour de C. F. Weiße de mettre en scène cette querelle en 1751 avec *Les Poètes à la mode*<sup>2</sup>. Mais la perspective de l'ami de Lessing est radicalement différente : loin de se ranger dans un camp, il renvoie dos à dos les adversaires. La comédie de Weiße présente en effet l'affrontement des deux courants à travers la confrontation de deux poètes tout aussi ridicules l'un que l'autre, Reimreich et Dunkel, soutenus respectivement par M. Géronte et par son épouse. C'est le jeune Valer qui, avec son jugement à la fois critique et nuancé, incarne la raison et le bon goût selon Weiße.

Reimreich est un poète gottschédien, visiblement l'élève du maître de Leipzig. Les allusions se font d'ailleurs de plus en plus limpides au fil des éditions : il est d'abord « membre de la Société poétique rimante et des ennemis éclairés des poètes en hexamètres », puis « membre de la Société poétique » et enfin explicitement « membre de la Société allemande » dans l'édition des *Comédies* de 1783<sup>3</sup>. Son protecteur Géronte se pique quant à lui de critique littéraire : il accueille Valer en lui demandant s'il n'y a « rien de nouveau dans le domaine de la raison et de l'esprit ? », faisant ainsi explicitement

---

<sup>1</sup> J. C. Gottsched, *Vollständigere und Neuerläuterte Deutsche Sprachkunst*, Leipzig, 1757, cité par H. Friederici, *Das deutsche bürgerliche Lustspiel*, p. 95.

<sup>2</sup> Les hebdomadaires moraux prennent eux aussi position dans ce débat poétique (cf. W. Martens, *Die Botschaft der Tugend*, p. 461-469).

<sup>3</sup> « Mitglied der reimfließenden poetischen Gesellschaft und der erleuchteten Feinde der Sechsfüßler » 1. Aufl. ; « Mitglied der poetischen Gesellschaft » 2. Auflage ; « Mitglied der deutschen Gesellschaft » 3. Aufl. (cf. J. Minor, *C. F. Weiße*, p. 94).

référence aux titres des publications de l'époque<sup>1</sup>. Au cours d'une discussion animée, Géronte dénigre les Anciens, traite Homère et Virgile de gâte-papier, et prétend que « dans une seule paroisse de campagne, on trouve une douzaine de Démosthène et de Cicéron ». Quant aux Français et aux Anglais, ce sont des prétentieux qui ne méritent pas tout le tintouin que l'on fait pour eux ; « encore quelques douzaines de comédies et de tragédies comme celles que nous avons déjà », et ils n'auront plus de quoi se vanter<sup>2</sup>. On reconnaît bien là la tendance de Gottsched à se féliciter de la moindre production nationale et à la promouvoir immédiatement au rang de chef-d'œuvre. Weiße semble partager le scepticisme de Schlegel à l'égard des originaux allemands<sup>3</sup>. La comédie étoffe encore cette caricature du professeur lorsque Géronte suggère à Reimreich d'appeler son prochain ouvrage *Chef-d'œuvres tragiques (Meisterstücke in Trauerspielen)*. Le poète remarque qu'il vaut mieux l'appeler *Tragédies* ou *Théâtre tragique* :

Vous connaissez le monde, qui vous qualifie tout de suite de fier dès que l'on vous rend justice. Mais je demanderai au grand homme de faire une préface qui dise un peu au monde ce qu'on lui présente ; car il faut bien lui mettre le nez dessus si l'on veut qu'il le remarque.<sup>4</sup>

Le titre envisagé est ainsi une reprise littérale du fameux *Théâtre allemand* publié par Gottsched, et Weiße en profite pour railler l'habitude du « grand homme » de préfacier tous les ouvrages composés sous son égide. Ses ambitions réformatrices s'accompagnent en effet systématiquement de déclarations programmatiques, que le dramaturge interprète ici comme une tentative illégitime de dicter ses goûts au public. Gottsched est ainsi très clairement accusé de promouvoir des œuvres médiocres, dont le seul mérite est de correspondre à ses critères normatifs. On reconnaît également le style de Leipzig dans le

---

<sup>1</sup> « Nichts Neues aus dem Reiche des Verstandes und Witzes ? » *Poètes* (I, 3). Cette formule est un amalgame de deux titres contemporains : *Neue Beyträge zum Vergnügen des Verstandes und Witzes* ou *Bremer Beyträge* (périodique édité par d'anciens élèves de Gottsched de 1744 à 1757) et *Das neueste aus dem Reiche des Witzes* (supplément mensuel des *Berlinische Staats- und Gelehrte Zeitungen*, publié par Lessing de 1751 à 1755).

<sup>2</sup> « Géronte – Die Griechen und Römer – ho ho ho ! Die Griechen und Römer gegen unsere erleuchteten Zeiten. Ich mag sie nicht lesen. Homer und Virgil sind Stümper. Ich weiß gewiß, sie würden erstaunen, wenn sie unsre deutschen Heldengedichte lesen sollten, und Gott danken, wenn ihre Gedichte in der Zerstörung Jerusalem oder Troja mit verbrannt wären. In einem einzigen Dorfpfarren finden wir ein Dutzend Demosthenes und Ciceronen. Was meynen Sie ? und unsere Nachbarn : die eingebildeten Franzosen und Engelländer, es verlohnt sich der Mühe, daß man so ein Aufhebens von ihnen macht ; noch etliche Dutzend solcher Trauerspiele und Comödien, wie wir bisher erhalten haben, so mögen sie sich breit machen ; nicht wahr Herr Valer ? » *Poètes* (I, 3).

<sup>3</sup> Cf. *supra*, p. 122.

<sup>4</sup> « Reimreich – Lieber Trauerspiele, oder tragische Schaubühne. Sie kennen ja die Welt, die einen gleich für stolz hält, wenn man seinen Verdiensten Genüge thut. Doch, ich werde den großen Mann bitten, daß er eine Vorrede machet, und der Welt ein bischen saget, was sie erhält ; denn man muß sie itzt recht mit der Nase drauf stoßen, wenn sie es merken soll. » *Poètes* (I, 4).

désir de germaniser le vocabulaire et dans la composition de l'ouvrage projeté par Reimreich : ce dernier inclut pêle-mêle des remerciements à la Société, des vœux fictifs, une préface faussement modeste, un poème à Henriette, appelée Phyllis (un des pseudonymes qu'affectionne le cercle de Gottsched, utilisé par exemple dans *Les Frondeuses raisonnables*), une satire contre Dunkel, une épopée chantant la victoire des rimes sur les hexamètres, ainsi que des poèmes pour son propre mariage (II, 1). Quant à son talent poétique, il en livre quelques exemples croustillants, à commencer par un poème pour la fête d'Henriette, qu'il entame en cherchant toutes sortes de rimes susceptible d'aller avec « célébrer », comme « chanter, apporter, objets, commencer... arriver »<sup>1</sup>. À ce rythme, les strophes sont vite composées. Mais c'est avec le poème en l'honneur de la nouvelle perruque de Géronte que l'on atteint le comble du ridicule :

Je t'adresse toutes mes félicitations,  
Pour cette perruque dont tu as fait l'acquisition !  
Elle te confère bien des attraits,  
Car elle est bien peignée et bouclée :  
Mais ce qui orne ton chef encore plus joliment,  
C'est la raison qui y tient gouvernement.<sup>2</sup>

Le talent parodique de Weiße et son ironie vis-à-vis du rationalisme borné de l'école gottschédienne trouvent ici leur plus parfaite illustration. Cette association espiègle de la perruque et du règne de la raison est sans conteste l'un des passages les plus savoureux de la pièce.

Outre les allusions aux organes gottschédiens et à leurs écrits, on retrouve aussi le vocabulaire propre à l'école de Leipzig. Géronte fustige ainsi ce nouveau « goût laborieux » à la mode, « les absurdités esthétiques, miltoniennes, misraïmiennes »<sup>3</sup>. Dans le pamphlet de Schönaich, *Toute l'esthétique dans une noix ou Dictionnaire néologique*, on parle avec beaucoup de mépris des « extravagances miltoniennes », des « torchons miltoniens » et du « style miltonien » en général<sup>4</sup>. Lorsque Valer tente de défendre Milton

---

<sup>1</sup> « Reimreich – Um den Tag – recht zu besingen – / Wend ich alle Kräfte an. – / Streng ich alle Kräfte an, wäre fast besser – Ich wills drüber setzen : / Singen – bringen, Dingen, fiengen – Halt ! gelingen : / Möchte mir es doch gelingen – / Möchte mir es doch gelingen, / Da ich sonst nichts rechtes kann. [etc.] » *Poètes* (II, 1).

<sup>2</sup> « Ich wünsche Dir sehr vieles Glück / Zur neuverfertigten Perücke ! / Du siehst darin holdselig aus, / Denn sie ist wohl gekämmt und kraus : / Doch was Dein Haupt noch netter zieret, / Ist der Verstand, der drin regieret. » *Poètes* (I, 4).

<sup>3</sup> « Géronte – Denn das ist eben der unglückliche, der holpriche Geschmack, der itzt einreißt, der ästhetische, miltonische, mizraimische Unsinn. » *Poètes* (I, 3).

<sup>4</sup> « Miltonische Lappen », « miltonische Ausschweifung », « miltonische Schreibart », in : Christoph Otto von Schönaich, *Die ganze Ästhetik in einer Nuß oder neologisches Wörterbuch*, 1754.

et Klopstock, Géronte est atterré : manifestement, « le goût suisse » a « contaminé » le jeune homme lui aussi<sup>1</sup>. Les Suisses Bodmer et Breitinger défendent en effet énergiquement le style de Milton, tout comme celui de Haller et de la nouvelle génération de poètes<sup>2</sup>. C'est également dans le plus pur style gottschédien que Reimreich appelle son adversaire « Monsieur le corrupteur de langue »<sup>3</sup>.

Mais Weiße n'épargne pas non plus l'école suisse, et se moque allègrement de l'obscur galimatias de certains jeunes poètes, qui sous prétexte de marcher sur les traces de Milton et de Klopstock accumulent les métaphores, les références mythologiques et les termes recherchés mais stéréotypés, le tout agencé dans des tournures alambiquées :

Dunkel – Est-ce bien vous-même que je vois, vous qui soulevez tant de tempêtes dans mon âme solitaire, ou est-ce votre divin génie ? – C'est une ombre fugace de la fantastique imagination – toujours en moi présente, jamais absente. – Oui, oui, – de votre personne émanent des senteurs ambrosiennes délicieusement odorantes (Henriette part d'un grand rire et s'en va) Elle a fui, las ! où est-elle donc ? Loin, bien loin au-dessus de ce monde, dans les hautes sphères...<sup>4</sup>

Absorbé dans ses pensées, il continue sur sa lancée lorsque surgit Johann :

Dunkel – L'encens de mes souhaits s'est élevé vers toi dans les hautes régions. – Divine Uranie... [...] (il aperçoit Johann) Qui vois-je ? Oui, oui, mon bonheur était trop grand, les Dieux étaient jaloux de moi – Moloch, Adramelech, Typhon, ou qui que tu sois, mauvais esprit, qui t'envoie pour me troubler dans le feu de mon enthousiasme le plus intense ? [...] Du labyrinthe de mes pensées entre elles tissées, dans lequel je m'étais égaré par l'essor sublime de l'inspiration poétique, rappelé par le flambeau de la raison qui éclaire tout...<sup>5</sup>

Weiße prend manifestement plaisir à parodier les deux camps, et Dunkel n'est pas traité avec plus d'indulgence que Reimreich. Johann, qui ignore son nom, le baptise même

---

<sup>1</sup> « Géronte – (hält ihm das Maul zu) Ho ho ho ! große Genies, große Genies, Herr Valer, was sagen Sie ? Ums Himmels willen ! [...] Milton, ein großes Genie ! das ist nicht auszustehen. [...] Ich merke, ich merke, der schweizerische Geschmack hat Sie auch ein bischen angesteckt. » *Poètes* (I, 3).

<sup>2</sup> Bodmer est le premier traducteur allemand du *Paradis perdu* de Milton ; il le défend par la suite avec l'appui de Breitinger (cf. J. J. Bodmer, *Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie, In einer Vertheidigung des Gedichtes Joh. Miltons von dem verlohrnen Paradieste*, Zürich, 1740) ; les deux critiques prennent également fait et cause pour leur compatriote Haller (cf. *Vertheidigung der Schweizerischen Muse, Hrn. D. Albrecht Hallers*, Zürich, 1744), ainsi que pour Klopstock.

<sup>3</sup> « Herr Sprachverderber », *Poètes* (II, 2).

<sup>4</sup> « Dunkel – Ist das, was ich sehe, sie selbst, welches in meiner einsamen Seele so viel Stürme erreget, oder ist es ihr göttlicher Genius ? – Es ist ein leichtes Schattenbild der fantastischen Einbildung – mir stets gegenwärtig, niemals abwesend. – Ja, ja, - von ihrem Haupte fließen ambrosische lieblich witternde Dünste herab – (H. fängt ein großes Gelächter an und gehet davon) Sie ist entflohn, ach ! wo ist sie hin ? Weit, weit über diese Welt, in höhern Sphären... » *Poètes* (I, 8).

<sup>5</sup> « Dunkel – Der Weihrauch meiner Wünsche ist zu dir in die höhern Regionen empor gestiegen. – Göttliche Uranie – [...] (wird ihn gewahr) – Wen sehe ich ? Ja, ja, mein Glück war zu groß, die Götter beneiden mich – Moloch, Adramelech, Typhon, oder was du sonst für ein böser Geist bist, wer sendet dich, mich in der größten Hitze meiner Begeisterung zu stören ? [...] Aus dem Labyrinthe meiner in einander gewebter Gedanken, worinnen ich mich durch den erhabnen Flug eines dichterischen Feuers verwickelt hatte, durch die Fackel der alles beleuchtenden Vernunft zurücke gerufen... » *Poètes* (I, 9).

« Galimatias » (I, 10). Les preuves que le poète fournit de son talent, tout au long de la pièce, sont du même acabit que ces quelques exemples. Son grand projet est tout aussi risible que celui de Reimreich : il a en effet entrepris une épopée en 24 livres intitulée *Goliath* (II, 8). La référence à la vogue des épopées bibliques dans le sillage du *Messie* de Klopstock (*Der Messias*, 1748) est évidente. Johann Jakob Bodmer, l'un des plus ardents défenseurs du nouveau style lyrique, s'est d'ailleurs lui aussi lancé dans le genre avec son *Noé* (*Noah*, 1750). Ainsi, bien que les grands auteurs comme Milton, Klopstock et Haller conservent toute son estime, Weiße ne saurait cautionner les dérives de leurs pâles imitateurs. C'est ce que Valer exprime avec conviction face à Dunkel :

Valer – Monsieur Dunkel, je suis un grand ami de la poésie ; je connais sa valeur, dès qu'elle est plus qu'un obscur verbiage affecté.<sup>1</sup>

Le divertissement qui clôt la pièce passe en revue tous les genres littéraires et fustige les épigones sans talent : il ne suffit pas de savoir compter les syllabes et composer une épopée dans les règles pour être un nouvel Homère, être capable de rimer correctement et de respecter les unités dans une tragédie ne fait pas de vous un Racine<sup>2</sup>. À chaque strophe, Weiße ne manque pas d'évoquer les maîtres antiques, français, anglais et allemands : on retrouve ainsi Homère, Virgile, Milton et Klopstock pour l'épopée, Corneille, Racine, Schlegel et Lessing pour la tragédie, ou encore Ésope, Phèdre, La Fontaine et Gellert pour la fable. Refusant de s'inféoder à un clan, Weiße adopte une attitude critique qui, par son indépendance, n'est pas sans rappeler celle de Schlegel ou de Lessing, et qui plaide pour le dépassement de clivages esthétiques perçus comme stériles et réducteurs.

#### 6.4.3.3. *Les clins d'œil satiriques*

Les allusions aux débats littéraires ne se concernent pas uniquement dans les pièces d'actualité comme *M. le Bel-Esprit* ou *Les Poètes à la mode*, et apparaissent aussi de façon ponctuelle dans d'autres comédies.

---

<sup>1</sup> « Valer – Herr Dunkel, ich bin der größte Freund von der Dichtkunst; ich kenne ihren Werth, so bald sie mehr als ein affectirtes dunkles Gewäsche ist. » *Poètes* (I, 10).

<sup>2</sup> « Frage (ein Acteur oder eine Actrice singt) – Der Mann, der richtig Sylben zählet, / Nie denkt, hochkriechend Worte wählet, / Nach Regeln Epopeen schreibt, / Und keine Messe schuldig bleibt : / Mag dieser Mann Homeren gleichen ; / Muß ihm Virgil und Milton weichen ; / Ist er ein andrer Klopstock ? – Antwort (Chor) – Nein / Er mag ein großer Stümper seyn. Frage – Stax, welcher Trauerspiele machet, / Worinn man schlummert oder lachet, / Doch der die Einheit nie versäumt, / Erwürgen läßt und richtig reimt : / Gleich er Corneillen und Racinen, / Ist er die Zier der deutschen Bühnen, / Ein neuer Schlegel, Lessing ? Antwort – Nein, / Er mag wohl ein Hannsachse seyn. » *Poètes* (Divertissement).

C'est le cas par exemple dans *L'Indifférent* de Uhlich. Le poète Sturm y déplore dans un quolibet le triomphe de la bêtise et les malheurs de l'intelligence et des vrais savants. Alors que Friedliebinn se demande à quoi ce genre de poème peut bien servir, Sturm lui tient un discours tout gottschédien sur la fonction de la poésie et les devoirs d'un auteur :

Ce charabia peut aussi être instructif. Aujourd'hui un poète doit toujours en partie être utile, en partie divertir : mais si son quolibet orné de farces fait bâiller les gens sensés, s'il séduit souvent la jeunesse et qu'aucune parole saine ne prouve l'esprit du poète, il ferait bien mieux de se taire.<sup>1</sup>

Il n'est pas impossible qu'il y ait ici une forme d'ironie subtile de l'auteur à l'égard des principes de son éditeur, mais il est clair que Uhlich adhère lui aussi à cette conception morale de la littérature, comme presque tous les auteurs à l'époque.

En critique averti du théâtre, Schlegel ne manque pas non plus de glisser une remarque d'actualité dans *Le Faste à Landheim*. Le dernier acte est certes perdu, mais le frère de Schlegel résume dans son édition la fin de l'intrigue. Il signale ainsi une scène, dans laquelle Mme von Landheim se querelle avec son fils à propos des costumes de paysans destinés au bal masqué, et explique qu'« il y avait là une allusion à une querelle qui occupait alors Leipzig au sujet du naturel au théâtre, et en particulier dans les costumes de scène »<sup>2</sup>. Gottsched et ses partisans préconisaient une stricte vraisemblance, ce que Schlegel dénonçait manifestement comme un abus, car « à la place de l'imitation de la nature, ils voulait en fait mettre presque partout la nature elle-même, une nature brute, sans aucune amélioration »<sup>3</sup>.

Il n'est pas étonnant non plus de retrouver quelques clins d'œil à l'actualité littéraire chez Lessing, spécialiste de la mise en abyme et de l'allusion dramaturgique. Dans *Le Misogyne*, l'avocat Solbist, interrompu dans son discours et incapable de retrouver le fil de sa plaidoirie, se désole d'une si grande perte :

---

<sup>1</sup> « Es kann auch der Mischmasch lehrreich seyn ; / Nun soll ein Dichter stets theils nützen, theils erfreuen : / Doch wenn sein Quodlibet mit Possen ausstaffiret, / Den Klugen gähnend macht, die Jugend oft verführet, / Und kein gesundes Wort des Dichters Witz bezeugt ; / So thut ein solcher wohl, daß er viellieber schweigt. » *Indiff.* (IV, 6).

<sup>2</sup> « Hierinnen lag eine Anspielung auf eine damals in Leipzig herrschende Streitigkeit über das Natürliche auf dem Theater, und besonders in der theatralischen Kleidung. » *Die Pracht zu Landheim*, in : *Werke*, Bd. 3, p. 597.

<sup>3</sup> « [Sie wollten] in die Stelle der Nachahmung der Natur, fast überall die Natur selbst, und zwar die plumpe und ganz unausgebesserte Natur, setzen. » *Ibid.*

Solbist – Vous auriez entendu un vrai chef-d’œuvre cicéronien. Une société d’orateurs bien connue ne l’aurait pas mieux composé !<sup>1</sup>

Une fois de plus, voilà Gottsched indirectement sur les planches à travers sa Société des orateurs, réputée pour ses exercices rhétoriques. Mais Lessing ne se prive pas non plus d’ironiser sur les nouvelles tendances. Dans *Les Juifs*, Christoph décrit ainsi les lectures du Voyageur :

C’est la bibliothèque de voyage de mon maître. Elle contient des comédies qui font pleurer, et des tragédies qui font rire ; des épopées tendres, des chansons à boire profondes, et tout un tas de nouveautés bizarres de ce genre.<sup>2</sup>

C’est là une allusion à la vogue des comédies larmoyantes, que Lessing critique comme une perversion de l’essence même des genres dramatiques ; il reprend d’ailleurs cette formulation paradoxale dans sa préface à la traduction des *Captifs* de Plaute<sup>3</sup>.

On trouve en outre dans de très nombreuses pièces des références explicites à des ouvrages contemporains, comme la *Paméla* de Richardson, le *Spectator* d’Addison et Steele, ainsi que divers romans et périodiques allemands. Nous aurons l’occasion de revenir sur ces évocations, qui sont très souvent liées à la question de l’éducation et des vertus de la lecture<sup>4</sup>.

Les érudits et les hommes de lettres sont particulièrement présents dans le théâtre allemand des Lumières, et déclinés en plusieurs personnages : tout en reprenant les caractéristiques bien connues de ces personnages traditionnels, les auteurs allemands les exploitent pleinement, développent tout un réseau de thèmes qui leur sont propres et les intègrent dans un contexte indéniablement contemporain. Cette présence massive reflète bien les enjeux d’un théâtre de lettrés, produit par des auteurs ayant suivi une formation universitaire, et destiné en majeure partie à un public de bourgeois cultivés. Au-delà de la satire traditionnelle du pédant, on distingue très clairement la volonté de ces hommes de

---

<sup>1</sup> « Solbist – Sie hätten ein recht ciceronianisches Meisterstück hören sollen. Eine vertraute Rednergesellschaft\_würde es nicht besser haben abfassen können ! » *Miso*. (II, 5).

<sup>2</sup> « Christoph – Es ist meines Herrn Reisebibliothek. Sie besteht aus Lustspielen, die zum Weinen, und aus Trauerspielen, die zum Lachen bewegen ; aus zärtlichen Heldengedichten ; aus tief sinnigen Trinkliedern, und was dergleichen neue Siebensachen mehr sind. » *Juifs* (10).

<sup>3</sup> « Es ist, als wenn sich unsere Zeiten verschworen hätten, das Wesen der Schauspiele umzukehren. Man macht Trauerspiele zum Lachen, und Lustspiele zum Weinen. » G. E. Lessing, *Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters*, 2. Stück, *Die Gefangnen*, « Der Vorredner an die Zuschauer », LM 4, p. 87.

<sup>4</sup> Cf. *infra*, p. 689 sq et p. 820 sq.

revaloriser leur propre image et de promouvoir une science utile, conforme à l'esprit des Lumières.

## **6.5. Les gens du « *bel air* »**

La coquette et le petit-maître sont tous deux les représentants d'un même vice : celui de l'affectation, que l'on rencontre essentiellement dans les classes supérieures de la société – en d'autres termes, dans « le grand monde ». Ils sont l'incarnation, chez les deux sexes, de cet excès de raffinement que peut entraîner le polissage des mœurs. La civilité tourne alors à la galanterie et au ridicule. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, la coquette et le petit-maître ont l'un et l'autre le statut de type sur la scène française et font partie des personnages traditionnels, aussi bien dans les comédies de mœurs que dans les comédies d'intrigues.

### **6.5.1. La coquette**

#### *6.5.1.1. Un personnage incontournable en France*

Depuis les ridicules Précieuses et la fine Célimène, les portraits de coquettes ne manquent pas dans le théâtre français, et toutes les nuances sont représentées. Certaines ne sont que de froides calculatrices et constituent le pendant féminin des chevaliers d'industrie. Baron en offre un bon exemple avec *La Coquette et la Fausse Prude*.

Mais la plupart des coquettes sont relativement inoffensives. L'exemple le plus frappant étant celui d'Angélique, qui dans *La Fille capitaine* fait son autoportrait avec beaucoup de vivacité :

Pour n'aimer qu'un mari, j'aime trop ma personne. / J'aime le jeu, le bal, la danse, l'entretien ; / J'aime à troubler des cœurs sans engager le mien ; / À tourner d'un amant l'ardeur en ridicule, / À vivre sans attache, et railler sans scrupule, / À flatter vingt galants de l'espoir de ma main, / Et même quelquefois à dauber le prochain.<sup>1</sup>

Mais cette jeune fille, si proche de Célimène, se révèle très vite bienveillante et rusée : c'est elle qui mène le jeu, se déguise en capitaine et permet l'heureuse issue de la

---

<sup>1</sup> Montfleury, *La Fille capitaine* (I, 1).



comédie. Sa coquetterie n'est pas mise en scène, et encore moins condamnée. Cependant, il faut bien souligner qu'il s'agit là d'une exception, car dans la plupart des comédies, les coquettes ne sont pas épargnées par la satire. Tous leurs artifices sont étalés sans complaisance : les colifichets, les fards, les minauderies, les mépris affectés et les œillades assassines... rien n'échappe aux dramaturges. C'est « le triomphe de la vanité »<sup>1</sup>, mis en scène et démasqué avec application. Marivaux épingle ainsi avec ironie les soins que l'on met à composer les airs galants :

Spinette – Est-ce que le visage d'une coquette est jamais fini ? Tous les jours on y travaille : il faut concerter les mines, ajuster les œillades. N'est-il pas vrai qu'à votre miroir, un jour, un regard doux vous a coûté plus de trois heures à attraper ? Encore n'en attrapâtes-vous que la moitié de ce que vous vouliez ; car, quoique ce fût un regard doux, il s'agissait d'y mêler quelque chose de fier : il fallait qu'un quart de fierté y tempérât trois quart quarts de douceur ; cela n'est pas aisé.<sup>2</sup>

Regnard lui aussi égratigne au passage les coquettes dans *La Coquette ou l'Académie des dames* (I, 5) ; Dufresny s'en amuse dans *La Coquette de village*, où il met en scène l'éducation d'une toute jeune fille par une femme expérimentée, laquelle est finalement bernée par son élève. La pièce s'ouvre par cette profession de foi de la Veuve :

Par coquette, j'entends une fille très-sage, / Qui du faible d'autrui sait tirer avantage, / Qui, toujours de sang froid, au milieu du danger, / Profite du moment qu'elle a su ménager [...].  
L'habile coquette, en n'épousant personne, / Flatte, fait espérer, promet, jamais ne donne ; / Et laissant à chacun l'amour et ses désirs, / Par sa sagesse enfin fait durer les plaisirs.<sup>3</sup>

Quant à Destouches, fidèle à son objectif moral, il les condamne au ridicule. La Cidalise du *Dissipateur* est une étourdie qui aime le fracas, la dépense et les plaisirs (II, 7), et la description que l'auteur de *L'Irrésolu* fait des femmes galantes à la mode témoigne clairement de sa réprobation (V, 1).

Sans nous appesantir outre mesure sur les diverses manifestations de la coquette, ces quelques exemples nous permettent de dresser un portrait-type de ce personnage français, si fréquent dans les comédies du XVIIe et du XVIIIe siècles.

---

<sup>1</sup> Saurin, *Les Mœurs du temps* (sc. 18).

<sup>2</sup> Marivaux, *L'Île de la Raison* (II, 6) ; voir aussi *La Double Inconstance* (I, 3).

<sup>3</sup> Dufresny, *La Coquette de village* (I, 1).

### 6.5.1.2. Mais un personnage étranger à l'Allemagne

Les coquettes se font en revanche beaucoup plus discrètes sur la scène allemande. Les seuls personnages véritablement assimilables à ce type de femme sont Mme Friedliebinn et sa fille (*L'Indifférent*), ainsi que la Comtesse et Mlle Christianchen des *Candidats*, chacune représentant une variante bien particulière.

Mme Friedliebinn est une femme mariée qui entretient ouvertement deux galants, qu'elle entend s'attacher en les mariant à ses deux filles. Elle est au fond plus une croqueuse d'hommes débauchée qu'une coquette : lorsqu'elle aperçoit l'amant de Lottchen (déguisé en paysan), elle jette immédiatement son dévolu sur lui et tente de le séduire.

La Comtesse représente pour sa part le type de la vieille coquette. Elle s'imagine être dotée de charmes impérissables, et trouve les autres femmes de son âge bien plus décrépite qu'elle. Elle se vante d'ailleurs d'avoir encore de jeunes admirateurs, et s'est offensée des avances d'un vieux colonel (*Cand.* II, 1). Elle entend bien être courtisée par les jeunes candidats qui se présentent – et ce n'est pas son esprit qu'il s'agit d'encenser si l'on veut avoir le moindre succès avec elle, mais bien sa beauté et ses appas. Elle est ainsi la dupe de Valer, qui exploite sa faiblesse ridicule et la flatte de façon éhontée (*Cand.* IV, 4).

Mlle Christianchen est beaucoup plus intelligente et rouée ; c'est d'ailleurs la seule à faire profession de coquette, à l'instar de certains personnages français. Elle déclare ainsi ouvertement au Comte qu'une femme ne doit pas être amoureuse :

La vanité est notre lot, mais le destin des hommes est de l'adorer.<sup>1</sup>

Tout l'art d'une femme consiste à attiser ce feu pour entretenir leur admiration. Elle maîtrise donc parfaitement les techniques de séduction de la coquette. Mais elle ne se contente pas de minauder et de jouer avec le cœur de ses admirateurs : elle les dupe et les exploite. Elle se distingue en cela de la coquette française, qui ne fait souvent que jouir de son empire sur la gente masculine. Tout ce que Mlle Christianchen attend de son fiancé bourgeois Chrysander, ce sont des présents, et ce n'est qu'à ce prix qu'elle s'abaisse jusqu'à lui. Elle monnaie de même ses charmes auprès du Comte. En réalité, elle tient bien plus de l'aventurière demi-mondaine que de la coquette de salon.

---

<sup>1</sup> « Fräulein Christinchen – Die Eitelkeit ist unser Antheil, das Schicksal der Mannspersonen aber ist, dieselbe anzubeten. » *Cand.* (V, 4).

Au bout du compte c'est Lottchen, la fille de Friedliebinn, qui se rapproche encore le plus de l'image traditionnelle de la coquette : on la voit à sa toilette, occupée de ses pommades et de sa mise, donnant des ordres à sa suivante<sup>1</sup>. Elle est sensible à la mode, et s'enflamme comme dans les romans pour un jeune gentilhomme qui la courtise. Le portrait est cependant des plus succincts, et la satire est vite dirigée contre les mœurs du temps et la mode en général, ainsi que contre les petits-maîtres. Lottchen est certes coquette, mais elle est sensée et fidèle ; dans l'économie de la pièce, elle se situe du côté des personnages plutôt positifs (bien qu'aucun ne soit exemplaire).

Aucune de ces femmes ne correspond donc vraiment au type français ; ce sont des variantes adaptées à la scène allemande, qui soulignent un aspect particulier de la coquette, sans jamais composer un tableau comparable à celui des comédies françaises. Le seul portrait complet et un tant soit peu « français » que l'on ait, c'est celui que brosse Damis des femmes en général :

Toute femme est vaniteuse, orgueilleuse, babillarde, querelleuse et reste toute sa vie puérole, aussi vieille qu'elle puisse devenir. [...] S'habiller, se déshabiller et s'habiller à nouveau ; s'asseoir à son miroir, admirer ses propres charmes ; imaginer des mines affectées ; se mettre avec oisiveté à sa fenêtre, les yeux curieux ; lire des romans insensés et tout au plus prendre l'aiguille pour passe-temps : voilà ses activités, voilà sa vie.<sup>2</sup>

Il est peu probable que le jeune Lessing ait déjà rencontré de ces spécimens de coquettes lorsqu'il compose sa comédie. D'ailleurs, cette diatribe de Damis est celle d'un pédant ignorant du monde et du beau sexe : il ne fait que répéter ce qu'il a lu dans ses livres et accumuler les poncifs universels de la critique des femmes dans la littérature. Les références au miroir et aux « mines affectées » nous semblent cependant directement issues de la comédie française et de ses coquettes. La seule véritable coquette de notre corpus est donc une construction abstraite et désincarnée, qui fait appel à la tradition comique. Qui plus est, l'auteur de cette tirade n'a aucune légitimité pour critiquer les femmes : ce n'est pas un raisonneur qui joue ici le rôle de censeur des mœurs mais un jeune pédant qui témoigne par là de son ignorance du monde et de ses semblables.

---

<sup>1</sup> « Lottchen – Bestreicht mir das Toupee ! Seht doch, die Haare stehn noch nicht recht in die Höh, / Ihr müßt die Scheitel hübsch mit einem Kämme spalten. » *Indiff.* (I, 1).

<sup>2</sup> « Damis – Jedes Frauenzimmer ist eitel, hoffärtig, geschwätzig, zänkisch und zeitlebens kindisch, es mag so alt werden, als es will. [...] Sich ankleiden, auskleiden und wieder ankleiden ; vor dem Spiegel sitzen, seinen eignen Reiz bewundern ; auf ausgekünstelte Mienen sinnen ; mit neugierigen Augen müßig an dem Fenster liegen : unsinnige Romane lesen und aufs höchste zum Zeitvertreibe die Nadel zur Hand nehmen : das sind seine Beschäftigungen ; das ist sein Leben. » *Érudit* (I, 2).

On peut également évoquer le portrait de coquette que nous livre Cronegk dans son poème didactique *La Gloire* :

Jouer avec des petits chiens et des petits-mâîtres, / lancer des œillades à tous les hommes, / être adorée de tous / et entretenir l'espoir de chacun : / c'est d'après ce que l'on dit, / au siècle où nous sommes, / la gloire à laquelle de nos jours / une jeune fille prétend.<sup>1</sup>

Mais il est difficile de dire ici dans quelle mesure cette satire concerne les Allemandes. Cronegk est un jeune homme cultivé, empreint de lectures françaises et dont le séjour parisien (de août à novembre 1753) est marqué par la fréquentation assidue de la comédie et de la bonne société. Il est fort probable que son image de la coquette résulte plus de cette expérience que de ses observations dans sa patrie. Quoiqu'il en soit, ce n'est pas là un personnage qu'il met en scène dans ses pièces. À noter que Schlegel fait lui aussi le portrait circonstancié d'une parfaite coquette dans *Le Petit-mâître*<sup>2</sup>, mais qu'elle n'apparaît pas non plus dans ses œuvres dramatiques.

Ainsi, point de « coquette » dans la comédie allemande des Lumières – tout au plus quelques « femmes coquettes » ou dévergondées, dont l'une vit habilement de ses charmes. Le type reste bien spécifiquement français. Il n'en va pas de même pour les petits-mâîtres, qui eux sont légion sur la scène allemande.

## 6.5.2. Le petit-mâître : un fléau franco-allemand

### 6.5.2.1. La satire française

Au même titre que les coquettes, les petits-mâîtres font également l'objet d'une vive satire en France. L'important pour notre propos, et ce qu'il faut souligner, c'est qu'ils sont loin de constituer des modèles. Pour Éléazar Mauvillon, ils sont un véritable « fléau de société », une « maladie » contagieuse qui atteint tous les milieux :

[Ils] se pique[nt] de penser tout à rebours des autres, de s'habiller, de parler, de marcher, de tousser, de cracher d'une manière opposée à la leur. [...] Ce sont des gens qui s'appliquent, du matin au soir, à composer leur parure, leur maintien, leur démarche ; et qui s'étudient à inventer de nouvelles grimaces ; qui sont toujours en mouvement, tantôt marmottant un Couplet, tantôt faisant un Entrechat, ou un Pas de Bourrée ; puis s'asséyant tout à coup,

---

<sup>1</sup> « Mit Möpschen und mit Stutzern spielen, / nach allen Mannspersonen schielen, / von allen angebethet seyn, / und jedem Hoffnung zu verleihn : / Das ist, wie mir die Leute sagen, / zur Zeit, in der man itzo lebt, / der Ruhm, nach dem in unsern Tagen / ein Mädchchen strebt. » *Der Ruhm*, in : J. F. Cronegk, *Schriften*, Bd. 2, p. 229.

<sup>2</sup> *Der junge Herr*, 4. Stück, in : J. E. Schlegel, *Werke*, Bd. III, p. 403-413.

pour montrer une tabatière d'un goût nouveau, ou une canne ; ou pour raisonner de Sciences qu'ils ignorent parfaitement, d'Auteurs qu'ils ne connaissent pas, le tout entrelardé de quelques fleurettes à droite et à gauche, et de récits de bonnes fortunes. Voilà le caractère de presque tout ce qu'il y a de Jeunes Gens en France, c'est à qui sera le plus fat.<sup>1</sup>

Nous avons cité ici Mauvillon, car sa large réception en Allemagne ne fait aucun doute : la polémique qu'il provoque à l'époque témoigne de la diffusion de son ouvrage parmi les auteurs allemands. Le portrait qu'il dresse des Français, souvent acerbe, a sans doute marqué les esprits outre-Rhin – même si ce n'est jamais à ses critiques de la France qu'il est fait référence dans le débat sur les *Lettres françaises et germaniques*.

Cependant, la comédie française est sans aucun doute la première pourvoyeuse de clichés. Car les petits-maîtres y accèdent vite au rang de type reconnu : le Marquis et le Chevalier de *Turcaret* (1709), sont ainsi explicitement annoncés dans la liste des personnages comme des « petits-maîtres ». Ces deux titres suffisent d'ailleurs en général à caractériser le personnage. Les petits-maîtres du XVIII<sup>e</sup> siècle sont en effet les dignes héritiers des petits marquis de Molière, et portent soit ce titre de noblesse, soit celui de chevalier, tout aussi galvaudé<sup>2</sup>. On le rencontre déjà chez Montfleury (*La Fille capitaine*, 1672), et chez Dancourt, dont *Le Chevalier à la mode* (1687) est la première comédie à mettre en scène le type du chevalier d'industrie. Villefontaine est certes un jeune homme du bel air, mais c'est surtout un coureur de dot éhonté, qui vit de ses maîtresses et n'aime que son profit (I, 7 et III, 3). On retrouve par la suite de nombreux chevaliers petits-maîtres chez des auteurs comme Dufresny, avec le « vieux chevalier sans chevalerie » de *La Joueuse*, Regnard ou encore Marivaux (*L'Héritier de village*). Quant aux marquis, ils sont catalogués d'emblée comme des jeunes galants à la mode plus ou moins ridicules (*La Pupille*), écervelés (*Le Dissipateur*), intéressés (*Les Mœurs du temps*), voire imposteurs (comme le laquais du *Joueur*). Tous les auteurs semblent adopter cette convention, de Destouches à La Chaussée en passant par Marivaux, Fagan, ou encore d'Allainval.

La description du petit-maître devient un classique de la comédie française : l'auteur est sûr de son succès avec ces petits tableaux ironiques et mordants, qui rappellent les fameux portraits de Célimène. C'est le cas notamment du portrait de Damon dans *La Fille capitaine* brossé par la coquette Angélique :

---

<sup>1</sup> E. Mauvillon, *Lettres*, p. 137 sq.

<sup>2</sup> Cf. Alain Couprie, « Les Marquis dans le théâtre de Molière », in : Jacques Truchet, *Thématique de Molière*, Paris, Sedes, 1985, p. 47-87 ; sur l'historique du marquisat, p. 48-54.

Ce moderne Adonis ne te vient voir qu'en chaise, / Du nom de chevalier soutient sa vanité,  
/ Contrefait à ravir l'homme de qualité. / Il ne tient presque rien de son peu de naissance : /  
Il aime les plaisirs et la grande dépense, / Dans son ajustement ne veut rien de commun ; /  
Il joue à tous les jeux, et ne gagne à pas un.<sup>1</sup>

Poussé par le désir de paraître, le petit-maître n'hésite donc pas à s'inventer une qualité, qu'il soutient ensuite par son train de vie. La critique devient plus ou moins stéréotypée dès la fin du XVIIe siècle, soulignant toujours les mêmes ridicules : la fatuité, le caractère chantant et sautillant, le libertinage, la dépense inconsidérée, le jeu et la boisson, l'adoration de la mode et du bel air. En voici deux exemples représentatifs, empruntés à Regnard, dont la verve à ce sujet est intarissable :

Lisette – C'est un petit jeune homme à quatre pieds de terre, / Homme de qualité qui revient de la guerre ; / Qu'on voit toujours sautant, dansant, gesticulant ; / Qui vous parle en sifflant, et qui siffle en parlant ; / Se peigne, chante, rit, se promène, s'agite ; / Qui décide toujours pour son propre mérite ; / Qui près du sexe encor vit assez sans façon.<sup>2</sup>

Le Marquis – Vous m'attendez, c'est bien fait : je suis l'âme de vos parties, j'en conviens ; le premier mobile de vos plaisirs, je le sais. Où en sommes-nous ? Le souper est-il prêt ? Épouserons-nous ? Aurons-nous du vin abondamment ? Allons, de la gaîté [...]. Je n'ai pas mon pareil pour débourgeoiser un enfant de famille, le mettre dans le monde, le pousser dans le jeu, les meubles, les équipages. Je le mène un peu raide ; mais ces petits messieurs-là ne sont-ils pas trop heureux qu'on leur inspire les manières de cour, et qu'on leur apprenne à se ruiner en deux ou trois ans ?<sup>3</sup>

Leur emploi du temps de dilettante et leurs vaines occupations font l'objet de tirades assassines, à l'image de celle de M. de Forlis dans *L'Homme du jour*, qui dépeint le Baron allant « de toilette en toilette [...] débiter la nouvelle du jour », de dîners en soupers, du jeu à l'opéra, en flattant tout une clique de personnages aussi futiles et ridicules que lui (II, 10). Le petit-maître se fait en outre un honneur de ses manières brusques et insouciantes, tel le Marquis de *Turcaret*, exposant sa situation à son ami le Chevalier :

Le Marquis – C'est une conquête que j'ai faite par hasard, que je conserve par amusement, et dont je me déferai par caprice, ou par raison peut-être.<sup>4</sup>

Il hésite à se rendre au rendez-vous qu'il a donné, car « marquer tant d'empressement, c'est courir après une femme ; cela est bien bourgeois ».

De comédie en comédie, tous les petits-maîtres sont ainsi plus ou moins affublés des mêmes travers et fustigés pour les mêmes ridicules.

---

<sup>1</sup> Montfleury, *La Fille capitaine* (I, 1). Damon est en réalité fils de banquier.

<sup>2</sup> Regnard, *Le Distrain* (I, 4).

<sup>3</sup> Regnard, *Le Retour imprévu* (sc. 6).

<sup>4</sup> Lesage, *Turcaret* (IV, 2).

### 6.5.2.2. *Le petit-maître allemand*

Le malheur est que ces impertinents ont fait école hors de France et que les exemplaires allemands n'ont rien à envier aux originaux parisiens<sup>1</sup>. La plupart du temps, ils sont même plus insupportables que leurs modèles. *Le Perroquet*, journal francfortois, estime ainsi que « les petits-maîtres français sont préférables aux petits-maîtres allemands », car les manières de ces derniers sont empreintes de gêne et tournent vite à des bouffonneries dignes de Hans Wurst<sup>2</sup>. Mercier explique ce phénomène en observant, dans son *Tableau de Paris*, que « le jeune Allemand est le parodiste du bel air et du bon goût ; il sera toujours plus rebelle qu'un autre à saisir les manières du pays »<sup>3</sup>. Par conséquent, c'est une version outrée de ce que la France a déjà de plus ridicule que l'on retrouve chez les jeunes Allemands à la mode.

#### 6.5.2.2.1. Imitation ou personnage original ?

La préface de Johann Friedrich Löwen à sa comédie *J'en ai décidé ainsi* éclaire très bien la question de l'originalité du type, et justifie parfaitement la présence des personnages de petits-maîtres sur la scène allemande :

J'espère que l'on ne me reprochera pas d'avoir représenté des mœurs étrangères sur le théâtre avec les personnages de Léandre et de son valet Jean [...]. Plût au Ciel qu'il n'y ait point de Léandre en Allemagne ! On les trouve dans les cours, au sein de la noblesse et même parmi les plus éminents des bourgeois. Cette rage contagieuse de vouloir voir des pays étrangers et de s'acheter, pour un bon argent allemand, de mauvaises mœurs, un corps maladif et un soi-disant goût à la mode avec toutes ces sottises inepties, cette épidémie-là est encore chez nous trop répandue, pour que la satire soit superflue. [...] Mon Léandre n'est donc pas un petit-maître étranger : sa place n'est pas sur la scène française : sa place est chez nous. C'est un fou allemand dans des habits d'Arlequin français.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> « Sie haben sich von Paris, als ihrer Pflanzschule, aller Orten ausgebreitet. Man siehet dergleichen Leute auch bey uns Teutschen in der Menge, die, ob gleich die wenigsten davon selbst in Frankreich gewesen sind, doch den ächten Pariser Originalien nichts nachgeben. » Johann Michael von Loen, *Gesammelte kleine Schriften*, Bd. I, *Moralische Schildereien*, VI. « Der französische Hof nebst dem Character der Franzosen », Frankfurt und Leipzig, 1752, p. 91 sq.

<sup>2</sup> *Le Perroquet*, 1742, p. 84-85, cité par Bettina Strauss, *La Culture française à Francfort au XVIIIe siècle*, Paris, Rieder, 1914, p. 207.

<sup>3</sup> L. S. Mercier, *Le Tableau de Paris*, Paris, La Découverte, 1998, p. 171.

<sup>4</sup> « Ich hoffe nicht, daß man bey der Characterisierung des Leanders und seines Bedienten Jean mir vorwerfen werde, ich habe fremde Sitten auf das Theater gebracht [...]. Wollte der Himmel, es gäbe kein Leander in Deutschland ! Sie sind an den Höfen, unter dem Adel, und selbst unter den Vornehmen bürgerlichen Standes häufig anzutreffen. Die epidemische Sucht, fremde Länder zu sehen, und für gutes deutsches Geld sich schlechte Sitten, einen siechen Körper, und einen so genannten Modegeschmack, sammt allen läppischen Thorheiten einzukaufen, ist noch lange nicht bey uns dergestalt geheilet, daß die Satyre dieserhalb überflüßig wäre. Mir sind Originale genug bekannt, die ihre Renten und ihre Gesundheit schon diesseits Paris verdrauchen lassen, ehe sie noch einmal diesen Sitz des Geschmacks und der Thorheiten

Mariane devient d'ailleurs le porte-parole de l'auteur dans la comédie, lorsqu'elle sermonne Leander en ces termes :

On remarque à votre bonne humeur forcée que vous aimeriez bien être la copie de certains débauchés, qui risquent bien souvent leur innocence, leur fortune et leur santé pour avoir l'honneur douteux de passer pour un homme à la mode, qui perpétuent un préjugé fort défavorable chez les étrangers, et qui, des mœurs de la nation qu'ils ont fréquentée, n'adoptent que les côtés ridicules.<sup>1</sup>

Les petits-maîtres des comédies de l'*Aufklärung* ne sont donc pas des « imitations » de tous les personnages de fats que l'on peut rencontrer chez Destouches et tant d'autres : lorsqu'ils fustigent l'imitation des Français, les dramaturges ne font que mettre en scène les originaux allemands qui copient les originaux Français. Même s'il ne pousse pas le raisonnement jusqu'au bout comme Löwen, C. M. Plümicke ne dit en fait pas autre chose dans son *Histoire du théâtre à Berlin*. Il continue certes à accuser les auteurs de ne pas représenter de caractères allemands, mais son explication du phénomène est rigoureusement identique :

Dans nos sociétés raffinées on ne voyait déjà à l'époque [vers 1742] plus d'Allemands ; des mœurs imitées ! des mots d'esprit traduits ! Ce que l'on appelait élégance était [...] tissé dans de la soie française. C'est pourquoi de nombreux auteurs, qui n'avaient ni l'éducation ni le sens de l'observation de Lessing, au lieu d'être originaux, ont transplanté sur la scène des personnages louchant vers la France et n'ont presque fait que copier les copies.<sup>2</sup>

Le petit-maître devient ainsi un type allemand, que l'on retrouve dans toute la littérature des Lumières. Le cas du périodique satirique justement intitulé *Le Petit-maître* (*Der junge Herr*) est particulièrement éclairant. Il s'agit d'une série de cinq feuillets de J. E. Schlegel, parue en 1741-1742 dans le cadre des *Amusements de la raison et de l'esprit* (*Die Belustigungen des Verstandes und Witzes*) : le titre se veut explicitement une

---

gesehen haben. Mein Leander ist also kein ausländischer Stutzer : er gehört nicht auf das französische Theater : er gehört uns. Es ist ein deutscher Narr im französischen Harlekinskleide. » J. F. Löwen, *Schriften*, Bd. 4, préface.

<sup>1</sup> « Mariane – Man sieht es ihrer gezwungenen Lebhaftigkeit an, daß sie gar zu gern die Copie von gewissen Debauches seyn möchten, die ihre Unschuld, ihr Vermögen und ihre Gesundheit sehr oft um den liederlichen Beyfall, ein Mensch nach der Mode zu heißen, aufs Spiel setzen ; die bey den Ausländern ein sehr ungünstiges Vorurtheil fortpflanzen ; und die von den Sitten der Nation, mit der sie umgegangen sind, immer nur die lächerliche Seite annehmen. » *Décid.* (II, 6).

<sup>2</sup> « In unsern feinern Gesellschaften sah man auch damals schon keine Deutsche mehr ; nachgeahmte Sitten ! übersetzte Einfälle ! Was Artigkeit hies, war [...] aus französischer Seide gesponnen, weshalb dann viele, die weder Lessings Studium noch Observationsgeist besaßen, statt original zu seyn, schielende Geschöpfe auf die Bühne verpflanzten und fast immer nur die Copie copierten. » Carl Martin Plümicke, *Entwurf einer Theatergeschichte von Berlin*, Berlin und Stettin, F. Nicolai, 1781 ; Neudruck Bärenreiter Verlag, Kassel, 1975, p. 183.



traduction du terme français de « petit-maître »<sup>1</sup>, et l'ensemble est un autoportrait détaillé de ce caractère à la mode en Allemagne.

Il n'est donc pas question pour les auteurs allemands de transposer un caractère français dans leurs comédies, mais bien de mettre en scène un personnage qu'ils côtoient sans doute fréquemment, et qui leur est particulièrement odieux. Une analyse plus approfondie des personnages de petits-maîtres révèle ainsi clairement ce qu'ils doivent à leurs modèles français et ce qui leur est propre.

#### 6.5.2.2.2. Un type fréquemment illustré

Dans les comédies allemandes, les petits-maîtres n'ont aucun titre de noblesse distinctif. C'est leur attitude seule qui les caractérise, parfois assortie d'une référence à la France, mais pas toujours. Qui sont-ils donc ? Nous en rencontrons un bon nombre dans l'ensemble de notre corpus, placés plus ou moins au centre de l'action. Certains font partie des personnages principaux, comme Fortunat (*Oisif*) ou Cleanth (*Méf. env.*), d'autres jouent un rôle non négligeable, tels Franz (*Gouv. fr.*), Leander (*Décid.*), Zierfeld (*Més.*), Zierlich (*Procès*) et Simon (*Billet*). Clitander (*Fille*), en revanche, n'est qu'un personnage périphérique. On peut également évoquer une comédie inachevée de Lessing, *Le Père est un singe, le fils un fat* (*Der Vater ein Affe, der Sohn ein Jeck*, 1753), dans laquelle l'un des héros, le jeune Baron von Modisch, est présenté comme l'archétype même du petit-maître. C'est « un jeune évaporé à la dernière mode. Effronté, volage, porté à tous les débordements ; il est ridiculement convaincu de son propre mérite et de sa beauté, de l'excellence de son esprit et de ses manières »<sup>2</sup>. Quel que soit leur rôle dans l'intrigue, tous ces jeunes gens sont systématiquement les objets de la satire – Zierlich étant l'unique exception.

Outre ces neuf personnages qui incarnent sur scène le type, les petits-maîtres sont présents dans plusieurs comédies par le biais de portraits satiriques, notamment dans *L'Indifférent*, *La Femme malade* et *La Mort de Bockesbeutel*. Voici les deux premiers, à titre d'exemple : Lottchen se moque des affectations efféminées des jeunes gens à la mode et raille ainsi ceux qui se pavent dans la rue :

---

<sup>1</sup> Cf. *Der junge Herr*, « Vorbericht », in : J. E. Schlegel, *Werke*, Bd. 3, p. 373.

<sup>2</sup> « Ein junger Windfang nach der neuesten Mode. Frech, flatterhaft, zu allen Ausschweifungen geneigt und dabei von einer närrischen Meinung von sich selbst, von seiner Schönheit, seinem Witze und seiner Lebensart. » *Der Vater ein Affe, der Sohn ein Jeck*, liste des personnages, LM 3, p. 323.

Les hommes savent tout aussi bien minauser que nous. La plupart ont des manières affectées, se frisent les cheveux, se fardent, se poudrent. Je trouve toujours cela fort ridicule lorsque je vois un petit-maître de près, par la fenêtre, qui marche bien lentement en cadence. Un ruban orne son cou, il porte son chapeau sous le bras, car qu'il fasse chaud ou froid, jamais on ne le met.<sup>1</sup>

Quant à Henriette, elle fait ce portrait – à ses yeux très flatteur – de son amant Goldmann :

Il possède deux domaines, et tout le temps de ses études ici, il n'a jamais porté que de riches habits. Il avait parfois des vestes admirables, et il y avait un goût exquis dans toute sa mise. [...] Le regard restait accroché à ses boucles, tant sa coiffure était belle et ordonnée. [...] Pendant quatre ans, été comme hiver, qu'il neige ou qu'il pleuve, par amour pour moi, il n'a jamais mis son chapeau sur la tête. Je me disais toujours que le froid ou la chaleur lui affaiblirait les pensées. Mais non, il restait galant, et sans relâche plein d'esprit. Il avait les saillies les plus vives et les plus charmantes.<sup>2</sup>

Ces descriptions ne sont pas sans rappeler celles des auteurs français, mais elles ne mettent pas exactement l'accent sur les mêmes caractéristiques. Les critiques se focalisent sur des détails spécifiques : le pas cadencé, le port du chapeau sous le bras, les cheveux poudrés et frisés, ainsi que les riches habits. Autrement dit, c'est la façon dont le petit-maître allemand se manifeste dans les rues des grandes villes qui est ici dépeinte. On brocarde leurs manières affectées et les modes qu'ils adoptent, qui sont toujours celles des Français : les vestes brodées d'or et d'argent ainsi que la coiffure élaborée – qui condamne le chapeau à n'être qu'un accessoire inutile – sont bien des importations françaises<sup>3</sup>. L'esprit évoqué par Henriette est un thème surtout développé par les petits-maîtres eux-mêmes.

Lorsqu'il n'est pas décrit mais incarné sur scène par un personnage, le petit-maître se manifeste en partie par les éléments que nous venons d'évoquer. C'est essentiellement le cas de Fortunat, soucieux de ses boucles de chaussures et de sa coiffure (III, 1), expert dans

---

<sup>1</sup> « Die Männer wissen sich so gut als wir zu zieren, / Die meisten haben ja gezwungene Manieren, / Sie krausen ja das Haar, sie schmiken, pudern sich. / Es ist mir allezeit gewiß ganz lächerlich, / Wenn ich ein Stutzerchen einmal recht in der Nähe, / Durchs Fenster nach dem Tackt ganz langsam gehen sehe. / Die Schleife zielt den Hals, der Hut steckt unterm Arm, / Man setzt ihn gar nicht auf, es sey kalt oder warm. » *Indiff.* (I, 1).

<sup>2</sup> « Er hat zwey Rittergüter, und er gieng, so lange er hier studirte, in lauter reich besetzten Kleidern. Er hatte zuweilen ganz vortreffliche Westen an, und in seinem ganzen Anzuge war ein allerliebster Geschmack. [...] Die Blicke bleiben recht in den Locken hangen ; so schön, so methodisch wußte er sie zu frisiren. [...] er hat den Hut binnen vier Jahren, Sommer und Winter, im Schnee und Regen, aus Liebe zu mir, nicht auf den Kopf gebracht. Ich dachte immer, die Kälte, oder die Hitze würden ihm die Gedanken schwächen. Aber nein, er blieb artig, ohne Unterlaß witzig. Er hatte die muntersten, die charmantesten Einfälle. » *F. mal.* (15). La description que fait Bockesbeutel des jeunes gens à la mode souligne exactement les mêmes caractéristiques (*Mort B.* III, 2).

<sup>3</sup> Cf. *Le Costume français*, Guide historique « Tout l'Art », Paris, Flammarion, 1996, p. 131-151.

le maniement de l'éventail (V, 2) et désireux d'avoir deux grands miroirs pour pouvoir se regarder à la fois devant et derrière et danser (III, 5). Lorsque Sylvesterinn demande à Fiekchen de vanter les mérites de son frère devant Lieschen, elle lui suggère de dire qu'« il est toujours bien propre, bien habillé, bien mis »<sup>1</sup> – mais c'est aussi ce que le beau-père déplore. Sylvester essaye de faire comprendre à sa femme que si son fils « n'était pas aussi ordonné dans sa mise, il serait peut-être moins désordonné. [...] Des habits ordonnés ne font pas un homme ordonné »<sup>2</sup>. Schlegel avait déjà évoqué cette idée dans *Le Petit-maître*, pour qui il y a deux types de raison : celle qui ressemble à « un jeune homme ordonné et bien mis », prisée par les femmes, et celle qui ressemble à « un homme âgé mais vif, passablement barbu et tenant à la main une longue-vue », prisée par les personnes sérieuses et pesantes<sup>3</sup>. Il va sans dire qu'il s'estime doué de la première au plus haut degré, et qu'il ne jure que par ses habits. Dans le cas de Fortunat, sa coquetterie extrême est clairement désignée comme un facteur de perturbation ; elle le retarde dans sa visite au ministre (III, 1) et accapare toutes ses pensées. Sa négligence pour ses affaires professionnelles et sociales n'a d'égal que son attention pour son apparence.

Les autres personnages de petits-maîtres sont souvent caractérisés par quelques remarques rapides sur leur tenue et leur coquetterie<sup>4</sup>, mais ce qui retient le plus l'attention des auteurs, c'est leur frivolité, leur libertinage et leur impudence. Ce sont des êtres sans consistance, qui sautillent, font des pirouettes et fredonnent des airs, comme Leander ou Franz<sup>5</sup>. Ils ne se départent jamais de leur mine de bonne humeur insolente, on ne les voit « jamais tristes »<sup>6</sup>, y compris face aux situations les plus sérieuses. Ils ont cela de commun avec leurs homologues français, qui chantonnet et esquissent des pas de danse tandis que leur intendant leur présente un mémoire de leurs dettes (d'Allainval, *L'École des bourgeois*

---

<sup>1</sup> « Er ist beständig hübsch reinlich, hübsch gekleidet, hübsch gezogen. » *Méf. env.* (III, 2).

<sup>2</sup> « Wenn er nicht so ordentlich wäre, wäre er vielleicht nicht so unordentlich. [...] Ordentliche Kleider sind kein ordentlicher Mann. » *Méf. env.* (III, 6).

<sup>3</sup> « Ein ordentlicher wohlgekleideter Herr » ; « ein alter aber doch lebhafter Mann, mit einem ziemlichen Barte, und in der Hand mit einem Fernglase. » *Der junge Herr*, 2. Stück, in : J. E. Schlegel, *Werke*, Bd. 3, p. 392.

<sup>4</sup> Le galant Liebegern soigne sa mise devant le miroir avant de recevoir les deux jeunes filles ; il remet sa perruque en place et lustre ses chaussures avec un mouchoir en soie (*Huît.*, 16) ; Melusine est sensible aux riches habits de Cleanth (« Er geht ja beständig in schönen reichen und seidnen Kleidern – wie glänzen die Schnallen nicht, die er in Schuhen hat. » *Méf. env.*, I, 4), lequel rappelle plus loin à son valet qu'il porte le chapeau sous le bras (*Méf. env.*, II, 6).

<sup>5</sup> « Indem Leander herum geht, und pfeift, bald Lisetten neckt, und sonst allerley Gauckeleyen eines Stutzers vornimmt. » *Décid.* (II, 6).

<sup>6</sup> La description de Mischmasch par Friedlieb est assez éloquent : « Wie, der Herr, den man nie traurig findt ? / Der dich jüngst auf den Ball und ins Concert geführt, / Der wie ein Stutzer lebt und immer haseliret, / Und der einmal mit dir im großen Garten fuhr ? » *Indiff.* (IV, 4).

II, 3). Ces excentricités déplacées vont clairement à l'encontre de la règle d'or du comportement adéquat – règle dénoncée d'ailleurs par *Le Petit-maître* et sciemment inversée : sa maxime est de ne jamais taire un bon mot, quelles que soient les circonstances. Il va même plus loin, en estimant que c'est lorsque tous sont abattus qu'il faut briller par sa bonne humeur et oser plaisanter<sup>1</sup>. Comme le note si justement Mauvillon, les petits-maîtres se trouvent un mérite incomparable à faire tout au rebours de la société des personnes sensées, et renversent tous les codes de conduite et de bienséance. Ils violent de même toutes les lois de la conversation : dans *La Vieille Fille*, Clitander ne cesse de poser mille questions sans laisser le temps à son interlocuteur de répondre. Il parle sans arrêt pour débiter des nouveautés galantes, n'écoute pas ce qu'on lui dit et ne comprend rien aux problèmes de Lelio (II, 2). Caroline se méfie de leurs indiscretions et de leur médisance (*Cand.* II, 12), quant à Marottin, il souligne leur insolence :

Aux yeux de très nombreuses belles, rien ne rend plus aimable que l'absence de raison. [...] Mais si un conquérant veut et doit avoir de l'esprit, cet esprit ne doit consister qu'en la promptitude à inventer, au sujet de la plus innocente vétille, des équivoques qui font rougir, et en la façon insolente de les dire.<sup>2</sup>

Cleanth considère l'effronterie comme une insigne galanterie et réclame de l'audace dans les manières ; baisers, messes basses, familiarités de toutes sortes sont selon lui les seules attitudes à adopter avec la jeune fille courtisée<sup>3</sup>. Les femmes aiment les conquérants, c'est bien connu. Le reproche n'est pas nouveau, et Destouches l'avait déjà souligné dans *Les Philosophes amoureux*. Lorsque Clitandre affirme ainsi avec suffisance que « le don de plaire est toute [sa] science », Léandre observe ironiquement :

Il est vrai ; vous avez cet air de confiance, / De bonne opinion, qui charme une beauté. / Rien n'est si séduisant que la fatuité.<sup>4</sup>

Les petits-maîtres prétendent tous incarner le bon goût et le raffinement exquis. Mais bien loin de constituer un modèle de civilité, leur comportement est une insulte à toutes les règles de savoir-vivre de l'honnête homme.

---

<sup>1</sup> *Der junge Herr*, 1. Stück, in : J. E. Schlegel, *Werke*, Bd. 3, p. 377 sq.

<sup>2</sup> « Marottin – In den Augen sehr vieler Schönen macht einen nichts so liebenswürdig, als der Mangel des Verstandes. [...] Wenn aber ja ein Eroberer Witz haben will und muß, so muß doch sein Witz nur in der Hürigkeit bestehen, rothmachende Zweydeutigkeiten aus den unschuldigsten Gelegenheiten zu erfinden, und in der frechen Art, sie zu sagen. » *Mari* (II, 1).

<sup>3</sup> « Cleanth – Heute auf den Abend soll er [Geront] ganz alleine bey Tische reden, wenn ich an Ihrer Seite sitze ; bald in diesen schönen Augen mein Glück lese, bald diese allerliebsten kleinen Händgen küsse, bald Ihnen ins Ohr sage... » *Méf. env.* (III, 4).

<sup>4</sup> Destouches, *Les Philosophes amoureux* (II, 7).

Le petit-maître est donc un type présent chez presque tous les auteurs allemands, quels que soient leur école ou leur position vis-à-vis de l'imitation des Français. Quistorp, la Gottschedin, Schlegel, Lessing, Uhlich, Gellert, Weiße et Löwen l'ont illustré. On le retrouve en outre dans la plupart des hebdomadaires moraux, car il incarne à lui tout seul presque tout ce que les *Aufklärer* tentent de combattre : la francomanie et le mépris de l'Allemagne, le luxe et la dépense effrénée, l'inconstance et la débauche, le jeu, la frivolité et l'ignorance.

Il y a bien évidemment une forme d'imprégnation : lorsqu'il s'agit de dépeindre un petit-maître, les portraits des comédies françaises ressurgissent en partie dans la mémoire des auteurs allemands. Le Leander de Löwen a sans aucun doute été influencé par le portrait que La Chaussée brosse du Marquis dans *L'École des mères*. Tous les aspects de la vie d'un débauché du bel air y sont dépeints : les dettes, les amours frivoles, l'inconstance, l'orgueil et la vanité, la coquetterie, les débauches. Mais plus que toute réception littéraire, c'est l'imitation réelle de ces Français par les jeunes Allemands qui produit un type proche du petit-maître : ce nouveau type adopte certaines caractéristiques françaises, et en manifeste aussi d'autres plus spécifiques – ou du moins plus choquantes aux yeux des Allemands. Prenons par exemple le cas de l'usage du fard et de la poudre : il n'a rien de ridicule pour un Français. Le port de la perruque poudrée est une évidence depuis bien longtemps<sup>1</sup> et le soin de son apparence fait partie des devoirs d'un homme de goût – seul l'excès est condamnable. Quant à l'usage de ne pas porter son chapeau sur la tête (usage lié à celui de la perruque), c'est pour les Allemands une perversion de la fonction naturelle de cet accessoire. Ils perçoivent cela comme une absurdité risible, tandis que les Français n'y prêtent même plus attention. Ce n'est pas par ces usages que l'on distingue en France un honnête homme d'un petit-maître. Pour les Allemands, en revanche, tout ceci est nouveau, et c'est à cela que l'on reconnaît les jeunes gens à la mode.

Cette présence indubitable du petit-maître sur la scène allemande est d'autant plus frappante que, nous l'avons vu, le type de la coquette est lui presque totalement absent. Il est pourtant son complément féminin indispensable. Pourquoi une telle disparité dans la reprise des personnages ? C'est tout simplement qu'il n'y a pas de coquette allemande, ou du moins qu'elles ne sont pas aussi nombreuses ni aussi visibles qu'en France, alors que

---

<sup>1</sup> C'est vers 1660 que la vogue de la perruque se répand chez les hommes (cf. *Le Costume français*, p. 118).

les petits-mâtres, eux, sont une réalité en Allemagne. Les dramaturges ne copient pas sans distinction les Français. Ils se saisissent d'un type qui peut s'appliquer aux mœurs allemandes, et rejettent celui qui semblerait trop étranger et n'aurait pas de modèles nationaux originaux. Les types trop spécifiquement français ne sont donc pas repris.



## CONCLUSION

Dans l'esprit des critiques contemporaines du XVIII<sup>e</sup> siècle, Karl Holl dénonce le caractère international des comédies saxonnes. Pour lui, « les comédies que l'on appelle originales ont aussi peu de caractère national que les traductions ». Il précise, pour les pièces de la Gottschedin, qu'elles ne sont « au fond rien de plus que de libres adaptations d'un ou plusieurs modèles étrangers, à partir de conditions allemandes extérieures »<sup>1</sup>. Or, comme nous venons de le voir, le caractère allemand des comédies ne consiste pas seulement en une sorte de « couleur locale », assurée par quelques détails extérieurs, qui seraient plaqués sur une structure fondamentalement étrangère. La comédie allemande des Lumières répond en réalité parfaitement à l'objectif fixé par Gottsched : s'inspirer des Français pour purifier le théâtre, s'inscrire dans une tradition européenne de qualité, et faire de la scène un instrument de diffusion de la morale et de l'idéal éclairé. Le second point peut certes prêter à discussion, compte tenu du niveau d'ensemble relativement médiocre de la production de l'époque. Les auteurs allemands ne parviennent pas encore à se hisser au rang de leurs voisins. En revanche, ils puisent à leur source avec beaucoup d'application et de discernement. Leur satire se nourrit de la tradition française, mais uniquement lorsqu'elle est pertinente pour leur propos. Les Allemands réactualisent ainsi les clichés comiques en les intégrant dans une problématique nationale et contemporaine.

C'est ce que nous avons pu constater en analysant l'image de la société et les relations entre les états, mais c'est encore plus frappant pour le traitement des types sociaux, qui oscille incontestablement entre tradition et germanisation. L'exemple le plus manifeste est celui du pédant, auquel les *Aufklärer* accordent une attention toute

---

<sup>1</sup> « Die sogenannten Originallustspiele tragen ebensowenig nationalen Charakter wie die Übersetzungen. » ; « Im Grunde sind die Lustspiele der Gottschedin nichts weiter als freie Bearbeitungen eines oder mehrerer fremder Vorbilder auf Grund äußerlicher deutscher Verhältnisse. » K. Holl, *Geschichte des deutschen Lustspiels*, p. 129 et p. 137.



particulière : ils reprennent bien évidemment les caractéristiques du type traditionnel, héritier de *Dottore*, mais ils mettent l'accent sur certains aspects bien particuliers, comme leur concentration sur des détails ridicules et inutiles à la science, et ébauchent en contrepoint l'image du savant idéal tel qu'ils le conçoivent. Ils développent aussi le personnage du poète, et plus particulièrement du poète de profession, une variante du pédant spécifique à l'Allemagne du XVIII<sup>e</sup> siècle. Quant au sort différencié réservé aux types français de la coquette et du petit-maître, il est révélateur du processus de réception et des mécanismes de transfert. Ces deux personnages caractéristiques de la scène française connaissent en effet un succès très inégal sur la scène allemande : tandis que la coquette n'apparaît que de façon très sporadique et partielle, le petit-maître, lui, se pavane dans bon nombre de comédies. Cette différence ne s'explique que par les conditions du pays récepteur, dans lequel la coquette ne correspond pas à la réalité sociale. Il en va de même pour le financier, type inconnu en Allemagne.

Non seulement les types sont sélectionnés, modifiés et enrichis, mais la perspective satirique elle-même répond à un objectif proprement allemand. Le cas des jargons, par exemple, est significatif de cette orientation particulière. Pour D. Brüggemann, les jargons professionnels ne sont attaqués que dans la mesure où ils sortent de leur cadre professionnel et croient pouvoir faire impression auprès des autres. Or notaires, médecins et érudits apparaissent bien souvent sur scène dans l'exercice de leurs fonctions. Le jargon n'est donc pas uniquement ridiculisé lorsqu'il est intempestif, mais aussi lorsqu'il est utilisé dans un cadre *a priori* légitime, celui de l'usage professionnel. C'est alors son caractère hermétique qui est fustigé, car il permet de masquer son ignorance et son incompetence derrière un langage pompeux qui fait obstacle à la compréhension. Dans des œuvres où la différenciation par le langage est balbutiante, le jargon est la seule marque linguistique indubitable du vice. C'est là à la fois un héritage de la tradition comique européenne et la conséquence d'une conviction patriotique et éclairée : le savoir doit être accessible à tous, ce qui implique l'usage d'un langage commun qui facilite l'accès à la vérité. Par conséquent, il s'agit pour les auteurs de défendre l'allemand, sous une forme naturelle, simple et compréhensible par tous, propre à devenir le véhicule de la raison et des Lumières.

## *Conclusion*

Il ne saurait donc être question de plagiat ou de reproduction pure et simple des recettes de la comédie française. Entre tradition et germanisation, la comédie allemande développe un réseau de motifs et de codes qui lui sont propres. Ils témoignent de l'utilisation de la comédie au service de l'*Aufklärung*, car malgré la pérennité de certaines figures traditionnelles et de certains motifs, c'est bien l'image d'une scène éclairée « militante » qui ressort nettement de l'analyse thématique de notre corpus.



## **Quatrième partie**

### **La comédie miroir des mœurs : l'élaboration d'une civilité allemande**



## INTRODUCTION

La littérature de l'*Aufklärung* est une institution de transmission des normes, à la fois morales et sociales. Les textes présentent donc des modèles de comportement et de pensée, et sont supposés créer un consensus sur ces normes<sup>1</sup>. Nous l'avons vu au début de notre étude, la comédie se veut très explicitement « une école des bonnes mœurs ». Il s'agit par conséquent de s'attaquer à tout comportement ridicule et/ou moralement condamnable, de le discréditer aux yeux des spectateurs, et de présenter en contrepoint l'attitude conforme aux lois qui régissent la vie en société. Les comédies sont un instrument de régulation sociale qui fustige ce qui est hors normes. Les multiples facettes de cette question des mœurs apparaissent ainsi comme un fil rouge dans l'ensemble de notre corpus, et là aussi, la référence française joue un rôle essentiel. En effet, les *Aufklärer* voulant réformer les mœurs et les élites allemandes s'orientant vers le modèle de civilité français, une réflexion sur ce modèle se révèle inévitable.

Le reproche de « théâtre à la française » ne se limite donc pas à une querelle esthétique, au contraire ; les débats sur le caractère national ou étranger de la littérature dépassent tout de suite le simple domaine des belles-lettres pour prendre une dimension identitaire majeure. Certains critiques accusent les œuvres de notre corpus de propager les mœurs françaises, et de contribuer par là à la corruption des mœurs germaniques. On entre dès lors de plain-pied dans la sphère des représentations nationales, avec leur cortège de stéréotypes et d'outrances. Les études d'imagologie sur la France et l'Allemagne sont nombreuses et permettent de suivre l'évolution des rapports ô combien riches et complexes

---

<sup>1</sup> Cf. Christa Bürger, Peter Bürger und Jochen Schulte-Sasse (Hg.), *Aufklärung und literarische Öffentlichkeit*, Frankfurt/M, 1980, p. 29.

entre ces deux nations<sup>1</sup>. Il est bien évident que les propos que l'on rencontre aussi bien dans les œuvres de notre corpus que dans d'autres sources de l'époque sont des *représentations*, et notre ambition n'est pas de chercher à déterminer la part de vérité qu'elles contiennent. On sait que les stéréotypes nationaux ne donnent jamais une image fidèle des peuples concernés, ne serait-ce que parce que ces images sont elles-mêmes déterminées par le groupe dominant qui se déclare représentant du pays et prétend incarner son esprit. Au XVIIe et dans la première moitié du XVIIIe siècle, en France, c'est l'élite cultivée de la cour et de la ville qui assume cette fonction. En Allemagne, dès les débuts de l'*Aufklärung*, ce sont les lettrés bourgeois qui tentent de redéfinir l'image de leur pays et qui s'opposent au modèle français, admiré lui par la noblesse<sup>2</sup>. Les comédies sont le reflet d'un basculement dans les représentations nationales au milieu du XVIIIe siècle, et illustrent parfaitement l'évolution du rapport à la France. C'est donc en leur qualité de stéréotype, et de stéréotype en mouvement, que nous aborderons ces représentations.

Par ailleurs, la question de la civilité rassemble tout un faisceau de problématiques essentielles à l'époque : les formes de sociabilité, la politesse, l'éducation des femmes, le loisir, la langue, la galanterie, ou encore l'esprit. Nous analyserons dans un premier temps la question du commerce du monde et de la maîtrise de la parole, c'est-à-dire des règles de savoir-vivre et de l'art de la conversation, puis nous nous pencherons plus en détail sur l'image des mœurs françaises et germaniques, et sur la remise en question du modèle français par les *Aufklärer*. Tous ces éléments sont intimement liés, et font partie d'un même complexe thématique ; ainsi, tout en abordant successivement ces différents aspects, il convient de souligner l'unité des réflexions et des problèmes.

---

<sup>1</sup> Citons en particulier pour l'époque qui nous concerne les travaux de Gonthier-Louis Fink et de Ruth Florack : G.-L. Fink, « Vom Alamodestreit zur Frühaufklärung : das wechselseitige deutsch-französische Spiegelbild 1648-1750 », in : *Recherches germaniques*, 21 (1991), p. 3-47 ; G.-L. Fink, « Vom universalen zum nationalen Literaturmodell im deutsch-französischen Konkurrenzkampf (1680-1770) », in : Wilfried Barner, (Hg.), *Tradition, Norm, Innovation. Soziales und literarisches Traditionsverhalten in der Frühzeit der Aufklärung*, München, Oldenbourg Verlag, 1989, p. 33-70 ; R. Florack (Hg.), *Nation als Stereotyp. Fremdwahrnehmung und Identität in deutscher und französischer Literatur*, Tübingen, Niemeyer, 2000 ; R. Florack, *Tiefsinnige Deutsche, frivole Franzosen : nationale Stereotype in deutscher und französischer Literatur*, Stuttgart, Metzler, 2001. Ce dernier ouvrage est une anthologie très complète, précédée d'une introduction théorique sur les méthodes et les limites de l'imagologie.

<sup>2</sup> Cf. Gonthier-Louis Fink, « Réflexions sur l'imagologie. Images et réalités nationales », in : *Recherches germaniques*, 23 (1993), p. 3-31, p. 18 sq.

## Chapitre 7

# Commerce du monde et maîtrise de la parole : des enjeux centraux sur la scène des Lumières

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, la société est perçue comme l'espace naturel de l'homme, le milieu dans lequel il doit évoluer pour favoriser son accession au bonheur et pour se réaliser en tant qu'être humain. Il est même admis que rien ne lui est plus naturel que la sociabilité, définie à la fois comme un penchant inné à fréquenter ses semblables et comme ce commerce en lui-même. Au demeurant, seule la sociabilité permet à l'homme de développer pleinement ses facultés et sa raison<sup>1</sup>. Cette conception domine largement le XVIII<sup>e</sup> siècle, qui s'impose comme le siècle de la conversation et de la sociabilité, mais elle doit cependant faire face à des tendances opposées et à des critiques, celles de Jean-Jacques Rousseau n'étant pas les moindres. Il faut donc promouvoir la sociabilité, à la fois pour la défendre contre ses détracteurs et pour favoriser le bonheur de l'humanité. Diderot résume clairement ce lien entre sociabilité et intérêt général dans une formule restée célèbre du *Fils naturel* (1757) :

Constance – Vous avez reçu les talents les plus rares, et vous en devez compte à la société. [...] L'homme de bien est dans la société, et [...] il n'y a que le méchant qui soit seul.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> *Der Gesellige*, I. Theil, 4. Stück, « Die natürliche Anlage der Menschen zur Geselligkeit », p. 21-25.

<sup>2</sup> Diderot, *Le Fils naturel ou les Épreuves de la vertu* (IV, 3).



L'homme a une responsabilité envers ses semblables : il se doit de participer au bien commun à proportion de ses dons, dont il n'en est pas le seul maître et dont il ne doit pas être le seul bénéficiaire.

Ces idées sont aussi celles qui guident les *Aufklärer*, mais dans le contexte germanique du milieu du XVIIIe siècle, la façon dont ils abordent la question de la sociabilité est moins théorique, car il s'agit avant tout, dans un premier temps, de créer cette sociabilité. En effet, la société allemande de l'époque n'est pas propice au développement d'un commerce entre les hommes qui transcende les barrières des conditions, et favorise l'échange des idées et le polissage des mœurs. Cette situation est ressentie comme un cruel retard par les *Aufklärer*, qui regardent le modèle de la civilité française à la fois avec envie et défiance.

La scène est un espace privilégié pour étudier cette question, puisque qu'elle est chargée de transmettre une image normative en matière de bonnes mœurs, de présenter des comportements exemplaires de ce qu'il faut faire ou ne pas faire. Les thèmes développés par les comédies de notre corpus sont révélateurs de ce rôle essentiel de la scène dans l'entreprise de réforme des mœurs de l'*Aufklärung*. On compte en effet plusieurs pièces dont l'intrigue est explicitement centrée sur la question du mode de vie et du comportement en société, comme *Les Mœurs du temps passé*, *La Mort de Bockesbeutel*, *La Beauté muette* ou encore *Le Fâcheux*. On y décrit des attitudes ridicules, souvent inspirées par les traditions, et dénoncées comme absurdes et réactionnaires, afin de les opposer à un comportement sensé, promu par l'esprit des Lumières. L'idée fondamentale est toujours celle de l'intégration à la société des hommes, ce qui passe nécessairement par la maîtrise des manières et de la parole.

## 7.1. Comment se comporter en société : quels codes pour la « bonne compagnie » ?

Dans notre première partie, nous avons défini la comédie allemande des Lumières comme la satire morale d'un comportement asocial, car ce que montre le théâtre, ce sont les conséquences d'un vice pour la vie en société. Ce vice ou ce défaut de caractère en soi est difficilement représentable sur scène, il ne peut être appréhendé que dans ses manifestations pour l'entourage et pour la société en général. On peut même dire que ce sont ces conséquences qui justifient la satire. Voici par exemple comment Brueys et Palaprat expliquent le choix du caractère qu'ils mettent en scène avec *Le Grondeur* :

M. Grichard – A-t-on rien à dire contre *mes mœurs* ? [...] Je ne suis, je pense, ni fourbe, ni avare, ni menteur, ni babillard comme vous, et...

Ariste – Il est vrai, vous n'avez aucun de ces vices qu'on a joué jusqu'à présent sur le théâtre, et qui frappent les yeux de tout le monde ; mais vous en avez un qui empoisonne toute la douceur de la vie, et qui peut-être *est plus incommode dans la société que tous les autres*.<sup>1</sup> (c'est nous qui soulignons)

La moralité de M. Grichard est inattaquable, et pourtant ses mœurs le sont, par leur rudesse et par les désagréments qu'elles occasionnent à son entourage. Le champ des vices dignes de satire est ainsi élargi et justifié par leurs effets « dans la société ».

Les comédies allemandes s'efforcent donc, tout autant que les comédies françaises, de mettre en scène un univers de sociabilité idéale, dans lequel les vices qui troublent l'harmonie du commerce des hommes sont dénoncés et éliminés, et où le raffinement des mœurs et de la conversation ferait accéder l'Allemagne au rang de nation civilisée. Krüger souligne à plusieurs reprises le rôle de la comédie pour l'acquisition du bon goût et le développement d'une civilité raffinée à l'exemple de celle qui règne à Londres et à Paris<sup>2</sup>. Il insiste donc sur les qualités sociales, voire mondaines, plus que morales au sens strict du terme<sup>3</sup>. Cependant, la tâche des *Aufklärer* est ardue, car le contexte social est bien différent de celui de la France, et la réalisation des formes de sociabilité ambitionnées se heurte à plusieurs obstacles.

---

<sup>1</sup> Brueys et Palaprat, *Le Grondeur* (I, 7).

<sup>2</sup> Préface au premier volume du *Théâtre* de Schönemann et préface au second volume de ses traductions de Marivaux, in : M. Grimberg, *Korpus*, T. 22, p. 51-53 et T. 28, p. 72.

<sup>3</sup> Cf. R. Krebs, *L'Idée de « Théâtre National »*, p. 262.

## **7.1.1. Entre indigence et excès : les écueils de la sociabilité**

### *7.1.1.1. L'inapplicable modèle français : la société de salon*

Malgré toutes les critiques contre le mode de vie « à la française », que nous soulignerons plus loin, l'image de la sociabilité idéale qui guide les auteurs allemands est celle du salon parisien<sup>1</sup>.

Ce lieu si particulier est né au XVII<sup>e</sup> siècle, en marge de la cour dominée par Louis XIV. La noblesse y retrouve une certaine indépendance en développant une forme de sociabilité coupée du monde de la cour et régie par ses lois propres : celles du cercle restreint des intimes, de l'harmonie et de l'esprit. Cette création s'ouvre dès ses débuts aux bourgeois qui savent en adopter les codes et les valeurs. C'est ainsi, par exemple, que Voiture devient vite « l'âme du rond » de l'hôtel de Rambouillet. Ce n'est pas la naissance ou la charge qui déterminent le droit d'entrée, mais la capacité à adopter l'esprit du salon, à s'intégrer à cette communauté qui cultive le goût et la réflexion<sup>2</sup>. À titre d'illustration, évoquons les habitués du salon de Mme de Tencin : s'y côtoient hommes de lettres (poètes, dramaturges ou romanciers), philosophes, médecins, physiciens, amateurs de belles-lettres et de sciences, hommes et femmes, nobles et roturiers, clercs et laïcs<sup>3</sup>. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'habitude de « tenir cercle » n'est plus l'apanage des aristocrates et des grands parlementaires ; des financiers, des bourgeois, des artistes et des gens de lettres reçoivent de même, dans des salons que la noblesse ne dédaigne pas de fréquenter<sup>4</sup>.

Les salons évoluent au fil du temps et il en existe de différents types, mais on peut les définir globalement comme des espaces de divertissement et de culture, de conversation, de création et de critique littéraires, de réflexion scientifique, philosophique

---

<sup>1</sup> À la rubrique « Zur Klugheit zu leben » de la bibliothèque pour les femmes proposée par *Le Patriote*, on trouve de façon révélatrice une majorité d'ouvrages français : *Les Essais* de Montaigne ; *Les Caractères de Théophraste* de La Bruyère ; les *Œuvres* de Molière ; les *Maximes* de La Rochefoucauld ; *Les Dialogues des morts* de Fontenelle ; *La Civilité moderne*, les *Réflexions sur ce qui peut plaire ou déplaire* et les *Réflexions sur le ridicule* de Bellegarde, des *Modèles de conversations*, les *Fables* de la Motte ainsi que les traductions des hebdomadaires anglais *Le Spectateur* et *Le Gardien ou le Mentor moderne* (*Der Patriot*, 8. Stück, 24. Februar 1724, Bd. I, p. 68).

<sup>2</sup> Cf. Benedetta Craveri, *L'Âge de la conversation*, Paris, Gallimard, 2002.

<sup>3</sup> Composition des assemblées dans le salon de Mme de Tencin (1730-1749) : Fontenelle, Marivaux, Duclos, Dortous de Mairan (physicien), De Boze (numismate et archéologue), Astruc (médecin et érudit), Mirabaud (traducteur philosophe), Montesquieu, Piron (poète, dramaturge, narrateur), l'abbé Le Blanc et l'abbé Trublet, Pont-de-Veyle et d'Argental (amateurs passionnés de théâtre et amis de Voltaire), Helvétius, Marmontel, Mme du Châtelet, Mme Dupin, Mlle du Boucher (épouse de d'Argental), Mme de La Popelinière, Mme Geoffrin, ainsi que d'autres savants introduits par Mairan et Montesquieu (cf. J. Hellegouarc'h, *L'Esprit de société*, p. 69).

<sup>4</sup> Cf. J. Hellegouarc'h, *L'Esprit de société*, p. 303.

et morale (avant de devenir aussi politique dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle). On y cultive l'esprit, que l'on exerce par la conversation, la lecture et parfois par des jeux littéraires tels que bouts-rimés, madrigaux, portraits, charades, synonymes, parodies et proverbes. Certains salons organisent même des représentations théâtrales et des concerts, de professionnels et/ou d'amateurs<sup>1</sup>. Mais quelles que soient les activités, le ton qui règne toujours est celui de la légèreté :

Sans esprit, sans élégance, sans la science du monde, des anecdotes, des mille riens qui composent les nouvelles, il ne faut pas songer à être admis dans ces réunions [les soupers] pleines de charmes. Là seulement on cause : on cause sur les propos les plus légers, par conséquent les plus difficiles à soutenir ; c'est une véritable mousse qui s'évapore et qui ne laisse rien après elle : mais dont la saveur est pleine d'agrément.<sup>2</sup>

C'est cette fameuse « causerie », apparemment si futile et si fugace, qui fait tout le charme des salons, mais qui prête aussi le flanc à la critique.

Le salon est une école du bon ton. Lorsque l'environnement est parfait, que le cadre, le comportement et la conversation sont raffinés, ces réunions constituent spontanément une école, agréable et efficace. On y apprend le « ton de la bonne compagnie » indispensable à la réussite, « une espèce de code social » pour reprendre les termes de Mme Vigée-Lebrun<sup>3</sup>. Destouches évoque ce rôle civilisateur de la bonne compagnie dans *L'Homme singulier* : pour réintégrer Sanspair dans le tissu social parisien, la Comtesse préconise de quitter la capitale à la belle saison pour prendre le frais, tout en recevant « tous les honnêtes gens », puis de revenir à l'automne à Paris « pour y voir le beau monde, et [le] raccoutumer / À la société des personnes d'élite / Qui [leur] feront honneur de [leur] rendre visite »<sup>4</sup>. La fréquentation de ces milieux est indispensable pour adopter l'attitude convenable.

Pour Marc Fumaroli, si les Lumières « ne se réduisent pas à un stock d'idées neuves » mais sont « aussi une manière d'être, un ton, un tact, un style, un esprit de société », c'est en grande partie grâce à « l'esprit de société parisien »<sup>5</sup>. L'idée d'un salon où règne le bon ton, où les auteurs sont accueillis avec respect et admiration et où l'on cultive le goût des belles-lettres et des sciences fascine les *Aufklärer*, qui regardent avec envie l'exemple de la France. Le cas de Joseph von Sonnenfels est certes extrême et son

---

<sup>1</sup> Cf. J. Hellegouarc'h, *L'Esprit de société*, p. 18 et p. 442.

<sup>2</sup> Baronne d'Oberkirch, *Mémoires*, Mercure de France, p. 209 ; cité par J. Hellegouarc'h, *L'Esprit de société*, p. 4-5.

<sup>3</sup> J. Hellegouarc'h, *L'Esprit de société*, p. 13.

<sup>4</sup> Destouches, *L'Homme singulier* (V, 9).

<sup>5</sup> Marc Fumaroli, préface, in : J. Hellegouarc'h, *L'Esprit de société*, p. XII.

idéal d'un « modèle viennois » s'inspirant de la France ne fait pas l'unanimité à l'époque, mais il est malgré tout révélateur des ambitions des réformateurs<sup>1</sup>. Dans ses *Lettres sur le théâtre viennois*, Sonnenfels explique qu'un homme dans son cabinet peut certes travailler la langue savante ou poétique, l'enrichir et l'affiner, mais il ne peut agir sur la langue du commerce distingué :

L'homme du monde, du grand monde, et la femme, qui, placée au centre, règne par ses charmes sur un cercle bruisant et qui de sa dix-huitième à sa vingt-quatrième année donne le ton, ce sont eux qui doivent forger la langue du commerce, eux qui doivent l'enrichir par des tournures fines, souvent capricieuses, mais vives, mais mordantes et espiègles, ce sont eux qui doivent lancer certaines expressions évocatrices, ce sont eux qui doivent polir la langue par l'usage qu'ils en font, qui doivent la rendre souple pour le théâtre et la préparer pour l'auteur comique.<sup>2</sup>

On retrouve bien ici la constellation typique du salon français, avec en son centre la dame, égérie et arbitre du bon ton, et l'idéal d'une conversation vive et spirituelle. Sonnenfels fait en outre le lien avec le niveau de langue et la qualité des comédies, comme nous l'avons déjà évoqué au sujet de la nécessaire connaissance du monde pour les écrivains<sup>3</sup>.

#### *7.1.1.2. Les obstacles au développement de la sociabilité en Allemagne*

Il est vrai qu'au regard du salon parisien, parvenu à l'époque à son degré de réalisation le plus brillant, l'Allemagne fait piètre figure. Nombreux sont ceux qui au milieu du XVIIIe siècle déplorent les insuffisances de la sociabilité allemande ; les hebdomadaires moraux et les dramaturges, attachés à la réforme des mœurs, se montrent particulièrement sensibles à cette question, évoquant aussi bien l'indigence de la conversation que les divertissements indignes, le problème du cloisonnement des classes et du manque de disponibilité pour le loisir.

---

<sup>1</sup> Sur le « modèle viennois » du développement d'un théâtre de qualité, voir l'analyse de R. Krebs, in : *L'Idée de « Théâtre National »*, p. 468-476.

<sup>2</sup> « Der Mann in der Welt, in der großen Welt, die Frau, die aus dem Mittelpunkte, einen rauschenden Kreis durch ihre Reize beherrscht, die von ihrem achtzehnten Jahre bis in das vier und zwanzigste den Ton giebt, diese müssen die Sprache des Umgangs bilden, diese müssen sie mit feinen, oft eigensinnigen, aber lebhaften, aber beißenden, schalkhaften, Redensarten bereichern, diese müssen gewissen vielsagenden Ausdrücken den Schwung geben, diese müssen, und zwar durch eigenen Gebrauch, die Sprache zurunden, sie für das Theater geschmeidig machen und für den komischen Dichter vorbereiten. » J. von Sonnenfels, *Briefe über die wienerische Schaubühne*, p. 100.

<sup>3</sup> Cf. *supra*, p. 321-327.

#### 7.1.1.2.1. Les banalités de la conversation

*L'Homme sociable* remarque que si les bourgeois se rencontrent souvent, ils sont cependant incapables de soutenir une conversation, car après avoir parlé de la santé de chacun et du temps qu'il fait, les sujets sont épuisés et tous se taisent<sup>1</sup>. Dans une lettre au *Patriote*, un Hambourgeois décrit une visite assommante chez des proches :

Au lieu de la conversation agréable et utile que l'on pouvait attendre, cela dura plus d'un quart d'heure avant que quelqu'un ne prononce le moindre mot. Une respectable matrone finit enfin par dire, avec un grand sérieux : *vla un ben biau temps*.<sup>2</sup>

La suite est tout aussi consternante, faite de bribes de phrases d'une platitude affligeante, qui s'achèvent aussitôt dans un silence complet. On n'entend bientôt plus que les gorgées de thé et de café, ou les prises de tabac. Mais lorsqu'une femme lance la conversation sur la nourrice, les ragots et la médisance se déchaînent soudain, passant en revue les parents, les connaissances et finalement toute la ville. Après plusieurs années passées en Angleterre, l'auteur est profondément déçu par la société qu'il trouve dans sa ville natale, manifestement en retard en matière de sociabilité et de conversation. Mais cette critique est loin de faire l'unanimité : dans un numéro suivant, *Le Patriote* rapporte que des personnes offensées par les attaques contre les tournures hambourgeoises se sont constituées en société pour la défense et la conservation des compliments de leurs aïeux<sup>3</sup>. Toucher aux mœurs ancestrales ne va pas sans contestation ni résistance, et le modèle que les *Aufklärer* dénoncent comme passéiste trouve encore des adeptes – preuve de la nécessité d'une campagne énergique de promotion des nouvelles normes raisonnables.

Les quelques exemples que les comédies nous offrent en matière de conversation traditionnelle illustrent parfaitement le constat des hebdomadaires moraux. On voit ainsi un érudit comme le Magister Bockesbeutelius commencer à évoquer la pluie de la nuit précédente, puis demander à Alrune combien elle a récemment payé la livre de porc (*Mort*

---

<sup>1</sup> *Der Gesellige*, VI. Theil, 264. Stück, « Wie man andere auf die geschickte Weise gesprächig machen könne », p. 755 sq.

<sup>2</sup> « Statt eines vermutheten angenehmen und nützlichen Gesprächs aber, dauerte es länger, als eine Viertel=Stunde, ehe ein Mensch ein Wort hervor brachte. Ein ansehnliche Matron fieng endlich mit grosser Ernsthaftigkeit an : *Et iß recht schön Wedder*. » *Der Patriot*, 5. Stück, 3. Februar 1724, Bd. I, p. 36. On trouve également dans les *Amusements de la raison et de l'esprit* le récit d'une conversation impossible à mettre en train durablement, malgré le recours au temps qu'il fait et autres poncifs (*Belustigungen des Verstandes und Witzes*, Leipzig, 1745, p. 366-374, « Nachricht aus einer Caffeeegesellschaft von einem Streite über die Gesprächigkeit im Umgange, durch den jungen Zuschauer »).

<sup>3</sup> Cf. *Der Patriot*, 7. Stück, 17. Februar 1724, Bd. I, p. 50-59.

B. I, 7 et 8). Lorsque Susanna décrit une visite habituelle, la conversation-type qu'elle reproduit est éloquente de vacuité :

Quand nos parents Murkopf et Rothbart viennent ici, nous nous serrons la main, et l'un dit : Bonjour, comment ça va ? L'autre répond : grand merci, grâce à Dieu pas trop mal. Ensuite nous nous asseyons et nous mangeons tout de bon. Dès que nous sommes repus, nous nous levons et nous nous serrons à nouveau la main. L'un dit : grand merci, bonne nuit ; et l'autre répond : à vous de même ; et c'est ainsi que chacun rentre chez soi.<sup>1</sup>

Si par hasard on parle à table, la conversation roule habituellement sur de sujets aussi élevés que la nourriture servie, les domestiques ou encore la production des poules (*Mœurs* II, 2). Dans *Le Français à l'Élection*, comédie anonyme de 1744, M. du Vif, jeune Français arrivé à Francfort et amené par un ami dans une compagnie de jeunes Allemands, se désole de leur peu de conversation :

Vous prononcez à une peine un mot tous les quart d'heure, et sans la fumée qui sort de vos pipes, on vous aurait pris pour des statues.<sup>2</sup>

Le laconisme des Allemands et les sujets terre-à-terre qui animent leurs discussions contrastent avec la volubilité des Français et les préoccupations savantes des salons parisiens.

#### 7.1.1.2.2. Le jeu et la boisson

Incapables de soutenir une conversation sensée, les Allemands se réfugient dans le jeu et la boisson. Dans la Préface au premier volume du *Théâtre* de Schönemann, Krüger dresse ainsi un tableau édifiant des distractions à la mode :

---

<sup>1</sup> « Susanna – Wenn unsere Verwandte, Herr Murkopf und Herr Rothbart hier kommen, so geben wir uns einander die Hände, und der eine sagt : guten Tag, wie gehts ? Der andere antwortet : grossen Dank, Gottlob so ziemlich. Denn setzen wir uns nieder und essen so vor uns weg. So bald wir satt sind, so stehen wir auf und geben uns wieder die Hände, und der eine sagt : grossen Dank, gute Nacht ; der andere antwortet : wiederum so ; und damit geht ein jeder seiner Wege. » *Mœurs* (I, 7).

<sup>2</sup> « Herr Lebhafft – Kaum saget ihr alle viertel Stunden ein Wort : und ohne den Rauch der aus euren Pfeiffen heraus gienge, so hätte man euch vor Statuen angesehen. » *Der Franzose* (sc. 7), in : G. Belouin, « *Der Franzose* » (1747). *Contribution à l'histoire des Français en Allemagne au XVIIIe siècle*, Paris, Hachette, 1909, p. 72. On peut également consulter les extraits reproduits par R. Florack, in : *Tiefsinnige Deutsche, frivole Franzosen*, p. 490-496. *Le Français à l'Élection*, comédie en un acte et en prose est sans doute l'œuvre d'un Français vivant à Francfort depuis plusieurs années. Bien que la traduction allemande parue en 1747 (*Der Franzose*) passe pour un original, cette pièce ne peut donc pas entrer directement dans le cadre de notre corpus (cf. B. Strauss, *La Culture française à Francfort au XVIIIe siècle*, p. 208 sq). Cependant, par son sujet, elle est très révélatrice des caractéristiques attribuées aux Français et aux Allemands. Et si l'auteur compare les caractères des deux nations, ce n'est pas pour les opposer avec la conviction d'un patriote acharné, mais dans une perspective de conciliation, pour tenter de déterminer ce que chacun peut apporter de bon à l'autre. Un tel sens de la nuance et de la modération est remarquable en cette période où les jugements sur la France sont souvent radicaux.

Les jeunes gens sont préparés à jouer leur rôle dans le grand monde, à savoir conquérir les cœurs par leur parure ou se comporter en héros face au vin et à la table de jeu. Éveiller l'esprit et la sociabilité de ces jeunes âmes par la lecture d'ouvrages de bon goût, c'est une chose que l'on oublie complètement. C'est justement ce qui fait que nos sociétés en Allemagne sont soit tristes, soit licencieuses, soit insipides. Comme leur conscience dit à la plupart des participants qu'ils seront ennuyeux pour leur voisin, et réciproquement (car les conversations sur le temps qu'il fait et les nouvelles des gazettes ne sont pas des plus longues), quelques uns trouvent refuge dans le jeu de l'homme et passent la majeure partie de leur vie à orner la table de jeu comme des automates ; d'autres en revanche s'empressent de s'enivrer, afin de justifier leurs saillies et d'avoir assez de fécondité pour exciter le rire de la compagnie par les équivoques les plus grossières et les plus stupides.<sup>1</sup>

Löwen exprime les mêmes regrets en 1748, établissant un rapport de cause à effet encore plus explicite :

Le peuple ne consacrerait peut-être pas tant d'argent et de temps aux débits de boisson et aux maisons de jeu s'il avait à sa disposition d'autres moyens de divertissement. C'est justement la raison pour laquelle la plupart des sociétés allemandes sont ennuyeuses, grossières, incultes et débauchées : parce que nous n'avons encore que trop peu de théâtres.<sup>2</sup>

De même, *L'Homme sociable* explique les déficits de la sociabilité allemande entre autres par le peu d'intérêt porté aux belles-lettres, qui non seulement rendent sociable, mais fournissent en outre mille occasions de conversation utile<sup>3</sup>. Les hommes raisonnables devraient s'entretenir de littérature, au lieu de jaser sur le voisinage ou de s'adonner au jeu. Cela vaut d'ailleurs tout particulièrement pour le commerce avec les femmes.

Le thème du jeu et de ses ravages intéresse le cercle de Gottsched, comme en témoigne une livraison des *Frondeuses raisonnables*, ainsi que la traduction de *La Joueuse* de Dufresny, parue dans le premier volume du *Théâtre allemand* (1742). L'hebdomadaire gottschédien déplore que le jeu ait envahi les maisons allemandes et que tout le monde soit

---

<sup>1</sup> « Nun werden sie bereitet in der grossen Welt ihre Rollen zu spielen, wie durch ihren Putz Herzen zu erobern, dieser beym Wein und am Spieltisch einen Helden vorzustellen. Den Witz und das Gesellschaftliche solcher jungen Seelen durch das Lesen der Schriften im guten Geschmack zu erwecken, vergißt man ganz und gar. Eben daher rührt es auch, daß unsre Gesellschaften in Deutschland entweder traurig, oder verführerisch, oder abgeschmackt sind. Weil den meisten schon ihr Gewissen sagt, daß sie ihrem Nachbar die Zeit werden lang werden lassen und er wieder ihnen, (indem die Gespräche vom guten Wetter und Berathschlagungen aus den Zeitungen eben nicht die längsten sind) so nehmen einige zum L'homme ihre Zuflucht und bringen den meisten Theil ihres Lebens damit zu, daß sie wie künstliche Maschinen dem Spieltisch zieren ; andre hingegen eilen bald betrunken zu werden, damit sie Berechtigung und Fruchtbarkeit genug bekommen, durch die gröbste und albernste Zweydeutigkeiten das Gelächter der Gesellschaft zu erregen. » Préface au premier volume du *Théâtre* de Schönemann, in : M. Grimberg, *Korpus*, T. 22, p. 51-53.

<sup>2</sup> « Das Volck würde vielleicht nicht so viel Kosten und Zeit auf Sauf und Spiel Häuser wenden ; wenn es andere Mittel zur Ergötzlichkeit vor sich sähe. Es ist dies eben der Grund, warum die meisten Gesellschaften Deutschlands schläfrig, ungesittet, wild und liederlich werden, weil wir noch zuwenig Schaubühnen aufweisen können. » J. F. Löwen, Discours d'entrée à la *Société allemande* de Göttingen en juin 1748, in : R. Krebs, *L'Idée de « Théâtre National »*, p. 614.

<sup>3</sup> Cf. *Der Gesellige*, V. Theil, 210. Stück, « Von einigen Hindernissen des guten Geschmacks in Deutschland », p. 416-421.



concerné par ce fléau, quels que soient l'âge, le sexe, la fortune ou la condition. Il montre comment l'indigence de la conversation conduit à ce passe-temps nuisible, puisque après avoir échangé quelques propos insignifiants, les compagnies se réfugient dans le jeu pour éviter l'ennui<sup>1</sup>.

Mais, étonnamment, les comédies originales allemandes ne s'attardent pas sur ce problème. Le personnage du joueur ne fait pas partie du personnel de la comédie, et le jeu n'est pas un ressort de l'intrigue, ni un sujet de leçon morale. Peut-être ce phénomène n'est-il pas encore assez développé en Allemagne pour mériter une comédie ? Ou est-ce l'abondance des comédies françaises sur ce thème qui laisse peu de marge d'invention aux dramaturges allemands<sup>2</sup> ? Le sujet semble sans doute trop français, et le vice pas suffisamment passé dans les mœurs germaniques pour donner lieu à une satire originale. C'est en tout cas l'hypothèse la plus probable pour expliquer l'absence de cette question, qui retient pourtant l'attention des *Aufklärer*. On trouve tout au plus quelques allusions réprobatrices, disséminées çà et là dans notre corpus : lorsque Schlangendorf annonce, dans *Le Mystérieux*, qu'il a trouvé un époux à Amalia, la suivante se demande qui cela peut bien être :

Kathrine – Votre choix se serait-il porté sur celui qui réclame toujours la table de jeu ?  
Schlangendorf – Je ne l'ai jamais entendu dire quoi que ce soit de sensé, si ce n'est *Médiateur* et *Sans prendre*.<sup>3</sup>

Schlegel passe ensuite à un autre personnage, sans plus développer sa satire. Dans *Les Mœurs du temps passé*, le jeu est un élément de caractérisation parmi d'autres : on apprend ainsi que Susanna joue aux cartes avec les domestiques, notamment au « jeu du cocu », où celui qui perd doit embrasser ses voisins de gauche et de droite (I, 7). Ce passe-temps révèle le caractère vicieux des mœurs de la famille Grobian, mais il n'est pas analysé ou commenté en tant que tel. Le jeu est fréquemment évoqué comme une des activités des jeunes gens à la mode (*Décid.* I, 4 ; *Triomphe* III, 3 ; *Test.* II, 1 ; *Huit.* 1). Même dans *Amalia*, qui dénonce pourtant les ravages du jeu, ce vice ne représente au fond qu'un des multiples aspects d'un mode de vie dissolu menant à la ruine, à la fois financière et morale. La pièce est en outre située en Angleterre, à Bristol.

---

<sup>1</sup> *Die Vernünftigen Tadlerinnen*, 14. Stück, 4. April 1725, Bd. 1, p. 105 sq.

<sup>2</sup> On pense bien sûr au *Joueur* de Regnard (1696) et à *La Joueuse* de Dufresny (1706), mais les petites comédies d'actualité se sont multipliées à l'époque, comme *La Désolation des joueuses* (1687) et *La Déroute du Pharaon* (1700) de Dancourt, ou encore *Le Chevalier joueur* de Dufresny (1696).

<sup>3</sup> « Kathrine – Oder auf den, der allemal nach dem Spieltische ruft ? Schlangendorf – Den habe ich niemals einen klugen Einfall sagen hören, außer *Mediateur* und *Sans prendre*. » *Myst.* (I, 6).

Il en va de même pour la boisson, quasiment absente. Tout au plus Krüger met-il en scène un Crispin amateur de vin dans *Le Mari aveugle*, et quelque peu grisé par la générosité de son hôte (I, 1). Les quelques autres occurrences que l'on rencontre évoquent la célèbre ivrognerie des étudiants et des hobereaux. Dans *Les Huîtres*, les compagnons de Liebegern se montrent assez portés sur la boisson, et dans *Le Diable paresseux*, Jacob Rabe raconte comment il a fait fortune en exploitant les mœurs estudiantines de Halle :

Les étudiants boivent comme des chanoines / Et ne s'arrêtent pas avant de s'écrouler au sol.<sup>1</sup>

Rien ne flatte plus leur orgueil que de pouvoir se comporter en héros avec la boisson ; il est donc facile de les duper. Jacob leur compte ainsi plus de vin qu'ils n'en ont bu réellement, mais ils ne contestent jamais les chiffres, trop heureux de s'entendre dire qu'ils ont bu trente bouteilles, alors que ce n'était que vingt (chiffre en soi déjà fort honorable). Quant aux nobles comme Kaltenbrunn, ils arrosent généreusement leurs festins :

Kaltenbrunn – Aujourd'hui, je veux m'enivrer jusqu'à ce que je ne vois plus le bleu du ciel !<sup>2</sup>

Mais les dramaturges en restent à ces allusions rapides et ne s'appesantissent pas sur cette question, ni pour condamner les beuveries, ni pour faire mentir leur réputation de buveurs invétérés. La principale raison de cette discrétion est sans doute à chercher dans les nouvelles exigences du théâtre purifié : mettre des ivrognes sur scène risquerait de contrevenir aux règles de la bienséance et de rappeler un peu trop les honteuses pitreries de Hanswurst. Le jeu et la boisson sont ainsi dénoncés comme des obstacles à une sociabilité raffinée, mais leur représentation sur scène contrevenant aux nouvelles normes des bienséances, ils ne font pas partie des motifs comiques développés dans notre corpus.

#### 7.1.1.2.3. Le cloisonnement des classes sociales

Hormis ces éléments qui témoignent du « retard » de l'Allemagne en matière de sociabilité et de conversation, le principal obstacle à tout développement sur le modèle français, c'est le strict cloisonnement des classes sociales, qui empêche la formation de lieux de rencontre entre hommes de lettres et hommes du monde. Cette séparation entre les

---

<sup>1</sup> « Studenten können zwar so gut als Domherrn trinken / Und hören nie ehr auf bis sie zu Boden sinken. » *Diable* (1).

<sup>2</sup> « Kaltenbrunn – Heute will ich saufen, bis ich das Blaue am Himmel nicht mehr sehen kann ! » *Test*. (II, 1).

états est due en particulier à l'orgueil exacerbé des nobles allemands. Mauvillon a été choqué par leur mépris pour les roturiers, remarquant qu'ils dédaignent non seulement leur alliance, mais qu'ils ne font en outre « pas plus de cas de leur société, quelque mérite qu'ils ayent d'ailleurs »<sup>1</sup>. Ce que l'hebdomadaire *L'Ermite* souligne avec ironie :

Combien de comtes d'Empire à W\*\*\*, combien de vieilles dames de condition, dont les mérites personnels ne valent pas un sou, considéreraient comme une honte éternelle d'être assis à la même table qu'un célèbre érudit ou artiste et de partager avec lui un repas.<sup>2</sup>

Pour accéder aux cours (et par là à toutes les bonnes sociétés), la fameuse « preuve de noblesse » (*Ahnenprobe*) est indispensable<sup>3</sup>. Les règles de la politesse constituent quant à elles un rempart supplémentaire ; elles continuent au XVIII<sup>e</sup> siècle à institutionnaliser une distance infranchissable entre les différents états et protègent les personnes de rang supérieur de toute tentative de contact de la part des classes inférieures. On ne peut ainsi s'adresser directement à une personne de condition ; il faut impérativement passer par des expressions du type « Votre excellence me pardonnera », et autres compliments<sup>4</sup>.

Dans ces conditions semble irréalisable toute symbiose entre les élites intellectuelles et les élites sociales, qui permettrait aux uns d'observer les mœurs et le ton de la bonne société, et aux autres de s'intéresser aux arts et aux sciences afin d'enrichir leur conversation et leur esprit. Pour Joseph von Sonnenfels, c'est ce cloisonnement rigoureux qui explique la situation déplorable des belles-lettres dans l'Empire, telle qu'il l'expose dans ses *Lettres sur le théâtre viennois*. Les aristocrates se ferment aux sciences et au bon goût en refusant l'entrée dans leurs cercles aux savants et aux poètes ; ces derniers, condamnés à ne connaître que leur cabinet et leurs livres, sont coupés du monde et acquièrent cette maladresse typique des érudits allemands, qui les rend inaptes au commerce des hommes<sup>5</sup>. Sonnenfels souligne par ailleurs que cette attitude des nobles est

---

<sup>1</sup> E. Mauvillon, *Lettres*, p. 313.

<sup>2</sup> « Wie mancher Reichgraf in W..., wie manche alte Edelfrau, deren persönliche Verdienste keinen rothen Heller werth sind, würden es sich zur ewigen Schande rechnen, mit einem berühmten Gelehrten, oder Künstler, an einem Tische zu sitzen und eine Mahlzeit zu essen. » *Der Eremit*, 6. Stück, cité par W. Martens, *Die Botschaft der Tugend*, p. 375.

<sup>3</sup> Cf. N. Elias, *La Civilisation des mœurs*, p. 54.

<sup>4</sup> Cf. M. Beetz, *Frühmoderne Höflichkeit*, p. 275 et Heinrich Heckendorn, *Wandel des Anstands im französischen und im deutschen Sprachgebiet*, Bern, H. Lang, 1970, p. 81.

<sup>5</sup> « Die wienerischen Tunderdentröckchen verurtheilen sich also selbst zu dem Umgange mit bloß Hochgebohrnen... ; und bannen die Gelehrten zugleich auf lebenslang an ihre Schreibpulte hin, da sie, aus dem natürlichen Zusammenhange der Ursachen und Wirkungen, die gewisse Ungelenksamkeit, das geschraubte Außenwerk, und den altfränkischen Bug annehmen müssen, der besonders die Gelehrten Deutschlands unterscheidet, und ihre sonst liebenswürdigen Talente für den Umgang und ihre Gesellschaft unbrauchbar machet. » J. von Sonnenfels, *Briefe über die Wienerische Schaubühne*, p. 5.

d'autant plus absurde qu'elle ne s'applique qu'à leurs compatriotes ; les hommes de talent français ou italiens sont, eux, accueillis à bras ouverts. La ségrégation sociale se double donc d'une ségrégation nationale, qui empêche le développement de talents allemands et promeut en revanche les étrangers. Dans ses *Lettres*, Sonnenfels prend le masque d'un voyageur français, et ses réflexions font explicitement référence au modèle du salon français, où les contacts entre les conditions permettent à la fois le polissage de mœurs et de la langue.

#### 7.1.1.2.4. Le manque de disponibilité

Un dernier obstacle enfin se dessine à l'époque, qui est le manque de disponibilité du bourgeois pour une forme de sociabilité d'essence aristocratique. Au cours du siècle, le modèle du « marchand » remplace en effet celui de « l'homme de cour », y compris en matière de comportement, de bonnes manières et de conversation. Ce qui n'est pas sans conséquence pour la pratique de la sociabilité. Il devient évident que le travail prime sur l'entretien des relations, car ce qui assure au bourgeois sa subsistance, au contraire du courtisan, ce n'est pas la faveur mais le labeur. Le loisir sociable est donc strictement subordonné à l'accomplissement des tâches professionnelles, et cela ne lui laisse pas une grande marge<sup>1</sup>.

Cet état d'esprit est illustré par deux personnages de *L'Oisif affairé*, Rennthier et Lieschen. Soucieux de ne pas perdre de temps et désireux de remplir ses devoirs, l'avocat Rennthier en oublie pourtant certains, comme celui de la sociabilité. Il néglige le commerce des hommes et manque ainsi aux devoirs les plus élémentaires de la politesse. Le zèle dégénère chez lui en précipitation et en grossièreté. Pour preuve son entrée dans le salon de Sylvester, pour le moins fracassante :

Rennthier – Serviteur ! N'en prenez pas ombrage. Où est donc votre fils ? Où est-il donc ? Vite. Je vous en prie. Vite.<sup>2</sup>

À tous les témoignages de politesse de l'assemblée, il ne répond que par ces mêmes phrases ; n'obtenant pas de réponse satisfaisante, il n'a de cesse de quitter les lieux au plus vite, répétant cinq fois « je suis votre valet », quatre fois « je dois me hâter » et deux fois

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 280.

<sup>2</sup> « Rennthier – Ihr Diener ! Nehmen sie es nicht übel. Wo ist denn der Herr Sohn ? Wo ist er denn ? Geschwind. Ich bitte sehr. Geschwind ! » *Oisif* (III, 7).

« je n'ai pas le temps de vous parler »<sup>1</sup>. Quant à Lieschen, elle vénère la ponctualité jusqu'à la maniaquerie :

Lieschen – Maman, cela fait déjà une demi-minute que nous aurions dû partir. [...] La honte m'interdirait de reparaître si je pouvais de ma vie me reprocher d'être arrivée quelque part ne serait-ce qu'une minute en retard par rapport à l'heure que je m'étais fixée.<sup>2</sup>

Sa conception rigide de l'emploi du temps la conduit à limiter la durée de ses visites à une heure, afin qu'elles n'empiètent pas sur ses tâches domestiques. Cette stricte réglementation est contraire au naturel et à la liberté nécessaire au commerce des hommes. Pour Rennthier comme pour Lieschen, l'accomplissement de certains devoirs est non seulement une priorité mais même un impératif qui occulte toute autre considération.

La conclusion des réflexions sur la sociabilité allemande est toujours la même : l'intérêt pour les belles-lettres, et notamment pour le théâtre est inexistant, par conséquent les conversations ne roulent que sur des banalités, puis des ragots, et tournent court pour laisser la place à des divertissements indignes comme le jeu et la boisson. Ce constat n'évolue guère au cours du siècle et l'on ne cesse de déplorer une sociabilité grossière, bien loin d'égaliser le prestigieux modèle français.

### 7.1.1.3. Le Fâcheux, ou la sociabilité débridée

Les auteurs dramatiques dénoncent certes les insuffisances de la sociabilité allemande en général, mais l'excès inverse existe également et leur paraît tout aussi condamnable, car comme toujours, la vertu tient le milieu entre deux extrêmes<sup>3</sup>. C'est ce que l'on observe avec *Le Fâcheux* de Christlob Mylius, une comédie ignorée par la recherche et qui présente pourtant un intérêt non négligeable.

Nous avons déjà évoqué la structure de la pièce dans ses rapports aux *Fâcheux* de Molière<sup>4</sup>. On relève en outre dans la comédie française le portrait d'un homme assez proche du héros de Mylius : Éraste le présente comme un « de ces gens qui de rien veulent

---

<sup>1</sup> « Rennthier – Ich empfehle mich ihnen. [...] Ich muß eilen. [...] Ich habe nicht Zeit mit ihnen zu reden. » *Oisif* (III, 7).

<sup>2</sup> « Lieschen – Mama, es ist schon eine halbe Minute über die Zeit, die wir haben verziehen wollen. [...] Ich dürfte mich doch vor Scham nicht mehr sehen lassen, wenn ich mir in meinem Leben vorwerfen könnte : daß ich nur eine Minute später wohin gekommen wäre, als ich mir vorgesetzt hätte. » *Oisif* (III, 8).

<sup>3</sup> Cf. *supra*, p. 422-425.

<sup>4</sup> Cf. *supra*, p. 252.

fort vous connaître, / Dont il faut au salut les baisers essayer / Et qui sont familiers jusqu'à vous tutoyer »<sup>1</sup>. L'homme lui fait entendre le récit de ses exploits, de ses qualités et de ses faveurs. Le fâcheux va même jusqu'à s'inviter à un dîner pour y suivre Éraste. Par bonheur, un autre jeune fat arrive, qui le libère de l'importun ; le héros les laisse alors « dans les convulsions de leurs civilités »<sup>2</sup>. Ce type, à peine esquissé chez Molière, n'a pas été développé par ses successeurs ; Mylius, lui, en présente une version allemande en cinq actes, qui apparaît comme une véritable réflexion sur la civilité.

*Le Fâcheux* met donc en scène le personnage de Unhold, un homme insupportable en société. Il suffit de le rencontrer une fois pour vouloir ensuite à tout prix éviter sa compagnie, mais non pour les raisons que l'on pourrait imaginer :

Hartmann – Serait-ce un homme peu sociable, renfrogné, querelleur et dénigreur, qui ne pipe mot, et qui, lorsqu'il parle, ne dit que des choses grossières et offensantes ?

Albrecht – Oh non, il n'est rien moins qu'asocial, grognon et taciturne. Les principales raisons qui le rendent insupportable [...], ce sont justement sa trop grande sociabilité, son esprit trop enjoué et sa langue en perpétuel mouvement. Il n'est ni grossier ni dénigreur, mais bien plutôt trop poli et trop avenant [...]. Il se présente à tout le monde avec le plus grand empressement, bien qu'il ne connaisse encore personne, et il lui suffit d'avoir déjà échangé un mot avec quelqu'un, pour être sans cesse attaché à ses pas et le nommer partout son ami particulier. En vient-il à parler avec ceux qu'il imagine être ses bons amis ou avec d'autres personnes qu'il ne connaît absolument pas, il n'y a que lui qui parle sans cesse, et fort bruyamment ; et lorsqu'il s'adresse aux personnes qu'il connaît le moins du monde, c'est toujours par une boutade spirituelle, de celles que les bons amis dans les tavernes ne supportent pas même entre eux.<sup>3</sup>

Hartmann s'attend en toute bonne logique à rencontrer un homme grossier et incapable de soutenir une conversation – ce sont là les premiers risques de désagrément en société, comme nous l'avons vu. Mais il ne s'agit pas de cela, bien au contraire. Mylius met en scène un défaut peut-être moins répandu chez ses compatriotes, mais tout aussi gênant : l'excès de sociabilité, et qui plus est d'une sociabilité désordonnée, sans frein ni sens de la mesure, qui s'abaisse à la familiarité populacière sans distinction de rang. Cette

---

<sup>1</sup> Molière, *Les Fâcheux* (I, 1, v. 44-46).

<sup>2</sup> *Ibid.* (v. 102).

<sup>3</sup> « Hartmann – Er wird vielleicht ein ungeselliger, zank- und tadelsüchtiger, murrischer Mensch seyn, welcher kein Wort redet, und wenn er redet, mit Grobheiten und Anzüglichkeiten um sich wirft. Albrecht – O nein ! Er ist nichts weniger als ungesellig, murrisch und ungesprächig. Seine allzugrosse Geselligkeit, sein allzuaufgeräumter Sinn, seine niemals stillstehende Zunge, sind eben die Hauptursachen, warum er [...] so unerträglich ist. Er ist weder grob noch tadelsüchtig, sondern vielmehr gar zu höflich und gefällig [...]. Mit allen Menschen macht er sich, mit dem grössten Ungestüm, bekannt, wenn er sie gleich noch nicht kennet ; und mit wem er einmal ein Wort geredet hat, dem läuft er auf allen Schritten nach, und nennt ihn überall seinen speciellen Freund. Kömmt er nun mit seinen eingebildeten guten Freunden, oder auch mit ganz fremden Personen zu sprechen, so führet er die ganze Zeit allein das Wort mit dem grössten Geschrey, und die andre Anrede an die sonst ihm unbekanntesten Personen ist allemal ein witziger Spaß, dergleichen oft kaum die Dutsbrüder in den Dorfschenken von einander vertragen. » *Fâch.* (I, 1).

familiarité honteuse est souvent dénoncée par les traités de civilité. Dans *L'Honnête Homme* (1745), par exemple, Christian Ernst Simonetti définit la sociabilité comme un « penchant naturel de l'homme à témoigner aux autres son amour de l'humanité par un commerce raisonnable ». Et pour être raisonnable, ce commerce implique le contrôle de soi :

L'honnête homme sait toujours faire la différence entre être sociable et s'acoquiner – être sociable sans sagesse ni discernement est un défaut de caractère, pour qui tout est égal.<sup>1</sup>

Or c'est tout à fait le caractère du héros de Mylius, qui se manifeste bien vite : dès son arrivée, Unhold marque un empressement exagéré, multiplie les embrassades et prend le bras de Albrecht. Lorsque ce dernier tente de s'éclipser, il veut l'accompagner, mais Albrecht précise que la compagnie qui l'attend se compose de personnes de qualité et doute « qu'amener quelqu'un soit convenable »<sup>2</sup>. Unhold se montre ainsi totalement insensible au devoir de respect et de retenue vis-à-vis de ses pairs et de ses supérieurs. Mis en présence de Leonore et de Hannchen, par exemple, il veut d'emblée les prendre par la main et baiser leur robe, ce qui ne manque pas de choquer les jeunes filles. Lorsqu'il devient insistant et se fait un devoir de les accompagner, Leonore réagit vivement :

Nous n'avons jamais eu l'honneur de faire votre connaissance. D'où viendrait donc le devoir dont vous parlez ?<sup>3</sup>

Unhold ne se laisse pas désarçonner par ces remarques, ni d'ailleurs par les ruses des jeunes gens pour l'éloigner de leur compagnie. Albrecht lui a donné rendez-vous à l'autre bout de la ville pour se débarrasser de lui, mais il sait qu'on ne peut se défaire si facilement du fâcheux :

Hartmann – Il faudrait qu'il ait perdu tout sentiment de honte et tout sens de l'honneur pour vouloir encore s'imposer à notre compagnie, maintenant que nous l'avons tous si clairement évincé. [...]

Leonore – C'est certes un individu fort impudent, mais tant que je lui accorde un peu de bon sens, je ne peux croire qu'il ne se rende toujours pas compte de nos sentiments hostiles à son égard.

---

<sup>1</sup> « Den natürlichen Trieb des Menschen, andern seine Menschenliebe durch einen vernünftigen Umgang zu entdecken nenne ich, die Geselligkeit. » ; « [Der ehrliche Mann] unterscheidet iederzeit, das Gesellig seyn, von dem Gemeinmachen. Dieses ist die Untugend die ohne Weisheit und Klugheit gesellig ist. Ihr ist alles gleich. » Christian Ernst Simonetti *Der ehrliche Mann*, Göttingen, 1745, p. 86 sq ; cité par Markus Fauser, *Das Gespräch im 18. Jahrhundert. Rhetorik und Geselligkeit in Deutschland*, Stuttgart, M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1991, p. 48.

<sup>2</sup> « Albrecht – Da weis ich nun nicht, ob es sich schickt, daß ich eben jemanden mitbringe. » *Fâch.* (I, 2).

<sup>3</sup> « Leonore – Wir haben ja noch niemals die Ehre gehabt, sie zu kennen. Woher käme denn die Schuldigkeit, von welcher sie reden ? » *Fâch.* (I, 4).

Albrecht – Oh, ne croyez pas cela ! Il lui manque certainement la partie de l'entendement qui permet de juger du comportement des gens vis-à-vis de soi.<sup>1</sup>

Mylius adopte avec son personnage la perspective des traités de civilité médiévaux, dans la lignée de Dedekind : car Unhold est bien un Grobian, au sens où il montre exactement l'inverse des règles qu'il convient d'observer en société<sup>2</sup>. Mais le dramaturge double cette perspective négative de celle du modèle positif à suivre, avec la représentation du groupe des jeunes gens poursuivis par Unhold. Nous verrons plus loin quelles normes se manifestent à travers ces personnages, à la fois du point de vue de la politesse, de la conversation, et des loisirs<sup>3</sup>.

#### 7.1.1.4. Le Méfiant envers soi-même, ou la timidité de l'homme de bien

La comédie allemande des Lumières s'est aussi penchée sur le type diamétralement opposé à celui de Unhold : l'homme qui par timidité et manque de confiance en soi manifeste trop de respect et trop de retenue pour permettre une véritable communication. C'est le personnage d'Arist, que met en scène Weiße dans *Le Méfiant envers soi-même*.

Cette comédie présente deux personnages antithétiques dans leur rapport au monde : l'un est tout entier homme de cour, galant, hypocrite et égoïste (Cleanth), l'autre est tout entier homme de science et de morale, droit, humble et sincère (Arist). Seulement voilà, ce héros vertueux est atteint d'une timidité malade qui l'empêche de s'intégrer à la société. On rencontre un peu le même caractère dans *Le Glorieux* de Destouches, avec un Philinte à l'humilité excessive, paralysé par la politesse. Weiße connaissait très certainement cette œuvre, la plus célèbre du Français, et il semblerait bien qu'il se soit inspiré de cette situation pour sa comédie – c'est du moins ce que laissent supposer les similitudes de caractère et de rapport entre les personnages. Dans *Le Glorieux*, Lisette fait ainsi le portrait de Philinte, cet « humble rival » de Tuffière,

Qui n'oserait parler, de peur de parler mal, / Qui par timidité rougit comme une fille, / Et qui, [...] / Toujours rampant, craintif, et toujours concerté, / Prodigue les excès de sa

---

<sup>1</sup> « Hartmann – Er müste alle Empfindung von Schande und Ehre verlohren haben, wenn er sich noch wieder in unsre Gesellschaft bringen wollte, da wir ihn alle so empfindlich abgeführt haben. [...] Leonore – Er ist zwar ein sehr unverschämter Kerl : aber das kann ich, so lange ich ihm noch einige Vernunft zutraue, doch nicht glauben, daß er noch nicht sehen sollte, wie wir alle gegen ihn gesinnet sind. Albrecht – O glauben sie es nicht ! Derjenige Theil der Vernunft fehlt ihm gewiß, durch welchen man das Bezeigen andrer Leute gegen sich beurtheilen kann. » *Fäch.* (II, 1).

<sup>2</sup> Cf. *supra*, p. 265.

<sup>3</sup> Cf. *infra*, p. 701-703.



civilité, / Pour les moindres valets rempli de déférences, / Et ne parlant jamais que par ses révérences.<sup>1</sup>

Isabelle – Je l'estime beaucoup, et ne puis le souffrir. / Le moyen d'y durer ? Toutes ses conférences / Consistent en regards, ou bien en révérences ; / Dès qu'il parle, il s'égaré, il se perd ; en un mot, / Quoiqu'il ait de l'esprit, on le prend pour un sot.<sup>2</sup>

Philinte entre alors, réitère moult révérences, et la conversation ne se met en branle que péniblement. Cependant, on sent bien que Destouches est plutôt indulgent avec son personnage, et son humilité paraît fort bien fondée ; en effet, c'est lui qui, faisant de méchants vers, se garde bien de juger les auteurs et déclare que « la critique est aisée, et l'art est difficile » (II, 5). Mais Isabelle, assommée par son discours, finit par prendre la fuite, au grand dam de l'amoureux transi :

Philinte – C'est ma timidité, que je ne saurais vaincre, / Qui me rend ridicule. On vient de m'en convaincre. / Que je suis malheureux ! Des jeunes courtisans / Que n'ai-je le babill et les airs suffisants ! / Quiconque s'est formé sur de pareils modèles, / Est sûr de ne jamais rencontrer de cruelles.<sup>3</sup>

Dans *Le Méfiant envers soi-même*, Cleanth est bien l'incarnation de ces « jeunes courtisans » rompus à l'art de briller en société et de courtiser les femmes. Arist quant à lui témoigne exactement des mêmes symptômes que Philinte, et de la même admiration pour ce qu'il ne pourra jamais être :

Cleanth – Eh bien mon cher Arist, pourquoi es-tu si abattu ? de la gaîté ! de la gaîté ! quand on veut faire des conquêtes, il faut aussi prendre la mine d'un vainqueur, sinon...

Arist – Ah ! C'est facile à dire, Cleanth ! Lorsqu'on a ton allure, on est sûr de sa victoire : mais moi – c'est une chance que je ne me voie pas – mes airs, sont si guindés, si raides ! – je me prendrais moi-même en aversion.<sup>4</sup>

Arist est un érudit qui n'a jamais fréquenté le monde ni les femmes, et qui a conscience de ses défauts – ce qui ne fait que renforcer sa timidité. Son autoréflexion permanente et la peur qu'elle génère le rendent passif, incapable d'agir de quelque façon, car paralysé par la crainte de paraître ridicule – et devenant par-là même objet de railleries (I, 3). Mais s'il a en commun avec le pédant l'ignorance du monde, il n'a pas en revanche son orgueil ni son égoïsme : c'est un homme bon et vertueux, qui ne partage donc pas le sort habituellement réservé au pédant. L'objectif de la pièce est de le guérir de son

---

<sup>1</sup> Destouches, *Le Glorieux* (I, 4).

<sup>2</sup> *Ibid.* (II, 4).

<sup>3</sup> *Ibid.* (II, 6).

<sup>4</sup> « Cleanth – Sieh da, mein lieber Arist, warum so niedergeschlagen ? lustig ! lustig ! wenn man Eroberungen machen will, so muß man auch die Mine eines Siegers annehmen, sonst – Arist – Ach ! Du hast gut reden, Cleanth ! wer Deine äußerlichen Vorzüge hat, ist seines Sieges gewiß : aber ich – es ist ein Glück, daß ich mich nicht selbst sehe – mein Aeußerliches, wie gezwungen, wie steif ! – ich würde mir selbst gram seyn. » *Méf. env.* (I, 2).

inhibition et non de l'exclure de la communauté. Il faut lui apprendre à aborder le monde sans crainte et à gagner de la confiance en soi. L'humilité d'Arist est blâmable car elle est excessive et « le rend stupide »<sup>1</sup>. Elle lui fait ainsi un tort incommensurable. Juliane essaye bien de lui faire prendre conscience de cet excès, mais Arist reste sourd à la voix de la raison (II, 2). Il n'est pas tant la victime de Cleanth que de sa propre faiblesse, comme le souligne le valet Philipp<sup>2</sup>. Révérences perpétuelles, mutisme qui fait passer pour un sot, maladresse dans les mots et dans les gestes : les caractères de Philinte et d'Arist sont tout à fait comparables. Il faut cependant noter une différence essentielle : contrairement au personnage de Destouches, aristocrate de haute naissance, le héros de Weiße est un bourgeois. L'opposition sociale propre à l'Allemagne des Lumières s'exprime dans les valeurs et le mode de vie, et se reflète ici clairement dans cette modification de statut et dans le rapport antithétique entre les deux personnages principaux.

Le fait de n'avoir jamais fréquenté les femmes constitue pour Arist un handicap considérable, car lorsqu'il s'agit d'établir un contact et de s'entretenir avec celle qu'il admire, il reste littéralement sans voix :

Arist – Ah ! je sens trop mon pédant ; mes flatteries seraient fades – dès que je la vois, je suis muet, ou si je parle, je ne sais ce que je dis. [...]

Cleanth – Tu dois enfin oser quelques saillies, et lui débiter mille flatteries quand tu la vois...

Arist – Pas de flatteries, que des vérités...

Cleanth – Vérités ou flatteries, comme tu veux : le sexe les considère aujourd'hui comme synonymes. [...] Tu peux aussi bien lui jurer que tu l'aimeras éternellement, quand bien même ce ne serait qu'une éternité de quelques heures ! [...]

Arist – Non, je vous aimerai éternellement, oui, éternellement ! ma Juliane.

Cleanth – Mais ce n'est pas aux murs que tu dois le dire.<sup>3</sup>

Le sentiment d'Arist est pur et sincère, mais muet, tandis que celui de Cleanth est fort disert, bien que totalement feint. Arist se refuse à tout mensonge pour gagner un

---

<sup>1</sup> « Geronte – Herr Arist würde lauter Vernunft seyn, wenn Ihn seine Blödigkeit nicht albern machte. » *Méf. env.* (II, 8).

<sup>2</sup> « Geronte – Und also wird der arme Arist von Cleanthen betrogen ? Philipp – Nein, das sage ich eben nicht : Herr Arist betrügt sich selber. » *Méf. env.* (II, 8).

<sup>3</sup> « Arist – ach ! ich schmecke zu sehr nach dem Pedanten ; meine Schmeicheleyen würden abgeschmackt seyn – so bald ich sie nur sehe, so verstumme ich, oder rede, ich weis selbst nicht was ? [...] Cleanth – Du mußt einmal etliche Anfälle wagen ; wenn Du sie siehst, ihr tausend Schmeicheleyen vorsagen – Arist – Keine Schmeicheleyen, nur Wahrheiten – Cleanth – Wahrheiten, oder Schmeicheleyen, wie Du willst : das andre Geschlechte hält es einmal für gleichgültige Worte. [...] Du kannst ihr eben so gewiß schwören, daß Du sie ewig lieben willst, und wenn es auch nur eine Ewigkeit von etlichen Stunden wäre ! – [...] Arist – Nein, ewig werde ich Sie lieben : ja, ewig ! meine Juliane. Cleanth – Aber den Mauern darfst Du es nicht sagen. » *Méf. env.* (I, 2).

cœur<sup>1</sup> ; le moindre écart par rapport à ses principes lui semble indigne, et la vie en société devient ainsi inconciliable avec l'idéal moral. Ne pouvant vivre parmi les hommes, il ne lui reste plus qu'à se retirer parmi ses livres. Ainsi, quoique vertueux, cultivé et sincère, Arist ne peut servir de modèle à cause de sa timidité. Le personnage de Cleanth quant à lui est l'exact négatif de ce caractère : noble petit-maître, il est immoral, superficiel et faux, mais incroyablement à son aise en société. Pourtant, lui non plus n'est pas un modèle en la matière, car sa désinvolture outrée blesse les bienséances. L'idéal de Weiße est en réalité celui d'un homme possédant les vertus de son héros, mais frotté aux usages du monde et de la société. Dans *Le Méfiant envers soi-même*, c'est Juliane qui semble incarner cet idéal, représentante d'une morale à visage humain, à la fois droite et vertueuse, mais aussi aimable et pragmatique<sup>2</sup>.

Il est d'ailleurs fréquent de voir une femme dans ce rôle de modèle : il suffit d'évoquer Leonore (*Beauté*), Laura (*Mari*), Amalie (*Mort B.*), ou encore Lorchen (*Bigote*), pour ne citer que quelques exemples représentatifs. Et ce n'est pas un hasard, car la femme cristallise plusieurs thèmes essentiels de l'*Aufklärung*, en particulier en ce qui concerne les mœurs.

### **7.1.2. Le rôle de la femme**

Le rôle des femmes dans le processus de civilisation est bien connu et l'intérêt des *Aufklärer* pour l'éducation féminine nous semble être en lien direct avec ce phénomène. En effet, depuis les premiers traités de civilité de la Renaissance italienne, la fréquentation des personnes du sexe opposé est considérée comme un facteur déterminant du polissage des mœurs. Le troisième livre de l'ouvrage de Baldassarre Castiglione est entièrement consacré au rôle des femmes dans l'éducation du courtisan (*Il Libro del cortegiano*, 1528), un rôle

---

<sup>1</sup> « Arist – Durch Unwahrheiten will ich kein Herz erschleichen ! » *Méf. env.* (II, 5).

<sup>2</sup> Elle sait en effet mettre en œuvre des moyens douteux au service de nobles fins, et permettre ainsi la victoire de la vertu. Seule et intransigeante, la morale échoue. Elle doit s'assouplir, trouver des compromis pour s'imposer dans un monde où le mal et les méchants menacent le bien et les vertueux. C'est la thèse de O. Ihle, qui voit dans les pièces de Weiße une tentative perpétuelle de répondre à la question : « wie Tugend und Welt in ein adäquates Verhältnis gebracht werden können, welches Verhalten erfolgsversprechend, welches moralisch legitim, welches emotional und situativ machbar sowie sinnvoll, kurz, welches möglich ist. » (O. Ihle, « *Im Reich der Möglichkeit* », p. 143). Weiße y répondrait en deux temps : d'une part il affirme de façon explicite les valeurs morales universelles, et d'autre part il met en scène leur échec et la nécessité de recourir à des moyens en eux-mêmes moralement condamnables, mais réellement efficaces et légitimés par l'objectif.

que les traités allemands du début du XVIIIe siècle évoquent également<sup>1</sup>. Mais pour remplir cet office, les femmes ont besoin en amont d'être elles-mêmes éduquées et capables d'animer la conversation, sinon leur commerce risque fort de ressembler aux assemblées précédemment décrites, et qui font le désespoir des hommes des Lumières. Éducation et sociabilité marchent de concert, et c'est le nouveau rôle social assigné à la femme qui détermine le programme éducatif dont elle fait l'objet.

### *7.1.2.1. Les relations entre les sexes*

#### *7.1.2.1.1. Filles cloîtrées et interdits*

Une des caractéristiques de la sociabilité allemande est sa fréquente absence de mixité – ce trait semble aller de pair avec une certaine grossièreté des usages et tranche en tout cas avec les mœurs françaises. Dans *Le Français à l'Élection*, M. du Vif s'enquiert des passe-temps de la ville de Francfort et M. Klugmann lui annonce qu'il en aura bientôt un exemple. Il va en effet organiser un festin, dont les principaux agréments seront l'abondance des vins de grande qualité et la musique de fanfare. Du Vif s'étonne alors que son ami n'évoque pas les femmes :

M. Klugmann – Nous n'en aurons point.

Du Vif – Eh fy donc Monsieur, fy donc ! point de femmes, c'est l'agrément des repas, et sans femmes, point de plaisir.

M. Klugmann – Cela peut être en France, mais ce n'est pas de même en Allemagne. Il me semble que l'on boit mieux sans elles.<sup>2</sup>

Le rapport de cause à effet est ici clairement mis en relief : l'ivrognerie et le manque de raffinement des distractions allemandes apparaissent directement liés à l'absence des femmes, qui surprend tant les Français. Ainsi, lorsqu'il évoque les formes de sociabilité allemandes, Mauvillon se plaint certes du cloisonnement social entre les classes, mais aussi entre les sexes. S'il reconnaît que les Français pèchent par excès de galanterie, les Allemands tombent à ses yeux dans l'excès inverse, ce qui est tout aussi ridicule :

Ici on n'ose se voir, se parler, se promener entre personnes de différent sexe, sans faire raisonner le Public, à moins qu'on ne soit Mari et Femme, Fiancé et Fiancée. [...] On serait bien heureux dans ce monde si on pouvait accorder la Vertu avec la Sociabilité.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Cf. H. Heckendorn, *Wandel des Anstands*, p. 85.

<sup>2</sup> *Le Français à l'Élection* (sc. 4) ; cité par B. Strauss, *La Culture française à Francfort au XVIIIe siècle*, p. 34 sq. Voir la traduction allemande in : G. Belouin, « *Der Franzose* », p. 51.

Lier conversation avec des Allemandes semble peine perdue : fières et farouches, elles refusent tout compliment pour ne pas être considérées comme des « femmes perdues ». Ce que Simon, le petit-maître francophile du *Billet de loterie*, exprime à sa manière :

Je ne sais comment sont faites les belles en Allemagne. Pas une femme à Paris ne fuirait tant devant une araignée qu'une fille allemande devant un jeune homme.<sup>2</sup>

Bien qu'elles soient ici injustifiées, il se dessine pourtant derrière ces accusations une réalité indéniable : les rapports entre hommes et femmes, principalement avant le mariage, sont extrêmement limités en Allemagne, voire interdits, par crainte d'entorses à la moralité. *Le Patriote* s'élève par exemple contre la pratique hambourgeoise de cloîtrer les filles à la maison et de marier les jeunes gens avant qu'ils aient eu l'occasion de se connaître<sup>3</sup>. Les exemples de filles ainsi isolées de tout commerce avec le sexe opposé ne manquent pas, à commencer par *Les Mœurs du temps passé*, qui évoquent bien entendu cet usage rétrograde semble-t-il caractéristique de Hambourg. Agneta garantit en effet la chasteté de sa fille car aucun étranger n'entre dans la maison. Elle sait bien d'expérience que « l'occasion fait le larron » et met donc Susanna à l'abri de toute tentation. Mais dans l'esprit de son prétendant Ehrenwert, ce genre de précaution n'est pas de bon augure, car « la confiance en une fille bien élevée doit être plus forte que la crainte de tous les hommes du monde »<sup>4</sup>. Il semblerait que l'éducation de Susanna ne permette pas de lui accorder ce type de confiance... Quant à Mme von Birkenhayn elle crie au scandale et exprime les mêmes craintes qu'Agneta lorsqu'elle apprend que sa fille et Wahrmund ont été seul à seul dans une même pièce. Elle sait combien il lui a été difficile à son âge de résister aux hommes, et s'inquiète pour la vertu de Wilhelmine<sup>5</sup>. Bien d'autres jeunes filles sont soumises au même contrôle rigoureux : c'est le cas de la malheureuse Christianchen, à qui Mme Richardinn refuse tout contact avec le monde extérieur (*Bigote* II, 2), ou encore d'Amalie, à qui on a interdit pendant dix-sept ans « tout commerce avec des personnes polies »<sup>6</sup> parce qu'une méchante tradition veut que les filles ne fréquentent que leur

---

<sup>1</sup> E. Mauvillon, *Lettres*, p. 325.

<sup>2</sup> « Simon – Ich weis nicht wie die Schönen in Deutschland sind. Kein Frauenzimmer in Paris wird vor einer Spinne so laufen, als ein deutsches Mädchen vor einem jungen Menschen. » *Billet* (IV, 3).

<sup>3</sup> Cf. *Der Patriot*, 28. Stück, 13. Julii 1724, Bd. I, p. 235 sq.

<sup>4</sup> « Ehrenwert – Das Vertrauen zu einer wohlherzogenen Tochter muß stärker seyn, als die Furcht für alle Mannspersonen in der Welt. Agneta – Ja, ja, aber Gelegenheit macht doch Diebe. » *Mœurs* (II, 6).

<sup>5</sup> « Frau von Birkenhayn – Meine Tochter ist noch gar jung, ich weiß, wie schwer es mir in ihrem Alter gefallen, den Mannspersonen zu widerstehen. » *Past.* (II, 2).

<sup>6</sup> « Amalie – Jeder Umgang mit wohlgesitteten Personen ward mir verwehret. » *Mort B.* (II, 8).

famille. Mme Ditrichin recommande elle aussi la sévérité sur ce point, persuadée que si les filles étaient mieux gardées, on n'entendrait point parler d'hymens secrets : surtout ne jamais laisser une jeune fille parler à un jeune homme, voilà sa devise et la recette pour éviter les débordements<sup>1</sup>. La fille du Baron a elle aussi interdiction de trop fréquenter les hommes, sur ordre paternel (*Juifs* 5 et 7).

Comme le souligne Mauvillon, la peur du qu'en-dira-t-on est à l'origine de cette stricte séparation des sexes. Car les femmes qui ont le malheur d'être un tant soit peu sociables deviennent tout de suite objet de médisance – ce qui contraste une fois de plus avec les usages français :

En France, les honnêtes femmes voient le monde sans craindre la censure : leurs manières sont aisées et libres sans effronterie : elles savent allier les règles du Devoir et de la Bienséance, avec les innocentes libertés de la Société Civile.<sup>2</sup>

En Allemagne, la réputation d'une jeune fille est perdue dès qu'elle est soupçonnée de fréquenter les jeunes gens. C'est pourquoi Liebegern est réticent à l'idée de manger et de boire avec Gretchen et Fiekchen dans un lieu public, où l'on pourrait les voir et jaser (*Huît*. 15). Dans la scène d'ouverture de *La Beauté muette*, Catherine est choquée de la demande de Jacob, qui souhaite voir la jeune fille de la maison :

Catherine – Comment ? Les jeunes filles reçoivent-elles des hommes ? Oh, non, Dieu nous en garde !

Jacob – Eh bien, est-ce un tel crime ? Elle a du moins la permission de parler à son propre père.<sup>3</sup>

Schlegel pointe ici du doigt la rigidité des codes et des mentalités en matière de commerce entre les sexes, thème qu'il développe tout au long de la comédie. Mme Praatgern s'offusque, par exemple, de voir que Leonore sait ce que certains hommes recherchent chez une femme. Elle y voit la marque d'un mode de vie déréglé, à la limite du dévergondage :

Ce sont les fruits que l'on récolte lorsque l'on ne cesse de causer, de plaisanter et de rire.<sup>4</sup>

Quant à Amalia, elle refuse catégoriquement de revoir Abgrund tant que celui-ci ne révèle pas son identité, car ses visites cachées pourraient porter atteinte à son honneur

---

<sup>1</sup> « Ditrichin – Wenn alle Mütter, die grosse Töchter haben, so behutsam, wie ich wären ; man würde von keiner geheimen Verlobung oder sonst etwas hören. Man muß ein junges Mädchen mit keiner jungen Mannsperson reden lassen. » *Pleur*. (I, 4).

<sup>2</sup> E. Mauvillon, *Lettres*, p. 150.

<sup>3</sup> « Catherine – Wie ? Jungfern ? nehmen die auch Mannspersonen an ? / Nein ! Gott bewahr uns ! Jacob – Nun ! ist das ein solch Verbrechen ? / Sie darf doch wenigstens den eignen Vater sprechen. » *Beauté* (1).

<sup>4</sup> « Praatgern – Das ist die Frucht, wenn man stets redet, scherzt und lacht. » (*Beauté* 9).

(*Myst.* II, 8). Il est intéressant de noter à ce propos que les auteurs français n'évoquent guère ce problème de l'honneur et de la réputation : dans les comédies françaises, les rencontres secrètes sont plus considérées comme une forme de bravade des interdits parentaux que comme une entorse aux règles de la moralité. La découverte de billets ou de rendez-vous galants n'entraînera jamais que l'ire des parents et non le déshonneur public. Ce qui peut d'ailleurs choquer les Allemands et les renforcer dans l'idée que la France est une nation corrompue où règnent le vice et la débauche.

#### 7.1.2.1.2. Plaidoiries pour un commerce raisonnable

Entre les familiarités honteuses à la française et le strict cloisonnement des sexes à l'allemande, il existe un juste milieu que les *Aufklärer* tentent de définir et de promouvoir. Car si les fréquentations trop poussées peuvent inciter à la licence, l'absence totale de contact social rend les femmes mesquines et semblables à l'animal. C'est ce qu'affirme *Le Patriote*, et Gellert montre bien comment une vie de recluse entraîne effectivement chez la jeune Christianchen un criant déficit d'aptitudes sociales, malgré un excellent naturel<sup>1</sup>. Amalie pour sa part est persuadée que ses parents ont voulu faire d'elle une idiote en lui interdisant tout contact avec l'extérieur<sup>2</sup>. Il s'agit donc de trouver l'équilibre idéal qui allie moralité et sociabilité, et qui n'est pas défini par des normes de comportement précises mais par le respect de certaines valeurs. *Les Frondeuses raisonnables* estiment ainsi qu'éducation, raison et vertu sont nécessaires à une femme pour savoir se comporter correctement avec les hommes et préserver sa réputation<sup>3</sup>. Pour *L'Homme sociable*, les femmes qui fuient à tout prix la compagnie des hommes sont ridicules. Il faut promouvoir pour les jeunes filles « un commerce libre et vertueux avec les hommes » et aider ainsi à surmonter le malaise et les maladresses<sup>4</sup>. L'idéal recherché est celui d'« une conversation

---

<sup>1</sup> « Christianchen – Ich komme ja nirgends hin. Ich darf ja mit keinem Menschen reden, weil es meine Mamma nicht haben will. Machen Sie nur, mein liebes Lorchen, daß ich artiger und munterer werde. » *Bigote* (II, 2).

<sup>2</sup> « Amalie – Ich kann nicht anders schliessen, als daß sie eine dumme Creatur aus mir haben ziehen wollen. » *Mort B.* (II, 8).

<sup>3</sup> Cf. *Die Vernünftigen Tadlerinnen*, 3. Stück, 18. Jenner 1726, Bd. 2, p. 17-21. Dans un numéro suivant, l'hebdomadaire rend son jugement dans une affaire qui oppose deux correspondantes, l'une accusant l'autre d'un commerce trop intime avec les hommes. Iris déclare qu'il est conforme aux usages qu'un homme puisse ramener une femme chez elle le soir, et que cela ne doit pas nuire à la réputation de cette dernière si aucun autre élément n'entre en jeu (24. Stück, 14. Junii 1726, Bd. 2, p. 191).

<sup>4</sup> « Ein tugendhaft freyer Umgang mit den Mannspersonen. » *Der Gesellige*, II. Theil, 65. Stück, « Von der Blödigkeit beyder Geschlechter gegen einander », p. 371.

utile, agréable, vertueuse et spirituelle » avec l'autre sexe<sup>1</sup>. *Le Patriote* plaide lui aussi pour un commerce chaste et amical entre les jeunes gens<sup>2</sup>. Le dénominateur commun de toutes ces réflexions est donc la vertu, pierre de touche de la sociabilité entre hommes et femmes.

Les comédies fustigent l'enfermement et évoquent en contrepoint le comportement louable des jeunes filles éclairées : c'est le cas notamment d'Amalie, qui, dans *La Mort et le Testament de Bockesbeutel*, tente de faire comprendre à ses parents qu'ayant été habituée à la fréquentation des hommes, elle peut « les voir, parler avec eux de façon aimable et même souvent plaisanter, sans pour autant éprouver d'amour »<sup>3</sup>. Il en va de même pour Philippine, fidèle lectrice de l'hebdomadaire moral *Le Jeune Homme*. Mme Stephan prend ombrage de ce titre et reproche justement à sa nièce d'avoir un penchant un peu trop marqué pour les jeunes gens :

Philippine – Si les jeunes gens étaient tous aussi galants et civils que l'est ce jeune homme que j'ai entre les mains, nous pourrions entretenir avec eux un commerce très intime, plaisanter entre nous sans blesser l'honneur et même nous embrasser.

Mme Stephan – Si les seules belles vérités que vous apprennent vos hebdomadaires, c'est que la plaisanterie et les baisers sont choses permises, il ne serait pas mauvais que vous occupiez vos loisirs à coudre et à broder plutôt qu'à lire. Ne parlez pas si librement.

Philippine – Je parle comme je pense. Et lorsque l'on ne pense rien d'interdit, on ne risque jamais de parler trop librement.<sup>4</sup>

Le lien qui unit les hebdomadaires moraux et la comédie ne peut être plus clairement manifesté : l'idéal défendu est rigoureusement identique, tout comme le public visé. Dans le cas de la sociabilité, ces deux genres essaient de battre en brèche les préjugés d'une excessive pruderie et de prouver que ce ne sont pas tant les actes mais l'esprit dans lequel ils sont accomplis qui importe. C'est exactement ce que Mylius expose avec beaucoup d'application dans *Les Médecins*, lorsque le père de Luisgen la surprend en train d'embrasser un jeune homme inconnu :

---

<sup>1</sup> « Ein nützliches, angenehmes, tugenhaftes und geistreiches Gespräch », *Der Gesellige*, I. Theil, 16. Stück, « Von der Geselligkeit der Schönen », p. 89.

<sup>2</sup> *Der Patriot*, 28. Stück, 13. Julii 1724, Bd. I, p. 235-240.

<sup>3</sup> « Amalie – Ich kann sie [die Mannspersonen] ansehen, freundlich mit ihnen reden und auch oft mit ihnen scherzen, doch alles ohne Liebe. » *Mort B.* (II, 8).

<sup>4</sup> « Philippine – Wenn die Jünglinge alle so artig und gesittet wären, als der Charakter dieses Jünglings ist, den ich in den Händen habe : so könnten wir ohne Fehler sehr vertraut mit Ihnen umgehen, und ohne Beleidigung der Ehrbarkeit mit einander scherzen, und einander wohl gar küssen. Frau Stephan – Wenn Sie aus Ihren Wochenblättern keine schönere Wahrheiten lernen, als daß das Scherzen und Küssen erlaubte Sache ist : so wäre es, deucht mich, kein Unglück, wenn Sie Ihre Stunden mehr mit Nehen und Sticken, als mit Lesen zubrachten. Reden Sie doch nicht so frey. Philippine – Ich rede, wie ich denke. Und wer nichts unerlaubtes denkt, der steht nie in der Gefahr, zu frey zu reden. » *F. mal.* (1).



Vielgut – Vous savez que je n'ai jamais été un ennemi des joies licites, surtout chez les jeunes gens. Tu n'as donc pas à craindre de méchants reproches de ma part, ma petite Louise, si tu as de temps à autres goûté la compagnie de galants jeunes gens. C'est un commerce que j'estime pour ma part être aussi nécessaire à une femme qui veut un jour être digne de l'amour d'une personne raisonnable et polie, que les esprits chagrins le trouvent nuisible, eux qui croient que le Paradis ne peut être peuplé que de butors et de rustres. Je suis également certain, ma Luisgen, que ta mère ne t'aurait pas autorisée à fréquenter des sociétés qui auraient pu attenter à ton honneur et à ta vertu. [...] Au sein des sociétés honorables d'hommes et de femmes, je ne peux désapprouver un baiser.<sup>1</sup>

Le père, de retour d'un long voyage, représente ici l'autorité légitime qui vient fixer les règles. Totalement intempestif dans le contexte dramatique, ce discours n'a de justification que d'un point de vue idéologique ; l'auteur profite de cette occasion pour glisser une remarque générale dans un domaine qui lui tient manifestement à cœur. On retrouve rigoureusement la même position et le même vocabulaire que chez Gellert ou dans les feuilles morales.

Les *Aufklärer* estiment ainsi de façon unanime que pour les jeunes filles, le commerce des hommes policés, la plaisanterie et même les baisers sont non seulement autorisés, mais encore souhaitables, si cela se fait dans le respect de l'honneur et de la vertu.

#### 7.1.2.1.3. À l'école des femmes

Cette fréquentation des jeunes gens est profitable aux deux sexes ; les filles apprennent à être sociables et à converser de façon sensée, les hommes pour leur part se défont de leurs manières grossières, car, comme le souligne Mauvillon, c'est dans « le commerce des Dames, qu'on apprend à être poli, affable et prévenant. C'est le désir de leur plaire, qui inspire cette ambition, cette émulation parmi les Jeunes-gens, qui leur donne la bonne grâce, l'adresse, et les fait réussir dans la plupart de leurs Exercices »<sup>2</sup>. Schlegel partage manifestement cette opinion :

---

<sup>1</sup> « Vielgut – Ihr wißt, ich bin niemals ein Feind einer unverbottenen Lust, besonders unter jungen Leuten, gewesen. Du hast dich also, mein Luisgen, keiner übeln Vorwürfe von mir zu befürchten, wenn du auch zuweilen in Gesellschaft mit jungen artigen Mannspersonen gewesen bist. Ich halte einen solchen Umgang für eben so nöthig für ein Frauenzimmer, welches der Liebe eines vernünftigen und artigen Menschen einmal würdig seyn soll, als schädlich ihn die finstern Köpfe ansehen, welche glauben, das Himmelreich könne durch nichts als durch Stöcke und Klötzer vermehret werden. Ich glaube auch gewiß, mein Luisgen, daß dir deine Mutter keine Gesellschaften wird verstattet haben, welche zum Nachtheile deiner Ehre und Tugend hätten gereichen können. [...] In ehrliebenden Gesellschaften von Frauenzimmern und Mannspersonen kann ich auch einen Kuß nicht misbilligen. » *Méd.* (V, 3).

<sup>2</sup> E. Mauvillon, *Lettres*, p. 325.

Bährenfeld – C'est généreux de la part d'une femme que de se donner du mal pour éduquer un jeune homme. [...] Si nous devons être reconnaissants, nous les hommes, nous devrions avouer que nous devons tout aux femmes ; qu'elles sont cause de notre galanterie, de notre gaîté, de notre complaisance, et parfois aussi de notre honnêteté, et que bien souvent toutes les vertus viennent de ce que nous cherchions à leur plaire.<sup>1</sup>

Weiße expose les mêmes convictions. Avec le personnage d'Arist, il montre les conséquences d'une vie à l'écart de la société des femmes. Juliane explique ainsi la timidité malade de son prétendant :

Juliane – Il a sans doute peu connu le grand monde dans sa vie, et encore moins fréquenté mon sexe ; et sans porter préjudice au vôtre, il est cependant certain qu'un homme qui n'a jamais joui de ce privilège est souvent semblable à un ours tout juste sorti de sa forêt et qui cherche à imiter ses aînés en danse.

Geronte – Vous avez raison, je sais ce que je ressentis la première fois que je fus dans une société de dames ; je commençai par laisser choir une tasse de café ; une dame perdit un gant, je voulus le ramasser en hâte et m'étalai de tout mon long sur ses jambes ; elles commencèrent à rire, je bredouillai un compliment d'adieu et m'éclipsai à reculons vers la porte en faisant des révérences ; si un laquais ne m'avait pas retenu, je me serais certainement rompu le col en tombant dans les escaliers.<sup>2</sup>

Ces maladresses de débutants sont parfaitement normales. Ce n'est qu'avec la pratique et sous l'œil indulgent du beau sexe que les jeunes gens polissent leurs mœurs et apprennent l'aisance et la civilité. Le père de Damis a connu la même initiation. Chrysander a lui aussi étudié, mais à l'image de Valer, il s'est aussi tourné vers l'école du monde, et plus particulièrement celle des femmes :

J'allai me promener, je jouai ; je fréquentai des sociétés ; je fis la connaissance des femmes. [...] Je ne serais pas devenu l'homme que je suis si les femmes ne m'avaient pas complètement façonné [...] Tu as assez lu de livres morts ; regarde donc un vivant pour une fois !<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> « Bährenfeld – Es ist eine Großmuth von einem Frauenzimmer, wenn es sich die Mühe giebt, eine junge Mannsperson zu ziehen. [...] Bährenfeld – Wenn wir Mannspersonen allemal erkenntlich zu seyn müßten ; so würden wir bekennen, daß wir dem Frauenzimmer alles schuldig sind, daß wir ihm unsere Artigkeit, unsere Munterkeit, unsere Gefälligkeit, und manchmal auch unsere Ehrlichkeit zu danken haben, und daß sehr oft alle Tugenden aus der Begierde, ihm zu gefallen, ihre Ursprung nehmen. » *Myst.* (V, 4).

<sup>2</sup> « Juliane – Er mag in seinem Leben wohl wenig in der großen Welt gewesen seyn, und noch weniger mit meinem Geschlechte einem Umgang gehabt haben ; und ohne, daß ich dem Ihrigen etwas zum Nachtheil sage, so ist es doch gewiß, ein Mann, der niemals diesen Vortheil genossen, ist meistens einem Bären gleich, der erst aus seinem Walde kömmt, und es seinen ältern Brüdern im Tanzen nachthun will. Geronte – Sie haben Recht, ich weis, wie mir zu muthe war, da ich das erstmal in Frauenzimmergesellschaft kam : das erste war die Caffee-tasse, die ich in die Stube schmiß ; eine Dame ließ den Handschuh fallen, ich wollte ihn geschwind aufheben, und fiel die Länge lang hin und ihr auf die Beine : sie fingen an zu lachen : ich stammelte ein Abschiedscompliment und scharfüßte rücklings zur Thüre hinaus, und wenn mich nicht noch ein Bedienter ergriffen, so hätte ich gewiß meinen jungen Hals die Treppe hinunter gebrochen. » *Méf. env.* (I, 8).

<sup>3</sup> « Ich ging spazieren ; ich spielte ; ich besuchte Gesellschaften ; ich machte Bekanntschaft mit Frauenzimmern. [...] Ich würde der Mann nicht geworden sein, der ich doch bin, wenn mich das

Lessing s'inspire sans doute ici de sa propre expérience à Leipzig : il explique dans une lettre à sa mère qu'après avoir quitté ses livres et son cabinet, il apprit la danse, l'escrime, la voltige, et que son corps étant devenu plus habile, il s'est alors tourné vers la société « pour apprendre aussi à vivre »<sup>1</sup>.

En considérant ainsi la fréquentation des femmes comme « la meilleure école de sociabilité »<sup>2</sup>, les Allemands reprennent les idées traditionnellement exprimées par les théoriciens français de la galanterie, et semblent donc par là même s'orienter vers un modèle français de civilisation, celui du salon, au sein duquel on connaît le rôle crucial des femmes. Mais le beau sexe ne peut assurer cette fonction civilisatrice que dans la mesure où sa propre éducation lui offre la possibilité d'acquérir les qualités nécessaires à la sociabilité, ce qui passe par l'exercice même de cette sociabilité. Or, en Allemagne, les filles restent la plupart du temps cloîtrées et éloignées du regard et de la conversation des hommes. Comment, dès lors, briser le cercle vicieux ? Par la promotion inlassable de l'éducation des femmes.

#### *7.1.2.2. « Je la prends pour converser, non pour être servi » : l'idéal de la jeune fille éclairée*

L'éducation de la femme est l'un des thèmes récurrents de la littérature des Lumières. Il prend une signification particulière dans le contexte de notre étude, car il est toujours lié aux qualités sociales que l'on attend d'une femme – et plus précisément d'une épouse. En effet, après avoir été exclusivement fondée sur des principes d'économie domestique, l'éducation féminine intègre désormais l'idée d'une éducation à la sociabilité.

##### *7.1.2.2.1. La « beauté muette », fruit de l'éducation traditionnelle*

Pour Gutherz, c'est de la mauvaise éducation que provient tout le mal en ce monde. Et celle de Susanna est représentative d'une conception passéiste de l'éducation des filles,

---

Frauenzimmer nicht vollends zugestutzt hätte. [...] Du hast tote Bücher genug gelesen ; guck einmal in ein lebendiges ! » *Érudit* (I, 2).

<sup>1</sup> « Ich lernte tanzen, fechten, voltigieren [...] Mein Körper war ein wenig geschickter worden, und ich suchte Gesellschaft, um nun auch leben zu lernen. » G. E. Lessing, lettre à Justina Salome Lessing du 20 janvier 1749, LM 17, p. 7 sq. Cf. *supra*, p. 604.

<sup>2</sup> « Die beste Schule der Geselligkeit », *Der Gesellige*, I. Theil, 16. Stück, « Von der Geselligkeit der Schönen », p. 85.

qui néglige de façon criminelle la formation intellectuelle. La jeune fille sait à peine lire (*Mœurs* I, 7), mais sa mère la trouve parfaite :

Agneta – Elle sait cuisiner autant de plats qu’il y a de jours dans la semaine [...]. Elle sait tricoter et coudre. Elle chante un air avec moi le matin et l’après-midi. Elle aime la solitude, et préfère fréquenter peu de gens plutôt que les grandes assemblées distinguées. Elle ne joue pas pour de l’argent, mais pour un baiser ou ce genre de choses. Elle ne boit pas, sinon un verre d’eau-de-vie de temps à autres, pour économiser le vin. Peut-on imaginer meilleure femme ?<sup>1</sup>

Grobian a choisi de faire des économies en se passant de précepteur et en réduisant l’éducation de Susanna à la portion congrue, persuadé que cet argent sera plus utilement investi dans la dot (*Mœurs* II, 6). Bockesbeutel exprime les mêmes convictions, estimant que tout ce qu’une femme doit savoir, c’est faire la cuisine et surveiller la bonne marche de la maison pour faire des économies (*Mort B.* II, 8). Le résultat de cette éducation ne se fait pas attendre : la jeune fille élevée selon ces principes est une véritable cruche inapte à toute forme de sociabilité. Lorsque Susanna se plaint qu’Ehrenwert ne lui adresse pas la parole, son frère Sittenreich lui répond sans ménagement :

Et de quoi pourrait-il vous parler ? Vous êtes incapable de lui répondre quoi que ce soit.<sup>2</sup>

Ce motif de la jeune fille muette fait ainsi son apparition dès la première comédie saxonne, et il ne cesse d’occuper les *Aufklärer*. On le retrouve ainsi sous la plume de Löwen<sup>3</sup>, il apparaît également à plusieurs reprises dans des hebdomadaires comme *L’Homme sociable*<sup>4</sup> ou encore les *Contributions de Brême* (*Bremer Beyträge*), où l’on peut lire la remarque suivante, à l’article « raison » d’un dictionnaire parodique :

Cette fille a de l’esprit, dit l’amant qui ne regarde que l’argent, même si sa fiancée ne fait rien d’autre que boire du café, jouer à l’hombre, faire du crochet, regarder par la fenêtre, et tout au plus se gausser du linge de nuit de sa voisine. En société, où elle ne peut rien faire

---

<sup>1</sup> « Agneta – Sie kann so viele Gerichte kochen, als Tage in der Woche sind [...]. Sie kann stricken und nähen. Sie singet Vor- und Nachmittage mit mir ein Lied. Sie liebet die Einsamkeit, und geht lieber mit geringen Leuten um, als in grossen vornehmen Gesellschaften. Sie spielet nicht um Geld ; sondern irgend um einen Kuß oder so was. Sie trinkt nicht, ausser dann und wann ein Glas Branntwein, um den Wein zu ersparen. Wie soll ein Frauenzimmer besser beschaffen seyn ? » *Mœurs* (II, 5).

<sup>2</sup> « Ehrenwert – Wovon soll er mit euch reden ? Ihr wisset ihm ja nichts zu antworten. » *Mœurs* (III, 3).

<sup>3</sup> « Sieht ihre Töchter an : Wie schön ! welch eine Miene ! / Wie reizet Choens Brust ! wie schmachkend blickt nicht Phryne ! / Sie sitzen, fächern sich, erheitern das Gesicht, / Ein Fehler zeigt sich nur – und welcher ? – Keine spricht. » J. F. Löwen, « Der Adel », in : *Schriften*, p. 57-62.

<sup>4</sup> Cf. *Der Gesellige*, I. Theil, 16. Stück, p. 86 sq, II. Theil, 65. Stück, p. 368 sq et III. Theil, 108. Stück, p. 630 sq.

de tout cela, elle est incapable de dire autre chose qu'un simple oui ou non ; et si elle ne jouait avec son éventail, on la prendrait presque pour une belle statue.<sup>1</sup>

C'est très exactement le portrait de Charlotte, *La Beauté muette* de Schlegel. Présentée à son père et à son fiancé, elle multiplie les révérences et parvient tout juste à produire quelques syllabes pour former les mots « oui » et « papa » (*Beauté* 3) ; sa présence passe quasiment inaperçue (sc. 6), tout au plus s'occupe-t-elle en faisant jouer son éventail (sc. 7). Mme Praatgern est pourtant fière de l'éducation de Charlotte, car elle correspond parfaitement à l'image qu'elle se fait de la femme idéale : elle prouve par son silence qu'elle a plus de raison que Leonore, « car la parole est inutile aux jeunes filles », puisqu'il est de leur devoir de se taire<sup>2</sup>. Mais ce que Praatgern appelle « raison », ce ne sont qu'un ensemble de conventions extérieures et mécaniques, dénuées du fonds nécessaire à la vie en société : Charlotte est un automate gracieux mais totalement vide<sup>3</sup>. L'époque est d'ailleurs fascinée par les automates, ce qui participe sans doute à l'intérêt des *Aufklärer* pour ces belles muettes, qui pourraient tout aussi bien n'être que des « hommes-machines ». Gellert utilise lui aussi ce motif de la beauté muette avec le personnage de Christianchen, qui désole son fiancé Simon. Il a d'abord cru que son silence était dû à sa pudeur, mais il reconnaît bien vite qu'il s'agit en fait d'un défaut d'éducation et de bonnes manières. Lorsqu'elle parle, elle ne manifeste en outre aucun sentiment :

Oui et non, voilà ses réponses. Et elle prononçait le oui exactement sur le même ton que le non. [...] L'innocence sans la raison est un bien piètre trésor.<sup>4</sup>

Les jeunes filles sont particulièrement représentatives de ces carences, mais elles ne sont pas les seules à en souffrir : on pense aussi aux réponses plates et mécaniques d'Agneta dans *Les Mœurs du temps passé*, ou encore à celles de Chrysander dans *Les Candidats*<sup>5</sup>. Le lien est étroit entre capacité à communiquer et raison, et ne pas parler – ou

---

<sup>1</sup> « Das Mädchen hat Verstand, sagt ein Liebhaber, der nur aufs Geld sieht, wenn gleich sein Mädchen weiter nichts thut, als daß es Caffee trinkt, L'Omber spielt, Knötchen macht, zum Fenster heraus sieht, und, wenn es hoch kömmt, über das Nachtzeug der Nachbarinn spottet. In Gesellschaften, wo sie keines von diesen allen thun kann, ist sie nicht im Stande, etwas weiter zu sagen, als ein trocknes Ja und Nein ; und spielte sie nicht mit ihrem Fächer ; so würde man sie für eine schöne Statue ansehen. » *Neue Beyträge zum Vergnügen des Verstandes und Witzes*, III, 1. Stück, 1747, « Versuch eines deutschen Wörterbuches », p. 38.

<sup>2</sup> « Praatgern – Denn für die Jungfern ist das Reden gar nichts nütze. » *Beauté* (8) ; « Praatgern – Die Jungfern müssen schweigen », *Beauté* (9).

<sup>3</sup> « Richard – [Man] sagt, sie versteht, recht nach der Welt zu leben. / Sie spielt, sie putzt sich gut, sie trägt sich mit Manier, / Und klimpert über das recht schön auf dem Clavier. » *Beauté* (2).

<sup>4</sup> « Simon – Ja, und Nein, waren ihre Antworten. Und das Ja sprach sie mit eben dem Tone aus, wie das Nein. [...] Die Unschuld ohne Verstand ist ein sehr mittelmäßiger Schatz. » *Bigote* (I, 8).

<sup>5</sup> « Agneta – Ich bedanke mich », répété huit fois (*Mœurs* II, 6) ; « Chrysander – Ich bin ein Licentiatu Juris », répété trois fois, quelle que soit la question (*Cand.* II, 7).

ne pas savoir parler – est un signe infaillible de bêtise, d’immaturité, d’ignorance ou d’éducation défailante.

Le personnage de Laconius pourrait être une exception à cette règle, puisque malgré son mutisme, il fait partie du groupe des vertueux. Il faut cependant souligner que le philosophe n’est qu’un personnage secondaire, dont la fonction est limitée : il est l’instrument qui permet de découvrir et de révéler la supercherie, et fait figure d’antithèse pour résoudre harmonieusement la pièce sur une pointe d’esprit (l’union de deux muets, l’un par bêtise l’autre par réflexion). En outre, son laconisme n’est jamais explicitement loué. Alors que Schlegel consacre de longs développements à la conversation et à ses agréments, il ne commente pas l’attitude de Laconius. Force est de constater que ce personnage replié sur ses pensées n’est jamais présenté comme un modèle : il est vieilli précocement, et Schlegel a toujours affirmé par ailleurs qu’une trop grande érudition sans « savoir son monde » était préjudiciable<sup>1</sup>.

Dans tous les cas donc, le mutisme est très clairement condamné, car, comme le fait remarquer Peter Wolf, c’est dans la parole que la culture des Lumières se réalise, puisque c’est elle qui permet la communication et donc la sociabilité. Le silence obstiné de Charlotte et de ses semblables touche au cœur même de la société éclairée ; celui qui ne possède pas la capacité de s’exprimer s’exclut de la communauté des hommes<sup>2</sup>.

#### 7.1.2.2.2. Apprendre à parler – et à se taire

Trouverais-je une femme prudente, / sage, spirituelle, éclairée, amusante, / Et qui sût à propos ou se taire ou parler ?<sup>3</sup>

Cet idéal, que Destouches exprime ici par le biais de son personnage Sanspair, c’est aussi celui des *Aufklärer*. Les femmes étant des maillons indispensables au développement de la sociabilité, et celle-ci passant avant tout par la maîtrise de la parole, il faut donc apprendre aux femmes à parler, et surtout à parler avec discernement, pour devenir des compagnes agréables.

Car si le mutisme est perçu comme un défaut majeur, son opposé ne l’est pas moins et la logorrhée n’échappe pas à la critique. Nous avons déjà évoqué le cas de Unhold, qui allie bavardage et familiarité excessive. Mme Praatgern représente, elle, le type féminin de

---

<sup>1</sup> Cf. *Der Fremde*, 50. Stück (p. 423) et 47. Stück (p. 392-402).

<sup>2</sup> Cf. P. Wolf, *Die Dramen J. E. Schlegels*, p. 205.

<sup>3</sup> Destouches, *L’Homme singulier* (I, 2).

la bavarde ; il faut dire que les femmes sont traditionnellement affublées d'un babil intarissable et sont réputées pour être incapables de tenir leur langue. Mais, ici, le flot de parole n'est pas un sujet de raillerie conventionnel ; il fonctionne comme un signe, il révèle la futilité et la bêtise. Au silence stupide de Charlotte s'oppose ainsi le bavardage inepte de sa mère, qui monopolise la parole tout en déclarant abhorrer les grands causeurs (*Beauté* 4), semblable en cela à Unhold (*Fâch*. I, 4). Une fois de plus, Schlegel opère par antithèses<sup>1</sup>, comme dans *L'Oisif affairé*, montrant des attitudes opposées et extrêmes afin de valoriser les comportements justes et modérés. Parler avec raison, c'est ne point trop parler et réfléchir à ce que l'on dit. *Le Patriote* évoque ainsi les désagréments d'une société non pas muette mais bien trop prolixe<sup>2</sup>. Fidèles au principe du juste milieu<sup>3</sup> et aux préceptes classiques de la conversation, les Lumières allemandes rejettent tout excès et plaident pour un usage raisonnable et raisonné de la parole. Car même si c'est la parole qui distingue l'homme de l'animal, en cultivant notre raison et en entretenant la société, elle doit cependant être contrôlée :

Parler, nous en sommes tous capables : parler avec jugement, bien peu en sont capables.<sup>4</sup>

Cette remarque est d'autant plus valable pour les femmes, car il devient crucial qu'elles sachent s'exprimer, d'une part pour les raisons de progrès des mœurs évoquées plus haut, mais aussi plus directement, parce que cette qualité devient l'un des principaux critères pour le choix d'une épouse. En effet, c'est à partir des années 1720 que l'on commence à envisager la femme comme une véritable compagne, dont le rôle ne se cantonne pas uniquement à l'accomplissement des tâches domestiques et dont le caractère doit s'accorder à celui de son mari :

Une femme aimable réjouit son époux, et lorsqu'elle entretient avec lui un commerce raisonnable, elle est un réconfort pour son cœur.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Sur le système dramatique de Schlegel, voir S. Plassmann, *Die humane Gesellschaft*, p. 36-41 et C. Cambra-Djoudi, *L'Œuvre dramatique de J. E. Schlegel*, p. 230.

<sup>2</sup> *Der Patriot*, 15. Stück, 13. April 1724, Bd. I, p. 125-128.

<sup>3</sup> Cf. *supra*, p. 422-425.

<sup>4</sup> « Reden können wir alle : klug und vernünftig reden, die wenigsten. » *Die Vernünftigen Tadlerinnen*, 18. Stück, 2. May 1725, Bd. 1, p. 138. Cette observation n'est pas sans rappeler celle de La Bruyère qui déclare que « c'est une grande misère que de n'avoir pas assez d'esprit pour bien parler, ni assez de jugement pour se taire. Voilà le principe de toute impertinence. » J. de La Bruyère, *Les Caractères*, « De la Société et de la Conversation », § 18, p. 252.

<sup>5</sup> « Ein freundlich Weib erfreuet ihren Mann, und wenn sie vernünftig mit ihm umgehet, erfrischt sie ihm sein Hertz. » *Der Patriot*, 68. Stück, 19. April 1725, Bd. II, p. 134.

En société ou en famille, il n'y a rien de plus agréable que la compagnie d'une femme « galante et pleine d'esprit ». Ni beauté muette, ni bavarde invétérée, elle doit se comporter « librement, avec naturel et sans aucune affectation », celle-ci étant considérée comme ridicule et désagréable<sup>1</sup>. L'affabilité devient ainsi l'une des principales qualités d'une épouse. *Les Mœurs du temps passé* insistent longuement sur cette question ; les unions malheureuses viennent du « désaccord des caractères » (*Mœurs* II, 3). Ce que recherchent avant tout Sittenreich et Ehrenwert, ce n'est pas la dot mais bien les qualités de sociabilité et la bonne éducation. La femme idéale est « vertueuse et belle, intelligente et bien élevée »<sup>2</sup>.

Sittenreich – Le mariage, ce n'est pas seulement manger, boire et dormir. Il nécessite un commerce agréable et une bonne entente entre les deux époux, qui adoucissent les mauvais moments que l'on rencontre dans le mariage ; par lesquels l'un encourage toujours l'autre et grâce auxquels l'amour ne cesse de croître, au lieu de s'amenuiser comme chez d'autres. On a besoin de bon sens pour excuser les défauts de l'autre.<sup>3</sup>

Le mariage est une communauté de vie et de sentiment. C'est également ainsi que l'envisage Jungwitz dans *La Beauté muette*. Les réflexions et l'intrigue de cette comédie tournent entièrement autour de la question centrale de la maîtrise de la parole, avec un principe moderne affirmé avec force :

Jungwitz – La principale tâche d'une épouse n'est pas seulement le labeur. / Je la prends pour converser, non pour être servi.<sup>4</sup>

Trop de gens choisissent une épouse comme on choisit un domestique. Jungwitz, lui, se soucie peu de savoir si Charlotte sera bonne cuisinière et lui fera « de bonnes petites soupes »<sup>5</sup>. Il cherche son bonheur dans une relation nourrie de conversation et de distraction communes ; par conséquent, il s'enquiert avant tout des qualités de sociabilité de sa future, auxquelles il accorde une importance cruciale. Il ne veut pas avoir honte de sa femme lorsqu'elle parle, ni être agacé de son silence. Richard, qui semble au départ

---

<sup>1</sup> « Artig und geistreich » ; « ungezwungen, recht natürlich, und ohne alle Affectation », *Der Gesellige*, III. Theil, 108. Stück, « Das Gesellige in der Schönheit », p. 631 ; voir aussi I. Theil, 16. Stück, « Von der Geselligkeit der Schönen », p. 85-90.

<sup>2</sup> « Sittenreich – Sie ist tugendhaft und schön, klug und wohl erzogen, mit einem Worte, sie hat alle Eigenschaften eines vollkommenen Frauenzimmers. » *Mœurs* (I, 3).

<sup>3</sup> « Sittenreich – Zum Ehestande gehöret mehr als Essen, Trinken und Schlafen. Es wird ein angenehmer Umgang und eine gute Begegnung beyder Gatten erfordert, welche die verdrießliche Stunden, so im Ehestande vorkommen, versüssen ; wodurch einer den andern beständig aufmuntert, und wodurch die Liebe immer wächst, an statt sie bey andern abnimmt. Es wird Verstand erfordert, wenn einer dem andern seine Fehler zu gute hält. » *Mœurs* (III, 2).

<sup>4</sup> « Jungwitz – Das Hauptwerk einer Frau ist nicht der Fleiß allein. / Zum Umgang nehm ich sie, nicht um bedient zu seyn. » *Beauté* (2).

<sup>5</sup> « Richard – Sie wird ihm recht gute Süppchen machen. » *Beauté* (2).



défendre une position plus traditionnelle, a en réalité des attentes comparables, car le comportement de sa fille le déçoit profondément :

Richard – Si seulement ce n'était pas une chose qui marche comme une marionnette, qui ne fait que des compliments et tourne sa robe à crinoline, qui n'est que vêtements et ne souhaite que de beaux habits, et préfère voir son tailleur plutôt que son père ; qui pense qu'avec un oui ! et un non ! tout est réglé, et qui, ne sachant que distribuer les cartes au jeu, s'imagine qu'elle connaît tout l'art de vivre ; si elle était belle sans apprêt et si elle était vive, si elle parlait, mais non sans trêve et pas trop habilement non plus, si elle savait ce qui se fait, et était utile dans la maison, je ne me préoccuperais pas de savoir si elle possède de la raison.

Jungwitz – Monsieur, nous sommes donc du même avis, alors elle aurait de la raison.<sup>1</sup>

Le malentendu vient de ce que l'un et l'autre entendent par « raison » ; alors que Richard pense à une acception rationaliste et érudite, Jungwitz, pour sa part, assimile la raison à des qualités humaines de sociabilité, de sensibilité et d'amabilité<sup>2</sup>. Mais tous deux sont parfaitement d'accord sur le fond du problème et sur les carences de Charlotte.

#### 7.1.2.2.3. Leçons, lectures et société : les clefs de la formation

Pour remplir son rôle de compagne, une épouse doit bien être « loquace », c'est-à-dire parler avec esprit, mais doit aussi savoir se taire à bon escient. Ce sont donc ces qualités que l'éducation féminine doit développer. Mais même en France, la perle rare dont rêve Sanspair semble bien difficile à trouver. En Allemagne, elle peuple l'imaginaire des *Aufklärer*, qui ne cessent de la dépeindre et de la mettre en scène dans leurs comédies, en ayant soin de préciser comment faire pour former une telle jeune fille.

Dans *L'Amant par hasard*, Hieronymus détaille ainsi l'éducation moderne qu'il a tenu à donner à sa fille : Caroline a bénéficié de l'enseignement d'un précepteur, de leçons de langues, de piano et de chant. Ce sont les éléments essentiels de l'idéal éducatif pour les femmes. On les retrouve notamment chez Gellert, dans *Les Tendres Sœurs*, où Cleon enjoint à Lottchen de reprendre des cours de langue, de dessin et de piano, car malgré ses faibles moyens, il veut donner toutes ses chances à sa fille et ne rien négliger dans son éducation (I, 1). Sa cadette Julchen est d'ailleurs un modèle en la matière :

---

<sup>1</sup> « Richard – Verstand ? Verstand ? Ey ! was ! Verstand ? ich muß recht lachen. / Wär sie nur nicht ein Ding, das sie im Drahte geht, / Nur Complimente macht, und ihren Reiffrock dreht, / Das lauter Kleider ist, nichts wünscht, als schöne Kleider, / Und ihren Vater kaum so gern sieht, als den Schneider ; / Und denkt, mit Ja ! und nein ! ist alles abgethan, / Und weiß sie nur im Spiel die Charten zuzugeben, / Sich einbildt, sie versteht die ganze Kunst zu leben ; / Wär sie hübsch ohne Zwang und hätte Munterkeit, / Und spräche, doch nicht stets und auch nicht zu geschiedt, / Und wüste was sich sickt, und wär im Hause nütze, / So frag ich viel darnach, ob sie Verstand besitze. Jungwitz – Mein Herr, so sind wir eins, so hätte sie Verstand. » *Beauté* (13).

<sup>2</sup> Cf. H. Schonder, *J. E. Schlegel als Übergangsgestalt*, p. 48 sq.

Tu sais jouer de la flûte. Tu chantes bien. Tu connais tes rudiments de français. Tu écris des lettres raffinées et d'une belle écriture. Tu sais bien danser, maîtrises l'économie domestique et possèdes de beaux traits ; tu es d'honnête naissance, polie et pieuse, et désormais aussi passablement riche. Qu'est-ce qu'un homme désire de plus ?<sup>1</sup>

Amalie, la jeune fille éclairée de *La Mort de Bockesbeutel*, raconte que là où elle a séjourné, on laisse les filles en liberté, « elles apprennent la danse, le chant, le dessin, les langues étrangères et tout ce qui relève de la galanterie ; elles ont le droit de fréquenter toutes les sociétés raisonnables, de lire de bons livres, car on sait là-bas que la contrainte est aussi nuisible à la vertu que la négligence »<sup>2</sup>. Outre les connaissances acquises par des leçons apparaissent ici deux piliers de l'éducation féminine : les lectures et la sociabilité.

La question des lectures bénéfiques est souvent abordée dans les comédies, en particulier par Gellert, qui recommande de nombreux ouvrages édifiants : des hebdomadaires moraux, comme *Le Spectateur* d'Addison et Steele (*Bigote* I, 1 et 9 ; *Billet* II, 6 et IV, 3), *Le Jeune Homme* (*F. mal.* 1), *L'Étranger* (*Billet* IV, 3) et les *Contributions de Brême* (*Sœurs* II, 14), ou encore de la littérature chrétienne, comme les *Sermons* de Jacques Saurin (*Billet* II, 4) et le poème *De la Religion* de Louis Racine (*Billet* IV, 3). Les autres dramaturges font eux aussi quelques allusions aux lectures (*Cand.* I, 8 ; *Décid.* II, 4), mais évoquent surtout celles à rejeter, en particulier les romans galants. Les ouvrages sont donc choisis pour la plupart selon des critères éthiques et non esthétiques<sup>3</sup>. Ce qui s'explique par leur fonction pédagogique : avant de divertir, le livre est un moyen d'éduquer, surtout pour les femmes. Il doit donc répondre au programme de formation intellectuelle et morale établi par les *Aufklärer*. C'est exactement dans le même esprit que les hebdomadaires moraux établissent la liste des ouvrages composant les « bibliothèques pour femmes », censées guider le beau sexe dans le choix de ses lectures<sup>4</sup>. La Gottschedin recommande de même à l'une de ses jeunes correspondantes de se faire guider par un ami, car elle estime que pour les femmes, l'ignorance est préférable à la connaissance de livres

---

<sup>1</sup> « Cleon – Du kannst ja auf der Laute spielen. Du kannst schön singen. Du kannst dein Bischen Französisch. Du schreibst einen feinen Brief und eine gute Hand. Du kannst gut tanzen, verstehst die Wirthschaft, und siehst ganz fein aus ; bist ehrlicher Geburt, gesittet und fromm, und nunmehr auch ziemlich reich. Was will denn ein Mann mehr haben ? » *Sœurs* (II, 21).

<sup>2</sup> « Amalie – Sie lernen tanzen, singen, zeichnen, fremde Sprachen und alles was zur Galanterie gehöret ; sie dürfen in alle vernünftige Gesellschaften gehen, sie dürfen gute Bücher lesen, weil man dort weiß, daß der Zwang der Tugend eben so schädlich, als die Unachtsamkeit ist. » *Mort B.* (II, 8).

<sup>3</sup> « Die Wertung der Literatur erfolgt überwiegend nach ethischen und nicht nach ästhetischen Gesichtspunkten. » H. Friederici, *Das deutsche bürgerliche Lustspiel*, p. 94.

<sup>4</sup> Cf. Peter Nasse, *Die Frauenzimmer-Bibliothek des Hamburger « Patrioten » von 1724. Zur weiblichen Bildung in der Frühaufklärung*, 2 Bde., Stuttgart, Akad. Verl. H.-D. Heinz, 1976 et Wolfgang Martens, « Leserezepte fürs Frauenzimmer. Die Frauenzimmerbibliotheken der deutschen Moralischen Zeitschriften », in : *Archiv für Geschichte des Buchwesens*, XV (1975), p. 1143-1200.

nuisibles à la religion et aux bonnes mœurs<sup>1</sup>. Les impressions vivaces que laisse la lecture peuvent aussi bien représenter un enrichissement inestimable qu'un danger de perversion, c'est pourquoi elle doit être rigoureusement contrôlée.

La sociabilité, quant à elle, est un élément essentiel, qui vient parfaire la formation idéale, car ce n'est qu'au contact des hommes que l'on apprend à les fréquenter. Comme le formulait avec concision Mme de Scudéry, « pour bien parler, il ne faut faire autre chose que de voir des gens du monde, et des gens qui parlent agréablement »<sup>2</sup>. L'aisance en société est donc une question de pratique et de confiance en soi, que l'on acquiert progressivement. *La Beauté muette* en offre un parfait exemple avec le personnage de Leonore. Antithèse de Charlotte, elle incarne l'alliance de la nature et de la raison, opposée à la mode, au caractère borné et artificiel. C'est notamment grâce à ses nombreuses fréquentations et à ses visites quotidiennes qu'elle peut être aussi libre et loquace avec tout le monde – ce qui scandalise Praatgern<sup>3</sup>. Leonore tente bien de transmettre à Charlotte son savoir, mais il ne peut se résumer par des formules ou des recettes exprimables : il réside dans un état d'esprit et dans un exercice régulier<sup>4</sup>. C'est d'ailleurs ce que recommande *Le Patriote*, par la fréquentation des personnes vertueuses et cultivées<sup>5</sup>, et c'est aussi le programme que Lorchen établit dans *La Bigote* pour Christianchen, afin de la former et de corriger l'éducation déplorable imposée par Richardinn :

Lorchen – Il est vrai que la raison de votre fiancée n'a pas très affûtée ; cependant, ce n'est pas un défaut de la nature, mais la conséquence d'une éducation négligente et servile. [...] Il vous suffit d'emmener votre aimée dans une société de gens raisonnables et gais. Je parie qu'elle adoptera en peu de temps des manières agréables. [...] Je vais la mener en société.

---

<sup>1</sup> « Sie thun sehr wohl, daß Sie Ihre müßigen Stunden aufs Lesen wenden ; aber noch besser thun Sie, daß Sie einen klugen Freund über die Wahl Ihrer Bücher zu Rathe ziehen. [...] Gar keine Neigung zum Lesen ist nicht so übel, als nachtheilige, der Religion, oder den Sitten anstößige Schriften, zu lesen. Ich behaupte sogar, daß eine tiefe Unwissenheit, zumal bey unserm Geschlecht, viel eher zu entschuldigen und zu heben, als eine schädliche Kenntnis gefährlicher Bücher, die gleich einem schleichenden Gift, im Verstande und Herzen unheilbare Wunden zurücklassen. » L. A. V. Gottsched, Lettre à Mademoiselle Schulz du 9 août 1750, in : *Briefe*, p. 152.

<sup>2</sup> Madeleine de Scudéry, *L'Art de la conversation* (1680), in : J. Hellegouarc'h, *L'Art de la conversation. Anthologie*, Paris, Garnier, 2000, p. 118.

<sup>3</sup> « Praatgern – Kein Mägdchen wird doch gut, das so viel Leute sieht. [...] / Sieh an ! wie du dich stellst. Das alles ist zu frey. / Du wirst nicht etwa roth und bist vor Leuten scheu. / Du sprichst mit jedermann : Die Jungfern müssen schweigen. / Und willst nur jeden Tag dich in Gesellschaft zeigen. » *Beauté* (9).

<sup>4</sup> « Leonore – Daß man mit Vernunft bejahet und verneinet, / Bey Kleinigkeiten selbst doch was zu sagen scheineth, / Zu rechten Zeit scherzt, und allezeit mit Fleiß / Von dem mit jedem spricht, was er zu sprechen weiß, / Und, wie man selber will, der andern Reden lenket, / Das fordert Umgang, Zeit, und daß man etwas denket. » *Beauté* (10).

<sup>5</sup> Cf. *Der Patriot*, 8. Stück, 24. Februar 1724, Bd. I, p. 60 sq.

Je vais parler avec elle. Je vais lui lire de bons livres, des romans raisonnables. Je vais lui apprendre autant de français que je le puis.<sup>1</sup>

Lorchen est persuadée que les bons exemples et le désir de plaire à Simon rendront vite Christianchen vive et spirituelle. Gellert insiste ainsi sur les vertus de la sociabilité et des lectures, capables d'éveiller les esprits.

Il faut cependant souligner le caractère typiquement bourgeois de cette sociabilité que les femmes doivent développer. En effet, il ne s'agit pas d'apprendre à évoluer parmi les hommes pour faire figure dans le grand monde, ni pour former le courtisan, mais avant tout pour déployer ses talents et ses grâces dans le cadre familial et amical d'une sociabilité bourgeoise. L'épouse doit devenir l'âme de la maison. La différence est de taille avec la conception aristocratique mondaine, et l'on est ici bien loin du salon parisien. *Le Patriote* souligne ainsi l'importance pour une femme de posséder un caractère accueillant, enjoué, dévoué et tendre, qui est certes l'inverse d'un esprit querelleur, chagrin et contradictoire, mais aussi d'une amitié superficielle et des manières affectées. L'amabilité de l'épouse bourgeoise est sincère et se distingue en cela de l'affabilité feinte des dames de la société<sup>2</sup>.

On retrouve cette question dans *La Beauté muette*, qui met en scène deux appréciations différentes de la sociabilité. Richard est un bon bourgeois sensé, mais encore attaché à des valeurs traditionnelles et persuadé qu'il suffit qu'une femme s'occupe bien de son mari pour faire son bonheur. Pour lui, « la sociabilité ne sert à rien, elle ne nourrit pas ». Dans un système de références typiquement bourgeoises, il l'assimile au grand monde et aux compliments ineptes, c'est-à-dire à un mode de vie qui ne convient pas à son état. Ce que récuse Jungwitz, qui souhaite, lui, épouser une femme intelligente et d'un commerce agréable :

Je ne suis pas un grand seigneur, et pourtant je pense que le commerce des hommes a été inventé pour moi aussi, et le rang ne fixe pas de bornes à la liberté de pouvoir trouver de l'agrément à une femme qui a de l'esprit.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> « Lorchen – Es ist wahr, ihre Braut hat keinen gar zu geübten Verstand ; Aber es ist kein Fehler der Natur, sondern einer unachtsamen und sklavischen Erziehung. [...] Bringen Sie nur ihre Liebste in vernünftige und muntere Gesellschaft. Ich wette, daß sie in kurzer Zeit eine angenehme Lebensart an sich nehmen soll. [...] Ich will sie in Gesellschaft bringen. Ich will mit ihr reden. Ich will ihr gute Bücher, vernünftige Romane vorlesen. Ich will ihr so viel Französisch lernen, als ich kann. » *Bigote* (I, 9).

<sup>2</sup> Cf. *Der Patriot*, 68. Stück, 19. April 1725, Bd. II, p. 127-134.

<sup>3</sup> « Richard – Der Umgang dient zu nichts, davon wird man nicht satt. / Laß er dem grossen Volk den Wind von Complimenten ; / Da thun oft Mann und Frau, als ob sie sich nicht kennten. / Das schickt sich nicht für uns, wens ihnen gleich gefällt. / Sie haben ihren Stand, wir haben unser Geld ; / Wir thun uns was zu gut. Was macht man auf dem Lande, / Mit einer klugen Frau, mit Umgang und Verstande ? Jungwitz – Bin ich kein grosser Herr ; so bild ich mir doch ein, / Der Umgang wird auch mit für mich erfunden seyn, / Und es

Pour le jeune homme, le plaisir de la sociabilité n'est pas un raffinement réservé à la noblesse. Au lieu de rejeter en bloc les mœurs aristocratiques, il faut sélectionner celles qui sont dignes d'imitation – ou du moins d'adaptation. La bourgeoisie éclairée réclame elle aussi une part de cette civilisation des bonnes manières et du commerce policé, mais une part qu'elle réinterprète en fonction de ses valeurs et de son mode de vie. La différence est essentielle, car les formes de sociabilité promues par les *Aufklärer* vont ainsi se concentrer sur le cercle de la famille et des amis.

Il semblerait que les efforts des hommes de Lumières aient portés leurs fruits, et que dans les années 1760, on puisse désormais rencontrer ces jeunes filles polies et sensées que l'on a tant louées. C'est du moins ce que déclare Caroline dans *L'Amant par hasard*, évoquant la situation « il y a trente ou quarante ans » et son évolution :

À l'époque, les femmes allemandes n'avaient certes pas très bonne réputation auprès des étrangers. On ne demandait rien d'autre à une jeune fille que d'être riche, tout au plus belle et de surcroît ridiculement vertueuse. L'esprit, la civilité, les lectures et toutes ces choses qui, venant orner l'esprit, confèrent un avantage même au visage le plus médiocre, étaient à l'époque inconnues, et même interdites dans quelques familles. Mais par bonheur pour mon sexe, les mœurs ont fait des progrès considérables parmi nous. Aujourd'hui, monsieur, on blesse une femme lorsque la première conversation dont on veut nous entretenir roule sur nos appas. Cela ne vaut pas mieux que si l'on voulait nous entretenir du temps qu'il fait.<sup>1</sup>

Le progrès des mœurs est en marche, mais l'éducation dont bénéficient les femmes reste bien spécifique à leur fonction d'épouse.

#### 7.1.2.2.4. Le spectre de la « femme savante »

Si les *Aufklärer* mènent une grande campagne en faveur de l'éducation des femmes, ils sont cependant toujours très réservés quant à leur accès à la science proprement dite : la femme savante reste un monstre, un être contre-nature en quelque sorte. Les positions que faisait valoir Molière dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle sont toujours d'actualité un siècle plus tard, aussi bien en France qu'en Allemagne.

---

wird wol kein Rang der Freyheit Gränzen setzen, / Wer sich mit einer Frau, die Witz hat, darf ergötzen. » *Beauté* (2).

<sup>1</sup> « Caroline – Zu der Zeit stand das deutsche Frauenzimmer bey den Fremden freylich in keinem sonderlichen Ruf. Man verlangte von einem Mädchen nichts weiter, als daß sie reich, höchstens schön, und zum Ueberfluß närrisch tugendhaft wäre. Witz, Umgang, Belesenheit, und alle dergleichen Dinge, die, da sie den Geist verschönern, auch dem mittelmäßigsten Gesicht einen Vorzug ertheilen, waren damals unbekannt, und in einigen Familien sogar unerlaubte Sachen. Aber, die Sitten haben sich zum Glück für mein Geschlecht um ein merkliches unter uns gebessert. Heut zu Tage, mein Herr, beleidiget man ein Frauenzimmer, wenn das erste Gespräch, womit man uns unterhalten will, von unsern Reitzungen hergenommen wird. Es ist nicht viel besser, als wenn man uns vom Wetter unterhalten wollte. » *Amant* (3).

Chrysale – Il n'est pas bien honnête, et pour beaucoup de causes, / Qu'une femme étudie et sache tant de choses. / Former aux bonnes mœurs l'esprit de ses enfants, / Faire aller son ménage, avoir l'œil sur ses gens, / Et régler la dépense avec économie, / Doit être son étude et sa philosophie.<sup>1</sup>

Les idées de Clitandre sont certes plus modernes, mais elles limitent tout de même considérablement le champ d'application des connaissances des femmes :

Clitandre – Je consens qu'une femme ait des clartés de tout : / Mais je ne lui veux point la passion choquante / De se rendre savante afin d'être savante ; / [...] De son étude enfin je veux qu'elle se cache, / Et qu'elle ait du savoir sans vouloir qu'on le sache, / Sans citer les auteurs, sans dire de grands mots, / Et clouer de l'esprit à ses moindres propos.<sup>2</sup>

On peut noter une légère évolution au XVIIIe siècle, puisque la Comtesse de *L'Homme singulier* de Destouches ne dit pas autre chose, mais avec cette nuance importante que l'érudition des femmes n'est pas condamnée en soi. C'est le monde qui n'est pas encore prêt à l'accepter :

La Comtesse – Une femme savante / Doit cacher son savoir, ou c'est une imprudente. / [...] Mon sexe est condamné / À se borner aux riens pour lesquels il est né. / Je sais que, s'il en sort, il paraît ridicule ; / Qu'il faut qu'une savante en public dissimule, / Et s'impose la loi de n'y briller jamais, / Pour contraindre l'envie à la laisser en paix.<sup>3</sup>

Le pédantisme est un défaut que l'on fustige déjà chez les hommes. Chez une femme, le moindre soupçon d'érudition passe immédiatement pour cuistrerie et devient odieux. « Les sciences ne font que pousser la femme à des vanités »<sup>4</sup> déclare de façon catégorique Agneta, justifiant ainsi l'ignorance totale de sa fille. Mais dès lors que l'on plaide pour une éducation des filles plus poussée, on ouvre la porte à la multiplication des « femmes savantes ». Où donc établir la frontière ? Où s'arrête l'éducation idéale et où commence la pédanterie ?

Dans l'ensemble, les connaissances de la femme ne doivent pas excéder les bases de l'écriture, de la lecture et du calcul ; quelques notions d'histoire, de mythologie, de dessin, de correspondance, de musique, de travaux manuels et de français. Au-delà de ces rudiments, elle tombe dans la catégorie de la « femme savante »<sup>5</sup>. Dans *La Beauté muette*, Richard trouve que l'on apprend désormais presque trop de choses aux filles<sup>6</sup>. Les

---

<sup>1</sup> Molière, *Les Femmes savantes* (II, 7, v. 571-576).

<sup>2</sup> *Ibid.* (I, 3, v. 218-220 et 223-226).

<sup>3</sup> Destouches *L'Homme singulier* (III, 7).

<sup>4</sup> « Agneta – Wissenschaften verleiten das Frauenzimmer nur zu Eitelkeiten ». *Mœurs* (III, 4).

<sup>5</sup> Cf. Karin A. Wurst, *Frauen und Drama im 18. Jahrhundert*, Köln, Wien, Böhlau, 1991, p. 35.

<sup>6</sup> « Jungwitz – So hat sie viel gelernt ? Richard – Gelernt ? mehr als genug. / Jetztund erzieht man fast die Mägdchen gar zu klug. » *Beauté* (2).

comédies de notre corpus, en particulier celles de Gellert, illustrent parfaitement ce compromis délicat et pour le moins fragile entre instruction et restriction des connaissances. Les recommandations de Mme Damon à sa nièce sont exemplaires de l'état d'esprit des *Aufklärer* :

Il est excellent qu'à côté de vos travaux domestiques vous lisiez des livres bons et utiles. Vous ne pouvez jamais trop en retenir. Notez tous les beaux passages et lisez-les vingt fois ; mais gardez vous de trop faire remarquer que vous avez beaucoup lu. Même si vous ne le faites pas par désir de briller, cela sent trop son pédant. Notez bien ceci : il faut tout autant d'habileté pour évoquer avec justesse ce que l'on a lu, que pour écrire soi-même quelque chose qui soit digne d'être lu.<sup>1</sup>

Pour le beau sexe, la moindre trace de savoir peut valoir la réputation peu enviable de « femme savante », car le seuil de tolérance est très vite atteint. En effet, l'image de la femme reste malgré tout celle d'une épouse, qui devient certes compagne, mais non contradictoire ou précepteur. Dans son rôle d'épouse, la femme est douée d'une « raison » qui s'apparente plus au bon sens naturel qu'à la faculté d'abstraction de l'entendement, et qui est toujours empreinte de vertu et de piété, de douceur et de sensibilité<sup>2</sup>. Toute considération métaphysique sort de ce cadre prédéfini. C'est ce que *L'Homme sociable* explique très clairement dans son numéro consacré à l'érudition des femmes<sup>3</sup>. Les connaissances qu'acquiert une femme doivent donc s'inscrire de façon pratique dans sa fonction première d'épouse et de mère, ce qui exclut les domaines scientifiques trop abstraits. Dans *Le Billet de loterie*, Caroline explique :

Je ne lis pas pour devenir savante, mais pour amender ma raison et mon cœur.<sup>4</sup>

Elle ajoute que les hommes devraient encourager les femmes à se cultiver et à devenir plus sensées – non tant pour le bonheur de ces dernières que dans l'intérêt des

---

<sup>1</sup> « Frau Damon – Es ist etwas vortreffliches, daß Sie, über Ihren Fleiß in Hausgeschäften, gute und nützliche Bücher lesen. Sie können nie zu viel daraus behalten. Merken Sie Sich alle schöne Stellen, und lesen Sie solche zwanzigmal ; allein hüten Sie Sich, Ihre Belesenheit nicht gar zu sehr merken zu lassen. Ob Sie es gleich nicht aus Pralerey thun : so läßt es doch zu gelehrt. Merken Sie es ja. Es gehört eben so viel Geschicklichkeit dazu, das, was man gelesen hat, mit einer guten Art an zu bringen, als selber etwas zu schreiben, das lesenswürdig ist. » *Billet* (II, 6).

<sup>2</sup> « In der Belletristik der Zeit werden Frauenbilder als Heldin valorisiert [...], die eine quasi natürliche (Seelen-) Bildung besitzen und aufgrund dieser Eigenschaften ihre Rolle in der Familie in idealer Weise zu verkörpern wissen. » Karin A. Wurst, *Frauen und Drama im 18. Jahrhundert*, Köln, Wien, Böhlau, 1991, p. 35.

<sup>3</sup> *Der Gesellige*, I. Theil, 43. Stück, « Von der Gelehrsamkeit des Frauenzimmers », p. 245-249. Sur la position des hebdomadaires moraux en général, voir W. Martens, *Die Botschaft der Tugend*, p. 520-541.

<sup>4</sup> « Caroline – Ich lese nicht, um gelehrt zu werden, sondern um meinen Verstand und mein Herz zu verbessern. » *Billet* (IV, 3).

premiers, car ils n'en seront que plus heureux de vivre avec elles. C'est quasiment mot pour mot ce que la Gottschedin affirme dans ses lettres :

Une femme lit pour se perfectionner et pour devenir plus sage, non pour paraître savante.<sup>1</sup>

Elle s'applique d'ailleurs elle-même ce principe, et ne craint rien tant que d'être considérée comme une femme savante. Elle se montre très perplexe sur le cas de ces femmes promues docteurs ou reçues dans des sociétés savantes, témoigne toujours d'une grande humilité, et apprécie que les femmes cultivées ne se vantent pas de leur savoir<sup>2</sup>. Il est entendu que quelle que soit sa culture et son esprit, une femme ne doit jamais oublier son rôle de maîtresse de maison :

Mme Damon – C'est un malheur pour un époux et une honte pour une femme si elle ne comprend pas l'économie domestique.<sup>3</sup>

Il faut qu'elle en sache toujours assez pour contrôler efficacement la bonne marche de la maison, et assumer ses fonctions d'intendante. Car le danger inhérent à la formation intellectuelle préconisée par les *Aufklärer*, c'est de troubler la répartition des tâches et des rôles. Or il importe de maintenir un ordre et une hiérarchie claire entre les sexes : les femmes tyranniques et les maris débonnaires sont condamnés sans appel (c'est tout le message de *L'Indifférent*). La femme savante remet en cause la domination intellectuelle des hommes et menace de bouleverser les structures sociales en touchant à des domaines indus.

Lorchen – Une femme n'a pas besoin d'être savante. Quand nous avons de la raison et de la vertu, avec une tendre affection, alors nous avons tout ce qu'un homme raisonnable peut demander.<sup>4</sup>

En d'autres termes, la femme parfaite est celle qui répond parfaitement aux désirs de son mari. Les limites sont ainsi clairement établies, comme le révèle également une lettre de la Gottschedin à l'une de ses jeunes correspondantes :

Continuez [...] à consacrer à quelques sciences autant de temps que votre métier vous le permet ; j'entends par là que vous ne négligiez pas vos travaux domestiques [...]. Votre

---

<sup>1</sup> « Ein Frauenzimmer liest, um besser und weiser zu werden, nicht um gelehrt zu scheinen. » Lettre de L. A. V. Gottsched à Mlle Schulz du 16 mai 1756, in : *Briefe*, p. 256.

<sup>2</sup> Cf. L. A. V. Gottsched, *Briefe*, p. 31, p. 52, p. 213 et p. 219.

<sup>3</sup> « Fr. Damon – Ein Frauenzimmer kann sich um die Wirthschaft bekümmern, ohne eine Köchinn abzugeben. Sie muß wissen, was dazu gehört, und sorgfältig genug zur Aufsicht seyn. Es [...] ist doch ein Unglück für einen Mann, und eine Schande für eine Frau, wenn sie die Wirthschaft nicht versteht. » *Billet* (III, 6).

<sup>4</sup> « Lorchen – Ein Frauenzimmer braucht nicht gelehrt zu seyn. Wenn wir, bey einer zärtlichen Liebe, Verstand und Tugend haben ; So haben wir alles, was ein vernünftiger Ehemann fodern kann. » *Bigote* (II, 2).



destin n'est peut-être pas d'épouser un savant. Vous seriez alors, avec tout votre savoir, une femme savante, et non une compagne agréable pour votre époux.<sup>1</sup>

La formation d'une femme est déterminée par sa fonction d'épouse et doit donc s'accorder avec le statut du futur mari. L'érudition de la Gottschedin est ainsi justifiée par la profession de l'homme auquel elle est liée ; son esprit et ses connaissances sont adaptés aux besoins de Gottsched, qui trouve en elle une « habile amie » propre à le seconder efficacement dans ses travaux (voire à sous-traiter les plus ingrats). Une femme n'a manifestement pas à ambitionner d'être autre chose qu'une parfaite épouse. C'est ce rôle qui fixe l'étendue et la nature du savoir auquel elle peut prétendre.

La volonté de faire de la femme un partenaire de la conversation, une compagne au plein sens du terme, implique nécessairement une redéfinition de son éducation et de ses aptitudes intellectuelles. Le type de la beauté muette devient le parfait contre-exemple, le symbole d'une conception passéiste de l'idéal féminin. Les parents sont donc encouragés à prendre soin de l'éducation de leurs filles, par le biais de cours et de lectures, et à leur permettre de fréquenter des compagnies choisies qui les initieront à la vie en société. Mais les *Aufklärer* restent dans un cadre traditionnel qui n'est jamais remis en cause : la maison est le domaine premier de la femme et le désir de connaissance ne doit pas conduire à négliger ses devoirs domestiques et familiaux ou à remettre en cause les hiérarchies. Pour une femme, la vertu sera toujours une valeur supérieure à l'érudition. Le modèle féminin présenté dans les comédies est ainsi celui d'une jeune fille sensée et cultivée, capable de converser et d'argumenter, mais vertueusement soumise à ses parents<sup>2</sup>.

L'image de la dame tenant salon ne peut non plus véritablement s'imposer comme modèle pour les Lumières allemandes : le salon à la française évacue la composante familiale et fait sortir la femme de son rôle de mère et d'épouse. La part de séduction que cette forme de sociabilité peut comporter est d'ailleurs strictement rejetée par les *Aufklärer*<sup>3</sup>. Par conséquent, l'idéal d'un polissage des mœurs par la fréquentation des femmes ne peut s'appliquer que dans un cadre assez étroit où la morale est toujours rigoureusement observée.

---

<sup>1</sup> « Fahren Sie fort, [...] auf einige Wissenschaften so viel Zeit zu wenden, als es Ihr Beruf erlaubt : Ich meyne, daß Sie Ihre häusliche Wirthschaft [...] dabey nicht hintenansetzen. Ihre Bestimmung ist vielleicht, an keinen Gelehrten verheyrathet zu werden. Sie würden alsdenn mit allen Wissen, eine gelehrte Frau, und keine angenehme Gesellschafterin für Ihren Mann seyn. » L. A. V. Gottsched, Lettre à Mademoiselle Schulz du 9 août 1750, in : *Briefe*, p. 151.

<sup>2</sup> Cf. E. S. Schreiber, *The German Woman*, p. 241.

<sup>3</sup> Cf. Peter Seibert, *Der literarische Salon : Literatur und Geselligkeit zwischen Aufklärung und Vormärz*, Stuttgart, Metzler, 1993, p. 95-98.

### 7.1.3. Formes et lieux de sociabilité bourgeoise

Dans la société hiérarchisée de l'Allemagne du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècle, les formes de sociabilité sont hétérogènes et fortement marquées par un caractère de représentation, y compris au sein des couches qui constituent la « bourgeoisie ». Les occasions de rencontre sont ritualisées en fonction de l'appartenance à un état ou à une profession, selon une logique de la distinction qui perdure tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle avec les « *Zunft- und Gesellschaftshäuser* », et qui exclue souvent les femmes<sup>1</sup>. Dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, les principales formes de commerce entre les bourgeois étaient la *Tischgemeinschaft* et les *Prunkmahlzeiten*. La *Tischgemeinschaft*, le repas pris en commun avec les membres de la famille, les employés et les domestiques, reflète la communauté de vie que représente encore la maison bourgeoise au début du siècle et témoigne de l'absence d'une sociabilité bourgeoise spécifique ; on fréquente les domestiques au même titre que la famille. Les *Prunkmahlzeiten*, festins longs et dispendieux, répondent quant à eux à un besoin de représentation qui n'a rien d'un commerce choisi. On y observe un cérémoniel pointilleux. Le *Familienschmaus*, en usage à Brême, en est une variante : c'est une réunion à dates fixes de toutes les branches de la famille, une assemblée du clan qui suit une ordonnance précise, et où l'on parle commerce et politique, intérêts familiaux et mariages<sup>2</sup>.

Tournant le dos à ces formes traditionnelles, se développe au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle une forme de sociabilité spécifique répondant aux nouvelles normes morales de la bourgeoisie ; elle s'organise autour du repas et de la collation, qui deviennent des occasions de réunir un petit cercle d'intimes, parents et amis, de façon plus ou moins régulière. Ces visites peuvent être de plusieurs types<sup>3</sup> : le *Kränzchen* ou « cercle », les fêtes de famille, les visites de courtoisie et enfin le pique-nique. Ce dernier connaît un succès grandissant au cours du siècle : chaque invité apporte un met, et l'hôte fournit pour sa part le matériel nécessaire au repas. Ce principe répond idéalement aux valeurs bourgeoises d'économie et d'égalité entre les convives<sup>4</sup>. À l'exception du pique-nique, qui en est

---

<sup>1</sup> Cf. Karl Biedermann, *Deutschland im 18. Jahrhundert*, 4 Bde., Leipzig, 1854-1880, Bd. 2 : *Geistige, sittliche und gesellige Zustände*, p. 529.

<sup>2</sup> Cf. P. Seibert, *Der literarische Salon*, p. 87-89.

<sup>3</sup> Cf. M. Fauser, *Das Gespräch im 18. Jahrhundert*, p. 292.

<sup>4</sup> C'est une formule que *Le Patriote* recommande chaudement à ses lecteurs pour favoriser le commerce amical et utile : plusieurs personnes se réunissent, une fois par semaine, avec leur femme, chez l'un d'eux. Chacun apporte un plat préparé, une bouteille de vin et un livre. L'hôte ne fournit que le thé et le café, ainsi la maîtresse de maison profite de l'assemblée. Après le thé, on lit un quart d'heure et l'on discute, notamment de l'éducation des enfants et du ménage (*Der Patriot*, 8. Stück, 24. Februar 1724, Bd. I, p. 65 sq).

encore à ses débuts, on retrouve bien tous ces types de sociabilité dans les comédies de notre corpus.

### *7.1.3.1. Cafés, cercles et visites*

Le *Kränzchen* est la réunion d'un petit groupe d'amis, se recevant réciproquement à jours fixes. Dans *Le Français*, M. Klugmann décrit une « compagnie du jeudi », équivalent francfortois du *Kränzchen*. Ce cercle mixte de jeunes gens prend le nom du jour de la semaine où il se retrouve. Les activités, tout comme le fonctionnement même du cercle, sont réglées par un rituel immuable :

Nous buvons du thé, du café ; nous faisons maintes parties de jeu de l'ombre et de quadrille, puis s'ensuit une collation et vers huit heures chacun rentre chez soi. Cela dure toute l'année, et bien que nous nous divertissions, je ne sais cependant d'où me vient ce dégoût qui me prend parfois et fait que je suis lassé de la chose.<sup>1</sup>

M. du Vif suggère que c'est à cause du manque d'entrain de la conversation, et qu'il faudrait que les femmes allemandes soient plus vives. Le très sage M. de la Raison souligne que les réjouissances des Français tombent souvent dans la débauche et les excès, mais concède que les divertissements allemands sont un peu trop sérieux et qu'ils auraient effectivement bien besoin d'une dose de cette fameuse « vivacité française ». Les comédies évoquent brièvement ces habitudes de réunion, comme dans *Le Trésor*, où Lelio et Maskarill étaient en route pour un *Kränzchen* lorsqu'ils ont rencontré Philto (sc. 5), dans *Le Procès du bouc* (III, 5), ou encore dans *Le Jeune Érudite*, où Damis se moque des habitudes de Chrysander :

Damis – Mon père sera encore assis à apprendre par cœur le journal pour pouvoir jouer demain les hommes d'État lors de la réunion de son cercle.<sup>2</sup>

Le *Kränzchen* se rapproche ici des cercles d'amis qui se réunissent dans les cafés et discutent de poésie et de politique autours des journaux.

La mode des cafés introduit en Allemagne une nouvelle forme de sociabilité, radicalement différente de celle des tavernes et des auberges. La dégustation de cette

---

<sup>1</sup> « Herr Klugmann – Wir trincken Thee, Coffee ; man macht etliche Partien à l'Ombre oder Quadrille, hierauf folget eine Collation und jedermann verfüget sich gegen 8 Uhr nach Hause. Dieses wäret das gantze Jahr durch, und ob wir uns gleich wohl erlustigen, so weisz ich doch nicht, woher es kommt dasz ich zuweilen recht einen Eckel daran bekomme, und des Dinges überdrüszig werde. » *Der Franzose*, sc. 4, in : G. Belouin, *Der Franzose*, p. 55.

<sup>2</sup> « Damis – Mein Vater wird noch sitzen und die Zeitung auswendig lernen, damit er morgen in seinem Kränzchen den Staatsmann spielen kann. » *Érudite* (III, 2).

boisson exotique est plus raffinée que celle des alcools traditionnellement servis ; elle stimule l'esprit et s'accompagne d'une ambiance plus calme et plus réfléchie. Il se développe en outre dans les cafés l'habitude de lire les gazettes et les hebdomadaires. Le café devient ainsi un lieu de circulation de l'information, de diffusion du savoir, de débats et d'échange d'idées. Ce nouvel espace attire un public aisé et cultivé, et devient un point de rencontre et de réunion. Il correspond parfaitement à l'idéal propagé par les hebdomadaires moraux ; dès lors, il n'est pas étonnant de les voir faire l'apologie de ces établissements<sup>1</sup>. Inversement, les représentants de la tradition se montrent méfiants et hostiles. Bockesbeutel dénonce ainsi les mœurs modernes qu'adoptent Vernunftlieb et son fils, qui sont plus souvent dans les auberges et les cafés qu'au marché ou chez eux (*Mort B.* I, 8). Quant à Alrune, elle demande à sa fille si elle n'estime donc que les hommes qui passent leur vie dans les tavernes et les cafés :

Amalie – Je méprise ces gens, et toutes les personnes raisonnables les méprisent ; mais tant que leurs écarts de conduite se limitent à fréquenter de temps en temps ces endroits, je dois alors plus les louer que les réprimander. Un homme dont le bon sens ne serait qu'à moitié poli, n'ira là-bas que pour la compagnie, pas pour le jeu et la beuverie. Les assemblées raisonnables, qui ne sont pas animées de mauvaises intentions, méritent-elles donc le reproche et le blâme ?<sup>2</sup>

Mais le café peut être aussi le repaire des petits-mâîtres et des critiques de tous poils, comme le remarque Löwen dans une de ses lettres satiriques. Il y fait le portrait de Polidor, homme à la mode fréquentant les cafés, lisant assidûment les journaux, curieux, bavard et donc indiscret, critiquant tout et tout le monde, car c'est alors la mode en Allemagne<sup>3</sup>. Le Clitander de *La Vieille Fille* est l'un de ces spécimens horripilants : jeune homme mondain

---

<sup>1</sup> Cf. *Der Patriot*, 82. Stück, 26. Julii 1725, Bd. II, p. 250.

<sup>2</sup> « Amalie – Diese Art Leute verachte ich und alle Vernünftige ; in so ferne aber ihre Ausschweifung in nichts anders bestehen, als daß sie solche Häuser nur dann und wann besuchen, so muß sie mehr loben als schelten. Eine Mannsperson, die auch nur einen halbpolirten Verstand hat, wird bloß der Gesellschaft nicht aber des Spielens und Sauffens wegen hingehen ? Verdienen nun vernünftige Zusammenkünfte, die keine böse Absichten zum Grunde haben, Vorwurf und Tadel ? » *Mort B.* (II, 8).

<sup>3</sup> « Er ist auch ungemein kritisch. Und warum sollte er das nicht seyn ? Es ist die Mode so, und die hat Polidor immer mitgemacht. Er ist kein Fremdling in Galanterien. Er versteht sich auf alle Weine. Er liest bald die *Cöllnische Zeitung*, bald den *Mercure Galant*, bald die *Europäischen Höfe*, und bald den *Candide*. Sollte Polidor keinen Beruf zu Kunstrichten haben ? [...] Seine Kritik erstreckt sich von der Feder des niedrigsten Scribenten bis über den Regimentsstab des größten Feldherrn. [...] Die meisten von denen [den Schwätzern], die täglich hier erscheinen, sehen das Caffehaus als eine Bude an, wo man Witz verhandeln oder einkaufen, Schlachten gewinnen oder verlieren lassen, über die Plane der Feldherren, wie über die Werke der Schriftsteller kritisieren kann ; und alles dieses ziemlich gemächlich : die Caffeeschale oder das Liqueurglas in der Hand ; sogar beym Billard und am Schachbrette. Die Quintessenz der gelehrten Petitmaitreschaft von Paris ist hier ausgegossen. » J. F. Löwen, *Schriften*, Bd. 3, Sechster Brief, 1761, p. 191 sq.

évanoré qui parle à tort et à travers, il papillonne d'une activité à une autre et fréquente quotidiennement les cafés, avide des dernières nouvelles (II, 2).

Mais les formes les plus fréquentes dans les comédies sont les visites et les réceptions, plus ou moins protocolaires. Dans *La Mort de Bockesbeutel*, ainsi que dans *Le Billet de loterie*, c'est à l'occasion d'un anniversaire que les personnages sont réunis. Le maître de maison invite chez lui un petit cercle d'intimes, pour une collation puis un dîner. Avant de conclure un mariage, il est également d'usage de recevoir la famille avec laquelle on envisage de s'allier : *L'Oisif affairé* (III, 4 à 8), *L'Hypochondriaque* et *Les Tendres Sœurs* en offrent des exemples caractéristiques. On sert bien évidemment aux invités du thé ou du café, Gotthard propose également à son ami d'aller au salon pour fumer la pipe (*Hypo.* III, 10). Les visites ne sont jamais impromptues (il est d'usage de se faire annoncer un peu avant son arrivée), mais elles ne sont pas pour autant toujours souhaitées. Celle de Mme Kreuzinn importune Gotthard au moment où il reçoit ses invités. Il n'accepte de la faire entrer qu'à la demande de son fils. Mme Kreuzinn s'acquitte là d'une visite de courtoisie en venant faire ses adieux avant de partir en cure (*Hypo.* II, 4). Les dîners au jardin font également partie des occasions de réception qu'affectionnent les familles aisées (*Érudit* I, 4 ; *Mort B.* I, 2).

Ces formes de réception intimes contrastent avec les traditions aristocratiques de représentation, adoptées parfois par la riche bourgeoisie sous la forme des *Prunkmahlzeiten*. On trouve ainsi dans *Le Patriote* une intéressante description des longs banquets hambourgeois : on y invite plus de trente personnes – ce qui entraîne des querelles de préséance –, la table déborde de mets rares et délicats, on passe plus de cinq heures à table et l'on boit d'innombrables « santés », puis du thé et du café avant le repas du soir, lequel dure ensuite jusqu'à minuit. Ces agapes sont contraires à tous les principes éclairés : elles sont déplorables pour la santé, incitent à des dépenses inconsidérées et ne favorisent pas l'intimité du commerce, ni la conversation. *Le Patriote* se félicite de voir que cette coutume des grandes assemblées disparaît peu à peu – au profit justement de repas ou de collations en petit comité, tels que les comédies les mettent en scène<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Cf. *Der Patriot*, 33. Stück, 17. August 1724, Bd. I, p. 277-281. Malgré les critiques, cet usage perdure cependant jusqu'à la fin du siècle.

### 7.1.3.2. Les « passe-temps agréables »

Pour les *Aufklärer*, le temps est un bien précieux qu'il ne faut pas gaspiller. Le véritable but de l'existence étant l'accomplissement de choses utiles, le temps libre doit être employé de façon sensée, sinon ce n'est que du temps perdu. *Le Patriote* s'attaque ainsi au jeu et aux autres plaisirs animaux comme boire, manger et dormir, qui doivent être strictement maintenus dans les limites du nécessaire. Il recommande en revanche des occupations comme la lecture et la promenade. Le passe-temps doit être utile, c'est-à-dire servir à la bonne santé, à la reconstitution des forces ou au perfectionnement de l'esprit<sup>1</sup>. Les Lumières allemandes réclament des loisirs instructifs, et non de vains divertissements.

La promenade devient ainsi l'un des loisirs bourgeois les plus prisés : elle permet de se délasser et de se donner un peu d'exercice, de profiter de la campagne proche ou du jardin, et donne en outre l'occasion de courtiser honnêtement, avec l'assentiment de la famille. La règle de l'unité de lieu empêche de mettre en scène ces promenades dans les comédies, mais elles sont régulièrement évoquées comme des activités familiales appréciées (*Hypo.* IV, 3 ; *Oisif* III, 7 et 8 ; *Billet* III, 8).

*L'Homme sociable* recommande d'entraîner l'esprit par toutes sortes de jeux de mots, de jeux de langue, de devinettes par lettres ou par images, « qui sous le nom de rebus ont autrefois tant amusé la cour de France, que les courtisans y consacraient le plus clair de leur temps »<sup>2</sup>. Ces activités forment l'esprit et élèvent le niveau des divertissements de l'assemblée. Il est bon également de cultiver le goût de la poésie et de s'y exercer en amateur éclairé. Le modèle prôné par l'hebdomadaire est explicitement celui de la sociabilité française de cour et du salon parisien, alliant le plaisir de la réunion à l'activité littéraire et stimulant l'esprit par toutes sortes d'exercices. *Le Fâcheux* offre un parfait exemple de ces jeux de société, lorsque la jeune compagnie des quatre amoureux décide de trouver « un passe-temps agréable »<sup>3</sup> (II, 1). Les trois quarts de la scène sont consacrés à la recherche et à l'exercice de ce dernier : Hartmann déclare tout d'abord que c'est aux dames que revient le choix du passe-temps. Après avoir réfléchi à quelques activités, Hannchen propose le jeu des comparaisons. Elle en décrit le déroulement : Albrecht dit un mot en

---

<sup>1</sup> Cf. *Der Patriot*, 75 . Stück, 7. Juni 1725, Bd. II, p. 187-195 et 88. Stück, 6. September 1725, Bd. II, p. 290-297.

<sup>2</sup> « Die unter dem Namen Rebus vormals den französischen Hof so stark ergötzen, daß sie den größten Theil der Zeit der Hofleute einnahmen. » *Der Gesellige*, III. Theil, 122. Stück, « Von der Erholung des Geistes », p. 711 sq.

<sup>3</sup> « Einen angenehmen Zeitvertreib », *Fâch.* (II, 1).

secret à Leonore, Hartmann fait de même avec Hannchen, et réciproquement. Puis on inverse les couples : Leonore dit un mot à Hartmann et Hannchen à Albrecht, et réciproquement, de sorte que chacun dispose de deux mots donnés par les jeunes filles pour les hommes, et par les hommes pour les jeunes filles. Les quatre participants échangent donc leurs idées, puis tous peuvent enfin « manifester leur esprit »<sup>1</sup>, ce qui est le but de cet exercice. Car chacun doit trouver un lien entre les deux mots qu'il possède, et l'exprimer sous forme d'une comparaison d'autant plus piquante et inattendue qu'en général les termes n'ont à première vue rien à voir ensemble. Avec « le passe-temps » et « les dames », Leonore propose « on ne cherche les deux que lorsque l'on n'a rien trouvé de plus intelligent à faire »<sup>2</sup>. Les jeunes gens protestent alors qu'elle a bien mauvaise opinion de son sexe et du leur. Albrecht quant à lui devait accorder « sa jarretière qui dépasse » à « Unhold », ce qui donne : « tout comme ma jarretière réapparaît à tout instant, bien que je la remette toujours en place, Unhold assaille aussi sans cesse les gens, bien qu'on le repousse chaque fois presque à coups de pieds »<sup>3</sup>. Hannchen propose pour sa part d'accorder « une vieille femme » à « la retraite militaire » en déclarant que « pour les vieilles femmes, la nature sonne la retraite de l'amour »<sup>4</sup> – ce qui déclenche l'hilarité de l'assemblée, qui salue cette remarquable comparaison. Enfin, Hartmann clôt la série en établissant un parallèle entre « la barbe » et « le café » : « tout comme les dames protestent lorsque nous laissons pousser notre barbe d'un jour, notre appétit proteste lorsque nous reportons le café au-delà de l'heure habituelle »<sup>5</sup>. Ce qui permet d'amener bien entendu la fin de la scène : les jeunes gens décident d'aller déguster le café dans une maison de plaisance à proximité du jardin où ils se réunissent, avant de reprendre leur « passe-temps spirituel ». Ce type de divertissement correspond bien à la pratique de la bonne société des grandes villes de l'époque. On en trouve notamment la trace à Francfort, où la « grande compagnie », formée par la réunion de jeunes filles et de jeunes gens appartenant aux

---

<sup>1</sup> « Hartmann – Ja, nun können wir unsern Witz sehen lassen. » *Ibid.*

<sup>2</sup> « Leonore – Beydes wird nicht eher hervorgesucht, als bis man sonst nichts klügers vorzunehmen weis. » *Ibid.*

<sup>3</sup> « Albrecht – Gleichwohl nun mein Strumpfband alle Augenblicke wieder hervorfährt, wenn ich es gleich immer hinterstecke : also überläuft einen Unhold auch ohne Aufhören, ob man ihn gleich allezeit fast mit den Füßen fortstößt. » *Ibid.*

<sup>4</sup> « Hannchen – Daß macht, auf den alten Weibern schlägt die Natur den Zapfenstreich der Liebe. » *Ibid.*

<sup>5</sup> « Hartmann – Gleichwie das Frauenzimmer nicht mit uns zufrieden ist, wenn wir den Bart über den andern Tag stehen lassen : also ist unser Appetit nicht mit uns zufrieden, wenn wir das Caffee trinken über die gewöhnlich Zeit anstehen lassen. » *Ibid.*

meilleures familles bourgeoises, s’amuse tous les mardis à des jeux de société semblables (jeux de gages, jeux d’esprit, jeu de mariage, etc.)<sup>1</sup>.

Hormis l’allusion à Unhold, cette scène du *Fâcheux* est une sorte de parenthèse, car elle n’a aucune utilité pour le déroulement de l’intrigue. En fait, son intérêt réside sans doute pour Mylius dans le développement des caractères vertueux. Pour accentuer le contraste avec Unhold et créer un modèle positif, il prend soin de décrire une forme idéale de sociabilité raffinée. Le groupe des quatre amoureux est en effet exemplaire : le ton de leur conversation, à l’image du passe-temps qu’ils choisissent, se caractérise par une politesse parfaite, une galanterie sans excès et un esprit badin qui cherche à s’exercer. Le cadre choisi a ici toute son importance : le « jardin de Leipzig, avec des statues, des allées vertes, des pyramides et des bancs »<sup>2</sup>, dans lequel évoluent les personnages, met d’emblée la comédie sous le signe de la promenade et du raffinement. On retrouve un peu de cet esprit, encore plus idéalisé, dans le monde féérique du *Mari aveugle*. Dans une atmosphère d’utopie, Krüger y évoque un petit cercle où le commerce amical fait toute la douceur de vivre : Astrobal explique ainsi qu’il se distrait de son infirmité grâce au vin, à la flûte, à l’amitié du Prince et à l’amour de sa femme (*Mari I*, 3). Cependant, *Le Mari aveugle* met en scène une crise de cette harmonie ; elle est certes rétablie lors du dénouement, mais la pièce ne nous en offre pas d’exemple concret, contrairement au *Fâcheux*.

### 7.1.3.3. *Politesse et mœurs de table*

Le comportement des personnages et leur degré de politesse ou de grossièreté sont un élément essentiel de caractérisation : en un sens, on pourrait dire qu’ils remplacent efficacement la caractérisation par le langage, encore balbutiante<sup>3</sup>. Il est en effet plus facile de montrer des attitudes contraires aux bonnes mœurs que de varier son écriture en adoptant différents parlers et niveaux de langue.

Certains personnages sont l’incarnation même de la grossièreté, comme Grobian (*Mœurs*), dont le patronyme renvoie d’emblée au type du rustre<sup>4</sup>. Leur manque de savoir-vivre provient de ce qu’ils vivent retirés du monde, comme Bockesbeutel et Alrune (*Mort*

---

<sup>1</sup> Cf. B. Strauss, *La Culture française à Francfort au XVIIIe siècle*, p. 75.

<sup>2</sup> « Der Schauplatz ist ein mit Statuen und grünen Gängen, Pyramiden und Bänken versehener Theil eines Gartens in Leipzig. » *Fâch.* (cf. *supra*, p. 222 sq).

<sup>3</sup> Cf. *supra*, p. 367-373.

<sup>4</sup> Cf. *supra*, p. 625.



B. I, 2), voire complètement isolés, à l'image de Grobian, que sa femme a progressivement coupé de toutes ses activités extérieures. Pour mieux lui faire adopter ses habitudes, elle l'a tenu à l'écart des sociétés qu'il fréquentait et a chassé les amis qui venaient lui rendre visite (*Mœurs* II, 1). Nous avons par ailleurs déjà étudié le cas des érudits, type riche en observations sur les mœurs car leur ignorance du monde fait partie des multiples défauts de leur état<sup>1</sup>.

Reste une foule d'autres personnages négatifs, dont le vice principal est presque toujours accompagné de petits détails de comportement qui les placent dans la catégorie des malappris. À titre d'exemples, on peut évoquer M. de Sotenville et ses crachats incessants qui révoltent Luischen (*Gouv. fr.* III, 3) : cracher abondamment est alors un vice répandu, que les traités de civilité s'efforcent de combattre<sup>2</sup>. Dans *Les Pasteurs de campagne*, Muffel et Tempelstolz, quant à eux, envoient leur fumée de tabac au visage de Mme von Birkenhayn (II, 6) : or l'usage du tabac est généralement déconseillé par les traités<sup>3</sup> – quant à importuner de la sorte son entourage, c'est une grossièreté inouïe. Martin Krumm s'approche de façon inconvenante du Voyageur, sous prétexte de simuler un vol (*Juifs* 4), Franz compte se présenter en bottes devant son oncle pour lui annoncer son départ au dernier moment (*Gouv. fr.* I, 2), quant à Unhold, il serait capable de crier en plein jour dans la rue pour appeler Albrecht (*Fâch.* II, 1). Par ailleurs, sans être fondamentalement mal élevés, certains personnages sont si aveuglés par leur obsession qu'ils en oublient les bienséances les plus élémentaires. C'est le cas de Kleanth, par exemple, qui tout à ses grands projets, laisse sa fiancée seule avec Arist, son ancien amant, et lui adresse à peine la parole (*Projets* I, 5). Il va même jusqu'à demander à Arist de le remplacer pour accompagner Isabelle à un dîner, tandis que lui se rend chez la comtesse von Moos pour d'importantes affaires (II, 5). Pour couronner le tout, il envisage d'inviter la comtesse à la comédie, et incite Isabelle et Arist à louer une loge en face de la leur pour pouvoir observer à quel point il est intime avec la dame (IV, 2). Abgrund commet des bévues comparables avec Amalia ; il craint tellement d'être découvert qu'il disparaît quand elle veut lui parler (*Myst.* II, 7) et menace son honneur par ses visites secrètes et incognito (II, 8).

---

<sup>1</sup> Cf. *supra*, p. 602-608.

<sup>2</sup> Cf. C. Barth, *Die Galante Ethica*, III, ch. 2, § 9, p. 247, et Ethophilus, *Neues, wohleingerichtetes Complimentier- und Sitten-Buch*, ch. I, § 15, p. 11.

<sup>3</sup> Cf. A. de Courtin, *La Civilité moderne*, p. 85.

Inversement, les personnages vertueux témoignent la plupart du temps d'un grand tact et d'un sens aigu de la politesse, qu'ils tentent d'ailleurs d'inculquer à leurs domestiques. Gotthard fait ainsi des remontrances à Catharine, qui s'est montrée grossière en refusant de faire entrer un client important sous prétexte qu'elle venait de nettoyer la pièce et qu'il avait les pieds sales (*Hypo.* I, 3). Quant au galant Liebegern, il multiplie ses recommandations à Peter, qu'il assomme de principes de civilité : ne jamais marcher à côté de son maître mais toujours derrière lui, le précéder pour ouvrir grand les portes, se découvrir en sa présence, ne pas frapper à la porte des jeunes filles avec les pieds mais poser d'abord le plat qu'il apporte, puis frapper, et ainsi de suite (*Huît.* 3). Mais les personnages exemplaires s'appliquent bien entendu d'abord à eux-mêmes ces principes : ils sont conscients des exigences et des devoirs de la civilité. Le bourgeois Wilibald se révèle parfaitement galant et poli, connaissant même mieux les usages lorsqu'il s'agit de raccompagner une dame que Mme von Ahnenstolz (*Més.* II, 5) ; M. Gotthard tient à accueillir dignement ses invités et prend de multiples dispositions pour les recevoir (*Hypo.* II, 2) ; M. Reinhart évite d'importuner les dames de sa maison en leur amenant des invités à l'improviste (*Bel-esp.* 1)<sup>1</sup> ; quant à Ehrenwert, il refuse dans un premier temps l'invitation à déjeuner de Grobian, craignant d'être une source d'embarras pour son hôte :

Nous ne serons pas si impolis et ne vous causerons pas de désagréments dès notre première visite.<sup>2</sup>

Grobian n'a cure de ces « compliments inutiles », puisqu'il n'entend pas se mettre en frais pour ses invités. Lorsqu'il annonce le menu, ce dernier ne diffère en rien de ce qu'il mange d'habitude avec sa famille : un plat pour chaque jour de la semaine, et la même chose toute l'année.

Ehrenwert – Ces mets me sont inconnus, mais quoi que ce soit, la bonne compagnie est toujours mon plat préféré.<sup>3</sup>

Une fois de plus, le jeune Leipzigeois témoigne de sa parfaite politesse et de son goût prononcé pour la sociabilité raffinée. La famille de Grobian pour sa part se montre incapable de répondre sur le même mode. Agneta soutient que l'on ne reçoit d'invités que

---

<sup>1</sup> Voir aussi *Bel-esp.* (2) et *Sœurs* (II, 2 et 7).

<sup>2</sup> « Ehrenwert – Wir werden nicht so unhöflich seyn, gleich das erstmal Ungelegenheit zu verursachen. » *Mœurs* (I, 5).

<sup>3</sup> « Ehrenwert – Die Gerichte sind mir unbekannt ; jedoch es sey was es wolle, gute Gesellschaft ist immer mein bestes Gericht. » *Mœurs* (I, 5). Voir aussi (II, 6) : « Ehrenwert – Der Umgang mit wackern Leuten ist alles, was wir suchen. »

le dimanche, et veut se débarrasser des étrangers au plus vite pour ne pas déranger sa maison. Il ne manquerait plus que l'on sorte une nappe propre et des couverts en étain dans la semaine. Grobian la rassure et lui dit de mettre la nappe sale et les assiettes en bois ; ce sera signe qu'ils sont économes<sup>1</sup>. La comédie révèle ainsi des personnages rigides et complètement étrangers à toute notion de politesse. Leur vie est rythmée par des mœurs dépassées qui ont pourtant valeur de rites immuables<sup>2</sup>. Or la reproduction de comportements ancestraux absurdes est la négation pure et simple des notions d'éducation et de progrès, si chères aux *Aufklärer*.

Les mœurs de table sont un lieu particulièrement révélateur en matière de civilité. Elles constituent toujours un chapitre important des traités de savoir-vivre, quand on ne leur consacre pas des ouvrages entiers. Borkenstein insiste d'ailleurs sur ce point dans *Les Mœurs du temps passé* et décrit de façon détaillée le comportement à table de chacun. Susanna se renseigne ainsi dès le premier acte sur ce qu'elle doit faire lors du repas, demandant si elle ne peut pas déposer de temps à autres un bon morceau sur l'assiette de son fiancé, comme elle a vu faire le cocher (I, 7). Charlotte, bien mieux élevée, condamne bien entendu ces pratiques inconvenantes, tout juste bonnes pour des domestiques. Mais il est trop tard pour instruire Susanna et le déroulement du repas témoigne de l'abîme qui sépare les deux groupes. La fille de Grobian, qui a quitté précipitamment la table, désappointée et furieuse, vient rendre compte du déjeuner à sa mère :

Il [Ehrenwert] ne m'a pas incitée à manger [une seule fois, bien que j'étais assise tout près de lui. Lorsque je fus récemment à un mariage, un jeune homme de la ville était assis à côté de moi, qui ne m'avait vue de sa vie, et qui me forçait à chaque bouchée ! et par Dieu ! je serais sortie de table affamée si personne ne m'avait incitée à manger. Sa sœur sait tout aussi peu vivre. Elle a toujours fini proprement son assiette, alors qu'ici c'est la mode de ne jamais manger tout ce qui nous a été servi mais de toujours laisser un morceau dans l'assiette : et quand elle n'avait plus rien devant elle, elle attrapait le plat et se servait elle-même. Elle s'est même parfois versé un verre de vin toute seule. [...] Il ne m'a même pas fait du pied. Quand mon cousin Rothbart est assis avec moi et que nous ne pouvons nous donner la main souvent, il sait si bien me faire du pied que cela me réjouit fort. Et lorsque

---

<sup>1</sup> « Agneta – Es ist in unserer ganzen Freundschaft kein Gebrauch, daß wir anders, als des Sonntags Gäste haben, und so will ich es durchaus gehalten wissen. [...] Sollte ich in der Woche rein Tischzeug und zinnerne Teller auflegen ? das lasse ich wohl bleiben. Grobian – Gieb uns das faule Tischzeug und die hölzernen Teller. Es ist nichts daran gelegen, so sehen sie, daß wir sparsam sind. » *Mœurs* (I, 6).

<sup>2</sup> Un exemple parmi d'autres : selon les usages traditionnels de Hambourg, le mariage doit rester secret pendant quatre semaines. Ensuite Sittenreich ne pourra rendre visite à sa fiancée que le dimanche, le mardi et le jeudi (*Mœurs* III, 2).

tantôt, contrariée par son attitude, je finis par pousser l'étranger du pied pour lui donner une occasion, il retira même le sien.<sup>1</sup>

Agneta en conclut alors qu'Ehrenwert est un vrai mufle. La confrontation entre le mode de vie hambourgeois « à l'ancienne » et le savoir-vivre saxon est au cœur même du sujet, ce qui explique l'application de l'auteur à dépeindre les comportements de chacun. D'autres comédies évoquent elles aussi les mœurs de table pour dévoiler les caractères. C'est le cas des *Huîtres*, notamment, où Quistorp met en scène les manières peu ragoûtantes des étudiants de Rostock. On y voit ainsi Feind et Gleichgut, qui n'ont ni couteau ni fourchette, entamer les huîtres comme des barbares, avec les doigts ou la dague – ce qui révolte tout de même un de leurs camarades :

Brüller – Je vous en prie, messieurs, attendez que l'on ait des couteaux, des fourchettes et des citrons. Vous vous comportez comme si vous n'aviez pas mangé d'huîtres depuis un siècle. Vous allez nous faire passer l'appétit à Liebegern et moi. Je suis déjà dégouté !<sup>2</sup>

Gleichgut répond que l'on avale justement les huîtres ainsi pour ne pas dégouter les autres, mais Brüller déclare qu'il faut attendre le vin, de peur que sans boisson, elles ne restent coincées dans le gosier. Il n'est cependant pas fondamentalement plus civil que ses compères, car c'est lui qui est allé sans vergogne se servir lui-même et s'appropriier le plat d'huîtres, au grand scandale du garçon d'auberge (*Huît.* 5). Lessing glisse pour sa part une description savoureuse d'un repas silencieux dans *Le Jeune Érudit* :

Anton – Il [Chrysander] parle, sans parler. Il mange et parle à la fois ; et je crois qu'il donnerait je ne sais quoi pour pouvoir boire en plus, et tout cela en même temps. Le journal est posé à côté de l'assiette ; un œil le regarde et l'autre regarde l'assiette. Il mâche d'une joue et parle de l'autre. Évidemment, les mots restent coincés du côté qui mâche – il ne peut en être autrement – si bien que l'on entend tout au plus un murmure.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> « Susanna – Er hat mich beym Essen kein einzigesmal genöthiget, ohngeachtet ich dichte bey ihm saß. Als ich neulich zur Hochzeit war, saß ein junger Mensch aus dieser Stadt bey mir, der mich auch mein Lebtage nicht gesehen hatte, der nöthigte mich bey jedem Bissen ! Und was Henker ! ich hätte ja müssen hungerig vom Tische gehen, wenn mich niemand genöthiget hätte. Seine Schwester weiß eben so schlecht zu leben. Sie hat immer ihren Teller rein ledig gegessen, und hier ist gleichwohl die Mode, daß man niemals alles aufißt, was einem vorgeleget wird, sondern allezeit ein Stück auf dem Teller liegen läßt : ja wenn sie nichts mehr vor sich hatte, so langte sie selber zu und nahm sich etwas. Sie schenkte sich auch bisweilen selber ein Glas Wein ein. [...] Er hat mich nicht einmal mit dem Fusse angestossen. Wenn mein Vetter Rothbart bey mir sitzt, und es sich eben nicht schicken will, daß wir uns oft die Hände geben ; so weiß er mich so sachte mit dem Fusse anzustossen, daß michs recht erfreuet. Ja als ich heute desfalls verdrießlich wurde, und um dem Fremden Gelegenheit zu geben, ihn endlich mit meinem Fusse anstieß, so zog er seinen gar weg. » *Mœurs* (II, 1).

<sup>2</sup> « Brüller – Ich bitte euch, Leute ! wartet doch, bis wir Messer, Gabeln und Citronen bekommen. Ihr geberdet euch ja, als wenn ihr in hundert Jahren keine Austern gegessen hättet. Dem Herrn Liebegern und mir möchte aller Appetit vergehen. Mit ekelt schon ! » *Huît.* (4).

<sup>3</sup> « Lisette – Wenigstens wird der Alte reden. Anton – Der redt, ohne zu reden. Er ißt und redt zugleich ; und ich glaube, er gäbe wer weiß was darum, wenn er noch dazu trinken könnte, und das alles dreies auf einmal.

Pendant ce temps-là, Valer et Juliane, désespérés de voir Chrysander contrarier leur amour, ne mangent ni ne boivent. Quant à Damis, nous avons déjà vu qu'il ne faisait « que des sottises » de garçon mal élevé, qui joue avec sa fourchette, se balance sur sa chaise et renverse son verre<sup>1</sup>. Et ce n'est certes pas son père qui aurait pu lui apprendre les bonnes manières. Weiße évoque lui aussi les habitudes du petit-maître Cleanth, qui fait sa cour à table effrontément, sans se soucier des autres convives, ni même du vénérable oncle Geronte :

Cleanth – Ce soir il parlera tout seul à table, lorsque je serai assis à vos côtés ; tantôt je lirai mon bonheur dans ces beaux yeux, tantôt je baiserais ces ravissantes petites mains, tantôt je vous dirai à l'oreille...<sup>2</sup>

Mais ces insolences ne sont pas pour plaire à Juliane, qui rappelle bien vite le galant au respect.

Lorsqu'il est question de sociabilité, le modèle français n'est certes pas évoqué de façon explicite, mais il représente une sorte de repère implicite, de point de comparaison qui explique le sentiment des *Aufklärer* d'un retard de l'Allemagne, qu'ils reconnaissent volontiers et critiquent sans ménagement.

La plupart des lieux de sociabilité sont donc évoqués, avec plus ou moins de détails, dans les comédies de notre corpus. Cette présence n'est pas fortuite : elle traduit d'une part la volonté d'ancrer les pièces dans une réalité connue des spectateurs, et accompagne d'autre part les propos insistants sur les bonnes mœurs. Tous ces éléments épars, toutes ces remarques sur la civilité, constituent une toile de fond qui, au même titre que le rapport à l'argent et à la générosité, permet de caractériser les personnages de façon claire et simple<sup>3</sup>.

---

Das Zeitungsblatt liegt neben dem Teller ; das eine Auge sieht auf den und das andre auf jenes. Mit dem einen Backen kaut er, und mit dem andern redt er. Da kann es freilich nun nicht anders sein, die Worte müssen auf dem Gekauten sitzen bleiben, so daß man ihn mit genauer Not noch murmeln hört. » *Érudit* (III, 1).

<sup>1</sup> Cf. *supra*, p. 603.

<sup>2</sup> « Cleanth – Heute auf den Abend soll er ganz alleine bey Tische reden, wenn ich an Ihrer Seite sitze ; bald in diesen schönen Augen mein Glück lese, bald diese allerliebsten kleinen Händgen küsse, bald Ihnen ins Ohr sage - » *Méf. env.* (III, 4).

<sup>3</sup> Cf. *supra*, p. 466.

## **7.2. Comment parler en société : quelle langue pour la conversation polie ?**

La sociabilité idéale implique la maîtrise de la parole, tant par les hommes que par les femmes. Et là encore, l'ombre de la France plane sur l'espace germanique. En effet, les élites ne jurent que par le français, jugeant l'allemand inapte au commerce raffiné. Or, les *Aufklärer* cherchent certes à policer les mœurs, mais dans un esprit patriotique : ils doivent donc affirmer la dignité de la langue germanique afin de ne pas faire le jeu des imitateurs de la France. Il s'agit en outre pour eux de définir une norme de conversation en accord avec les nouvelles formes de sociabilité bourgeoises plus intimes que l'on voit se développer à l'époque. Le système de la politesse allemande, fondé sur les titres et les compliments comme expression des hiérarchies sociales, doit donc être réformé en conséquence pour s'adapter à l'idéal éclairé, qui prône plus de simplicité et de liberté dans les rapports humains.

### **7.2.1. L'allemand, une langue dénigrée en quête de réhabilitation**

L'Allemagne des Lumières n'a pas d'unité linguistique, pas plus qu'elle n'a d'unité politique ou d'unité économique. Elle est marquée par de très forts particularismes provinciaux et l'existence de dialectes bien distincts. Or, toute communauté nationale se définit en premier lieu par l'usage commun d'une même langue ; c'est donc cet usage qu'il s'agit d'instaurer en Allemagne afin de renforcer le sentiment national qui manque aux Allemands<sup>1</sup>. *Sociétés allemandes* pour la promotion de la langue, dans la lignée des sociétés patriotique du XVIIIe siècle<sup>2</sup>, grammaires, dictionnaires et autres ouvrages normatifs se multiplient et témoignent des efforts pour pallier ce retard linguistique et créer tout d'abord une langue codifiée harmonisée, outil indispensable à l'émergence d'une

---

<sup>1</sup> Cf. Anne-Marie Thiesse, *La Création des identités nationales. Europe XVIIIe-XXe siècle*, Paris, Seuil, 1999, p. 37 sq et p. 67-81.

<sup>2</sup> Cf. Richard van Dülmen, *Die Gesellschaft der Aufklärer. Zur bürgerlichen Emanzipation und aufklärerischen Kultur in Deutschland*, Frankfurt/M, Fischer Taschenbuch, 1986, p. 19-25 et p. 43-54.

littérature nationale de qualité. Un des principaux combats de Gottsched sera donc celui de l'unification de la langue et de l'établissement de règles de grammaire fixes et valables pour tous<sup>1</sup>. Ce n'est que sur ces bases d'une langue littéraire unifiée que pourra se développer une littérature et une culture capable de rivaliser avec les autres nations d'Europe. Mais pour se développer, l'allemand doit d'abord vaincre deux principales langues rivales : le latin, dont le règne dans le domaine du savoir ne commence à être battu en brèche qu'au début du XVIIIe siècle et continuera encore longtemps à concurrencer l'allemand<sup>2</sup>, et le français, dont le prestige dans le domaine du commerce du monde est alors immense et cause un tort considérable à l'image de l'allemand<sup>3</sup>.

### *7.2.1.1. Lourdeur et grossièreté*

L'allemand est une langue grossière, inapte à exprimer des sentiments fins ou des nuances : c'est un lieu commun chez les Français. On en rencontre de multiples exemples, dont l'un se trouve chez Regnard :

Le Chevalier – Un grand homme disait que s'il parlait aux dieux, / Ce serait espagnol ;  
italien aux femmes ; / [...] À des hommes français ; et suisse à des chevaux. / *Das dich der  
donder schlacq.*  
Lisette – Ah ! juste ciel, quels mots !<sup>4</sup>

Le dramaturge reprend ici la fameuse anecdote de Charles Quint, rapportée par Brantôme<sup>5</sup> et qui revient comme un *leitmotiv* dans les propos sur l'Allemagne, chez Bouhours par exemple, ou encore chez Voltaire<sup>6</sup>. Cela prouve à quel point l'image de la langue germanique est fixée en France de façon stéréotypée et presque proverbiale. Même de plus fins connaisseurs de l'Allemagne prononcent des sentences similaires. C'est le cas de Mauvillon, qui déclare à propos de l'allemand que « c'est sa nature d'être rude et

---

<sup>1</sup> Cf. E. Blackall, *Die Entwicklung des Deutschen zur Literatursprache*, p. 76-109 ; Dieter Nerius, *Untersuchungen zur Herausbildung einer nationalen Norm der deutschen Literatursprache im 18. Jahrhundert*, Linguistische Studien, Diss. Berlin 1964, Halle, Niemeyer, 1967 ; Karlheinz Jakob, « Die Sprachnormierungen Johann Christoph Gottscheds und ihre Durchsetzung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts », in : *Sprachwissenschaft*, 24 (1999), p. 1-46.

<sup>2</sup> Le latin domine encore largement les enseignements au début du siècle, en particulier pour la rhétorique. L'acquisition d'une aisance de la parole en allemand ne fait pas partie du programme éducatif et le latin restera tout au long du siècle un élément fondamental des cours (cf. J. Gessinger, *Sprache und Bürgertum*, p. 69 sq et p. 75-79).

<sup>3</sup> Cf. C. Becker, *Sprachkonzeptionen der deutschen Frühaufklärung*, p. 297-309.

<sup>4</sup> Regnard, *Le Distrait* (III, 3).

<sup>5</sup> Cf. Wolfgang Leiner, *Das Deutschlandbild in der französischen Literatur*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2. Aufl., 1991, p. 31.

<sup>6</sup> Cf. D. Bouhours, *Les Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, p. 123, et lettre de Voltaire à H. Lambert d'Herbigny du 24 octobre 1750, in : *Correspondance*, t. 3, p. 262.

barbare » et que tous les efforts des sociétés littéraires n'y changeront rien<sup>1</sup> : les consonances sont agressives et les constructions embarrassées. Pourtant, il lui reconnaît des beautés et des commodités appréciables, de la force et de l'énergie, ainsi que la capacité à bien exprimer les belles pensées.

Les jugements dépréciateurs des Français trouvent une résonance importante chez les Allemands eux-mêmes, qui ont tendance à se régler sur l'opinion de leurs voisins. Il faut dire que la situation objective n'avait alors rien de bien glorieux. Encore en 1780, Frédéric II de Prusse, grand admirateur de la littérature et de l'esprit français, pose un regard des plus critiques sur l'allemand :

Je trouve une langue à demi barbare, qui se divise en autant de dialectes différents que l'Allemagne contient de Provinces. Chaque cercle se persuade que son patois est le meilleur. [...] J'entends parler un Jargon dépourvu d'agrément, que chacun manie selon son caprice, des termes employés sans choix, les mots propres et les plus expressifs négligés, et le sens des choses noyés dans des mers épisodiques.<sup>2</sup>

Il accuse ainsi cette langue d'être « diffuse, difficile à manier, peu sonore » et pauvre en termes métaphoriques, « si nécessaires pour fournir des tours nouveaux et pour donner des grâces aux langues polies ». Le roi de Prusse préconise la traduction des Classiques, Anciens et Modernes, pour former la langue et diffuser les connaissances<sup>3</sup>.

C'est bien contre cet autodénigrement que lutte Gottsched. Il remarque que les milieux de cour sont les admirateurs jurés de tout ce qui est étranger et méprisent l'esprit allemand, « uniquement parce qu'il est de bon ton d'abhorrer la langue de la populace de son pays : comme si les langues étrangères n'étaient pas aussi dans leur pays les langues de la populace, et comme si leurs maîtres de langue et leurs Françaises n'étaient pas non plus généralement issus de la lie des peuples qu'ils admirent tant »<sup>4</sup>. *La Gouvernante française* est la rigoureuse illustration dramatique de cette argumentation. On y relève même une réflexion soulignant que les bonnes mœurs et l'éducation sont une affaire de classe sociale

---

<sup>1</sup> E. Mauvillon, *Lettres françaises et germaniques*, p. 335.

<sup>2</sup> Frédéric II de Prusse, *De la littérature allemande*, Paris, Gallimard, 1994, p. 25 sq. Sur les rapports du roi de Prusse à la culture française en général (arts, philosophie, politique, religion, etc...), voir Pierre-Paul Sagave, *Berlin und Frankreich 1685-1871*, Berlin, Haude und Spener, 1980, p. 67-89 et Gonthier-Louis Fink, « Das janusköpfige Frankreich- und Deutschlandbild Friedrichs des Großen », in : Hans T. Siepe (Hg.), *Grenzgänge. Kulturelle Begegnungen zwischen Deutschland und Frankreich*, Essen, Die Blaue Eule, 1988, p. 11-35.

<sup>3</sup> Frédéric II de Prusse, *De la littérature allemande*, p. 41 et p. 71.

<sup>4</sup> « Bloß weil es vornehm läßt, die Sprache des Pöbels in seinem Lande zu verabscheuen : gerade als ob die ausländischen Sprachen nicht auch in ihren Ländern Pöbelsprachen wären ; ja als ob nicht gemeinlich ihre Sprachmeister und Französinen auch aus dem Pöbel der Völker, die sie so bewundern, entsprossen wären. » J. C. Gottsched, *Nöthiger Vorrath zur Geschichte der deutschen dramatischen Dichtkunst*, Vorrede, in : *Schriften zur Literatur*, hrsg. von Horst Steinmetz, Stuttgart, Philipp Reclam, UB 9361, 1972, p. 287.



et non de nation. La Gottschedin combat ainsi avec énergie le préjugé positif qui entoure tout ce qui est français, et rappelle qu'il y a aussi des savetiers en France, et qu'il n'en sont pas moins savetiers que les allemands (*Gouv. fr.* II, 4).

Dans les comédies qui nous occupent, le dénigrement de l'allemand vient de deux camps bien distincts : celui des savants, d'une part, et celui des francophiles d'autre part. Dans la droite ligne de la tradition érudite, les pédants ne jurent que par les langues anciennes et méprisent la langue vernaculaire. Le Magister Holzworm, véritable fanatique du latin, déplore ainsi la vulgarité de l'allemand :

Le Mousquetaire – Eh ! Je me fiche de votre vieille sentence infâme.  
Holzworm – Je me fiche ! me fiche ! quel parfait ramassis de misérables mots allemands.  
Dans toute la latinité on ne trouvera de telle insulte. Fi de l'allemand !<sup>1</sup>

Le jeune érudit Damis offre un autre exemple de ce mépris, lorsqu'il explique à Anton qu'il compose « un épithalame » et trouve que le pauvre terme allemand de « poème de mariage » est loin d'avoir le charme et l'expressivité des termes grecs ou latins<sup>2</sup>.

Mais c'est bien entendu dans le camp des francophiles que l'on trouve les principaux détracteurs de l'allemand. Avec son ironie habituelle, Lessing se moque de ce dénigrement dans *Le Libre-penseur*. Le valet Johann raconte qu'il est allé en France et affirme qu'il parle parfaitement le français. Il donne alors un exemple de son impressionnante maîtrise de la langue :

Johann – Quelle heure est-il, maraut ? Le père et la mère une fille de coups de bâton. Comment coquin ? Diantre diable carogne à vous servir.  
Martin – Que cela est plaisant ! Et les gens là-bas peuvent comprendre ces choses-là ? Dis-moi, qu'est-ce que cela veut dire en allemand ?  
Johann – Ouais ! en allemand ! Espèce d'idiot, cela ne peut se dire si facilement en allemand. Des pensées aussi délicates ne peuvent être exprimées qu'en français.<sup>3</sup>

Le contraste comique entre une accumulation sans rime ni raison de termes français grossiers et son interprétation louangeuse, qui reprend les stéréotypes habituels, révèle l'absurdité d'une admiration inconditionnelle de l'étranger. Johann reproduit ici les préjugés des Français et surtout des Allemands qui se veulent du « bel air ». Or la langue la

---

<sup>1</sup> « Mousquetier – Ey ! was schiert mich ihr alter infamer Sentenz. Mag. Holzworm – Schiert ! schiert ! das ist vollends ein Luder von deutschen Wörtern. In der ganzen Latinität giebt's kein solch Schinder=Wort. Pfui übers Deutsche ! » *Pleur.* (IV, 3).

<sup>2</sup> Cf. *supra*, p. 594.

<sup>3</sup> « Johann – Quelle heure est-il, maraut ? Le père et la mère une fille de coups de bâton. Comment coquin ? Diantre diable carogne à vous servir. Martin – Das ist schnackisch ! Und das Zeug können die Leute da verstehen ? Sag einmal, was hieß das auf deutsch ? Johann – Ja ! auf deutsch ! Du guter Narre, das läßt sich deutsch nicht so sagen. Solche feine Gedanken können nur französisch ausgedrückt werden. » *Libre-p.* (II, 5).

plus raffinée du monde peut tout aussi bien exprimer des pensées qui le sont bien peu. Le français n'est pas toujours admirable, surtout lorsqu'il est défiguré de la sorte par un perroquet ridicule. Représentant de ces petits-maîtres francisés qui rentrent tout juste de leur voyage en France, le jeune hobereau Berthold propage lui aussi, dans *Le Faste à Landheim*, les préjugés traditionnels contre sa langue maternelle. Lorsque Lisette lui adresse une répartie spirituelle, il se désole sincèrement :

Cela est dit avec beaucoup d'esprit. C'est dommage que vous ne l'ayez pas dit en français. Aussi beau que soit un trait d'esprit, il ne fait aucun effet quand on le dit en allemand.<sup>1</sup>

Schlegel se moque ouvertement de cette idolâtrie du français, qui s'étend au-delà du domaine de l'esprit pour englober tout le savoir-vivre :

Mme von Landheim – C'est une langue sans laquelle on ne peut nommer aucun plat par son véritable nom.

Lisette – Sans laquelle on ne peut rien faire du tout.<sup>2</sup>

La surenchère de la soubrette est à peine exagérée, et met bien lumière le prestige inouï dont jouit à l'époque le français. Krüger évoque lui aussi ce phénomène son adaptation du prologue de *L'Île de la Raison* de Marivaux, où le Comte affirme qu'il est impossible d'être spirituel dans sa langue maternelle, et qu'un Allemand ne peut avoir de l'esprit que s'il parle français<sup>3</sup>.

Les comédies se font ainsi l'écho des jugements qui ont alors cours sur les langues, pour mieux les remettre en question, bien évidemment.

### 7.2.1.2. Défense de l'allemand : honneur et beauté

La langue est la marque de l'identité et de l'indépendance nationales, et c'est en tant que telle que les Allemands ont l'impérieux devoir de la défendre. Dès les années 1720, les hebdomadaires moraux s'emparent de ce thème pour engager les Allemands à cultiver leur idiome. *Le Patriote* consacre ainsi un feuillet à l'art de bien écrire allemand et souligne la

---

<sup>1</sup> « Berthold – Das ist ganz artig gesagt. Es war Schade, daß Sie das nicht französisch sagten. Wenn ein Einfall noch so schön ist, so klingt er nicht, wenn er deutsch gesagt wird. » *Faste* (III, 4).

<sup>2</sup> « Frau von Landheim – Das ist eine Sprache, ohne die man kein Gericht Essen bey seinem rechten Namen nennen kann. Lisette – Ohne die man gar nichts machen kann. » *Faste* (II, 4).

<sup>3</sup> « Der Graf – Wir sind auch zuweilen witzig, aber nur, wenn wir französisch sprechen ; so bald wir unsre Muttersprache reden, wie ist es möglich geistreich zu seyn ? » J. C. Krüger, *Sammlung einiger Lustspiele aus dem Französischen des Herrn von Marivaux übersetzt*, Zweyter Theil, 1749, in : M. Grimberg, *Korpus*, T. 28, p. 75. Sur les préfaces de Krüger, voir l'analyse de R. Krebs, *L'Idée de « Théâtre National »*, p. 240-243.

nécessité de purifier et de polir la langue – selon une argumentation qui n'est pas sans rappeler la doctrine classique française. En effet, l'art de bien écrire allant de pair avec la capacité à ordonner ses pensées, le journal se prononce pour un idéal de simplicité, de clarté, de naturel et de vigueur, en condamnant à la fois le style lourd des chancelleries, le style maniéré du baroque et le style vulgaire populaire<sup>1</sup>. Dans *Les Frondeuses raisonnables*, Gottsched plaide pour sa part en faveur d'une revalorisation de la langue maternelle : les Allemands doivent en être fiers, au même titre que les Français. Il s'offusque de voir que l'on inculque aux enfants la honte de parler allemand, « comme si les Allemands avaient honte de leur patrie comme les bâtards ont honte de leurs parents »<sup>2</sup>. Il n'est pas question de rejeter les autres langues, mais de témoigner plus de considération à la langue maternelle, en particulier par le biais de l'enseignement. De nombreux hommes de lettres vont relayer cette idée tout au long du siècle<sup>3</sup>, et il n'est que de lire l'article « langue allemande » du dictionnaire de Zedler pour cerner les enjeux de ce débat au milieu du XVIIIe siècle :

Il est certain que notre langue, en raison de son ancienneté et de sa valeur intrinsèque, a un grand avantage sur les autres, mais l'on peut affirmer de façon tout aussi certaine que même ceux qui la parlent ont grandement négligé son amélioration et lui ont témoigné un mépris inconvenant. L'Allemagne peut produire maints admirateurs du grec, du latin, du français et d'autres langues, mais bien peu de personnes ayant acquis une bonne connaissance de leur langue maternelle. Le reproche que l'on fait aux Allemands d'avoir du dégoût pour ce qui vient de chez eux et d'admirer en revanche ce qui est étranger est probablement fondé, et le mépris qu'ils ont pour leur langue en est un exemple éloquent. L'absurdité d'un tel comportement et les dommages qui découlent d'une telle négligence sont aussi évidents que les avantages que l'on retire de l'amélioration de la langue maternelle, dans laquelle on exprime toujours ses pensées de façon plus ordonnée, plus claire et plus élégante.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Cf. *Der Patriot*, 55. Stück, 18. Jenner 1725, Bd. II, p. 16-25.

<sup>2</sup> « Als ob die Teutschen sich ihres Vaterlandes, wie Bastarte ihrer Eltern, schämten ! » *Die Vernünftigen Tadlerinnen*, 23. Stück, 7. Juni 1726, Bd. 2, p. 183.

<sup>3</sup> C'est par exemple le cas de Herder, qui critique l'enseignement de la grammaire latine, persuadé que c'est avant tout la langue maternelle qui doit être objet d'étude (cf. J. Gessinger, *Sprache und Bürgertum*, p. 84).

<sup>4</sup> « So gewiß es ist, daß unsere Sprache ihres Alterthums und innern Werths wegen einen grossen Vorzug vor andern hat, so gewiß kan man auch behaupten, daß selbst diejenige die sie reden, eine grosse nachlässigkeit in Verbesserung derselben, als auch eine unanständige Verachtung haben blicken lassen. Man hat unter den Deutschen eine grosse Anzahl aufzuweisen, welche Anbether der Griechischen, Lateinischen, Frantzösischen und anderer Sprachen gewesen sind; die wenigsten aber haben sich eine rechte Kenntniß ihrer Muttersprache zuwege gebracht. Der Vorwurf, den man den Teutschen macht, daß sie vor den Einheimischen einen Eckel hätten, auswärtige Sachen hingegen bewunderten ; mag wohl seinen Grund haben und die Geringschätzung ihrer Sprache kan einen starken Beweis davon abgeben. Die Ungereimtheit eines solchen Bezeigens, und der Schaden, der aus einer solchen Nachlässigkeit entstehet, sind so offenbar, als die Vortheile, welche man aus der Verbesserung seiner Muttersprache erhält ; in der man allezeit seine Gedancken ordentlicher, deutlicher und schöner ausdrücken kan. » J. H. Zedler, *Universal-Lexicon*, Bd. 43, Sp. 143.

À l'opinion affirmant que le français est une langue supérieure et universelle, qui seule permet une expression fine et précise, l'auteur de l'article répond qu'au fond, quelle qu'elle soit, c'est toujours avec les outils de sa langue maternelle que l'on s'exprime le mieux. On perçoit déjà les idées de Herder dans cette argumentation, qui souligne à la fois l'ancienneté de l'idiome germanique, sa valeur intrinsèque et les avantages de la langue maternelle. On trouve également une défense de la langue allemande à la rubrique « Artigkeit », que le dictionnaire définit comme ce qui relève non de la nécessité mais de l'agrément de la vie humaine et qui exprime la perfection. Il faudrait traduire en français à la fois par « grâce et civilité » ou tout simplement par « belles mœurs », puisque l'adjectif « artig » correspond à « bel » en français : ainsi, au lieu d'utiliser les expressions françaises, le dictionnaire préconise tout simplement de traduire « bel esprit » par « artiger Kopff ». Quant aux « belles lettres », elles ne perdraient rien à s'appeler « artige Wissenschaften ». L'article tente ainsi de prouver que l'allemand « n'est pas inapte » à exprimer ces choses et que si les beaux esprits allemands se donnaient la peine d'introduire ces belles expressions, les Allemands n'auraient rien à envier aux Français en matière de belles mœurs<sup>1</sup>. Le message est on ne peut plus clair et conteste sans ambages la prétendue supériorité française en matière de civilité et d'expression élégante. Gellert s'efforce lui aussi activement de redorer le blason de l'allemand : dans la préface de son *Traité pratique du bon goût épistolaire (Praktische Abhandlung von dem guten Geschmacke in Briefen, 1751)*, il déclare son intention d'encourager les jeunes gens à écrire dans un style naturel et de leur « ôter le préjugé qui veut que [l'allemand] ne soit pas une langue assez souple ni assez malléable pour exprimer la politesse, les bienséances, les traits d'esprit ou encore les tendres sentiments »<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> « **Artigkeit**, ist dasjenige Wort, wodurch wir von einer Sache, die nicht sowohl zur Nothwendigkeit, als zur Annehmlichkeit des Menschlichen Lebens gehöret, die Vollkommenheit, wodurch sie ein allgemeines Wohlgefallen erwecket, auszudrücken pflegen. [...] Die Frantzosen drücken dasselbe durch **bel** aus, und wir sehen nicht, warum wir nicht ihren **bel esprit** eben so gut auf deutsch einen **artigen Kopff** nennen könnten, und denen **belles lettres** gehet an ihrer Vortrefflichkeit nichts ab, wenn sie die **artigen Wissenschaften** heissen. Wir Deutschen sind nur allzu ernsthaft, daß wir so wenig auf dergleichen Benennungen denken, wovon doch die Frantzosen, welche fast allzuviel Mühe darauf wenden, einen Ueberfluß haben. Unsere Sprache ist nicht ungeschickt darzu, und die artigen Köpffe dürfften sich nur bemühen, solche artigen Wörter einzuführen, so würden wir denen Frantzosen an Artigkeit nichts nachgeben. » J. H. Zedler, *Universal-Lexicon*, Bd. 2, Sp. 1726.

<sup>2</sup> « Das Vorurtheil zu benehmen, als ob unsre Sprache zu den Gedanken der Höflichkeit, des Wohlstandes, des Scherzes, und zu andern zarten Empfindungen nicht biegsam und geschmeidig genug sey. » C. F. Gellert, *Praktische Abhandlung von dem guten Geschmacke in Briefen*, Vorrede, in : *Gesammelte Schriften*, Bd. 4, p. 107.

Dans les comédies de notre corpus, la défense de l'allemand passe avant tout par la critique des jargons. Nous avons vu dans notre troisième partie comment ces attaques traditionnelles étaient très souvent accompagnées de réflexions spécifiques, propres au combat de l'*Aufklärung* pour la revalorisation de la langue vernaculaire<sup>1</sup>. Ce sont là les principales manifestations de cet intérêt linguistique marqué. On peut ici attirer l'attention sur une modification révélatrice dans la traduction du *Misanthrope* par la Gottschedin : elle glisse une petite observation absente du texte moliéresque, lorsqu'à la lecture du sonnet d'Oronte, Alceste-M. von Eigenfels s'écrie :

Traître ! tu assassines à la fois ta langue maternelle et le bon sens !<sup>2</sup>

L'introduction de cette réflexion est d'autant plus significative que la traductrice reste dans l'ensemble très fidèle à son texte original et ne procède à aucune « adaptation » de contenu. Manifestement, le souci patriotique de la langue s'impose dès qu'il est question de belles-lettres et d'écriture élégante. Il en va de même pour la communication, qui doit se faire dans la langue maternelle : Vernunftlieb refuse ainsi catégoriquement de discuter avec Bockesbeutelius si le magister n'abandonne pas son charabia latin pour lui parler allemand<sup>3</sup>. Il a certes appris un peu de latin dans sa jeunesse, mais il ne se considère pas comme un latiniste et refuse d'étaler à tout bout de champ les quelques formules creuses dont il se souvient.

## **7.2.2. Le français, langue du bel air et jargon à la mode**

### *7.2.2.1. La langue de la bonne compagnie*

Le mépris dans lequel est tenue la langue allemande a pour corollaire l'estime que l'on voue au français qui, depuis le XVIIe siècle, s'est progressivement imposé dans l'espace germanique comme langue du « grand monde » et de la bonne compagnie. Les cours et les milieux aristocratiques parlent presque exclusivement le français (parfois l'italien ou l'espagnol selon les liens politiques, familiaux et artistiques respectifs). Le

---

<sup>1</sup> Cf. *supra*, p. 551 sq, p. 560 sq et p. 593-595.

<sup>2</sup> « Herr von Eigenfels – Verräther ! du wirst an deiner Muttersprache und an der gesunden Vernunft zugleich zum Mörder ! » *Der Menschenfeind* (I, 2), in : *DS* 1.

<sup>3</sup> « Vernunftlieb – Ich habe die Ehre nicht, ihre kauderwelsche Sprache zu verstehen, Herr Magister. [...] Wenn sie nicht deutsch mit mir reden wollen, so sehe ich mich gezwungen, von ihnen zu gehen. » *Mort B.* (III, 4).

phénomène est particulièrement frappant à la cour de Frédéric II, où Voltaire arrive en 1750 et constate que

La langue qu'on parle le moins à la cour, c'est l'allemand. Je n'en ai pas encore entendu prononcer un mot.<sup>1</sup>

Il n'est pas rare que les nobles parlent et écrivent mieux français qu'allemand<sup>2</sup>. Pour Sonnenfels, c'est d'ailleurs cette pratique qui est à l'origine des imperfections de l'allemand, qui n'a pas de langue pour la haute comédie, tout simplement parce qu'il n'a pas de langue pour la conversation distinguée. Les milieux qui devraient la forger s'expriment en français, et refusent d'accueillir des hommes de lettres<sup>3</sup>. Par ailleurs, tous ceux qui ne peuvent participer à cette forme de communication en français sont donc *de facto* exclus de ces milieux. C'est ainsi que la ségrégation sociale passe certes avant tout par le rang et la naissance, mais aussi par la langue. Un précepteur dans une maison noble sera considéré comme un simple domestique s'il ne parle pas français, car c'est la langue utilisée à table. Son incapacité l'exclut automatiquement du cercle supérieur, comme en témoigne une lettre de Rabener à Gellert<sup>4</sup>. Cet usage ne se limite d'ailleurs pas aux cercles aristocratiques ; à Hambourg, les seize premiers feuillets du *Patriote* (1724) ont sans doute aussi été diffusés sous forme de *Flugschriften* en traduction française<sup>5</sup>. À Francfort, le français se pratique de plus en plus généralement dans la société bourgeoise, dès les années 1730. Dans la seconde moitié du siècle, même les demandes et offres de domestiques dans les journaux insistent sur la connaissance de cette langue<sup>6</sup>. Dans toute l'Allemagne, le français est la langue officielle de la bonne compagnie, le signe distinctif de l'éducation et du raffinement. Par conséquent, tous les milieux possédant un peu d'éducation mêlent le français à l'allemand, afin de paraître moins grossier. C'est là le « bel usage »<sup>7</sup>, dont Bielfeld rend compte avec une certaine réprobation :

---

<sup>1</sup> Voltaire, lettre de Potsdam datée du 29 août 1750, citée par G.-L. Fink, « *Alamodestreit* », p. 22.

<sup>2</sup> Cf. lettre de Gellert du 2 décembre 1751 à Carl Wilhelm Christian von Craussen, in : *Gellerts Briefwechsel*, Bd. I, p. 94 sq. Pour de nombreuses personnes cultivées, le français était souvent plus aisé que l'allemand et constituait la langue des relations écrites, comme le montre entre autre une lettre envoyée au *Patriote* (*Der Patriot*, 54. Stück, 11. Jenner 1725, Bd. II, p. 10). Sur l'enseignement de la langue française en Allemagne au XVIII<sup>e</sup> siècle (grammaires, précepteurs, méthodes, etc.), voir Bernd Spillner, « Französische Grammatik und französischer Fremdsprachenunterricht im 18. Jahrhundert », in : Dieter Kimpel (Hg.), *Mehrsprachigkeit in der deutschen Aufklärung*, Hamburg, F. Meiner, 1985, p. 133-155.

<sup>3</sup> Cf. J. von Sonnenfels, *Briefe über die Wienerische Schaubühne*, p. 99 sq.

<sup>4</sup> Lettre du 4 mai 1757, in : *Gellerts Briefwechsel*, Bd. II, p. 112.

<sup>5</sup> Cf. *Der Patriot*, Bd. IV (Kommentarband), p. 204.

<sup>6</sup> Cf. B. Strauss, *La Culture française à Francfort au XVIII<sup>e</sup> siècle*, p. 79-81.

<sup>7</sup> « Il y a quelques années on ne disait pas quatre mots en allemand sans y ajouter deux mots de français. C'était 'le bel Usage'. » E. Mauvillon, *Lettres*, p. 338.

L'abus de se servir à tout moment d'expressions Françaises ou Latines s'était introduit dans notre langue ; et pour avoir le bon ton, il fallait dire les choses les plus communes avec un mot étranger. Cette affectation donnait aux Allemands je ne sçai quel air d'érudits, qui plaisait beaucoup alors.<sup>1</sup>

La démarche de Germann, dans *La Gouvernante française*, est significative de l'opinion commune à l'époque dans les milieux de la grande bourgeoisie. En riche marchand soucieux de l'éducation de son fils, il adopte le modèle aristocratique sans trop se poser de questions : le français est à ses yeux indispensable, car « en Allemagne aussi, on ne trouve presque pas une seule bonne société où l'on ne parle français » et « l'on parle français dans toutes les cours d'Allemagne. Les personnes de qualité utilisent cette langue, et l'on est objet de raillerie quand on ne la connaît point »<sup>2</sup>. Effectivement, malgré les protestations de quelques patriotes, la maîtrise du français s'impose à l'époque comme un élément indispensable à l'intégration – et *a fortiori* à l'ascension sociale<sup>3</sup>.

#### 7.2.2.2. « *Mischmasch* » et « *Kauderwelsch* »

De fait, les Allemands sont polyglottes, et pas seulement à cause des langues étrangères : les savants et les hommes de cour utilisent certes le latin, le français ou encore l'italien, mais les personnes moins cultivées sont elles aussi confrontées à des patois et des idiomes très spécifiques, comme le bavarois, le viennois, le français huguenot, etc. Mais ce qui révolte avant tout les patriotes, c'est le mélange qui a tendance à s'opérer et qui dénature l'allemand. Dès la seconde moitié du XVIIe siècle, certains se désespèrent de voir leur langue maternelle se transformer en un « *Mischmasch* barbare »<sup>4</sup>. Car la dignité de la langue va de pair avec sa purification, c'est-à-dire l'exclusion des termes étrangers qui la parasitent. C'est l'un des objectifs des sociétés de langue (*Sprachgesellschaften*) de cette époque, réactualisé par Gottsched dans les années 1720. Pour Gottsched et ses partisans, l'allemand est bien assez riche pour ne pas avoir besoin de recourir à des mots d'emprunts. Il suffit de redécouvrir ses trésors et de les moderniser. Pour Mauvillon, c'est là pure vanité, car « les langues les plus abondantes sont pleines de termes étrangers, le Grec

---

<sup>1</sup> Bielfeld, *Progrès des Allemands*, p. 10.

<sup>2</sup> « Germann – Auch in Deutschland kömmt man in fast keine Gesellschaft, wo nicht Französisch gesprochen wird. [...] An allen deutschen Höfen wird französisch gesprochen : die Vornehmen gebrauchen diese Sprache, und man wird verlacht wenn man sie nicht kann. » *Gouv. fr.* (II, 4).

<sup>3</sup> Cf. M. Maurer, *Die Biographie des Bürgers*, p. 594-596.

<sup>4</sup> Cf. M. Fauser, *Das Gespräch im 18. Jahrhundert*, p. 109-111.

même n'en est pas exempt »<sup>1</sup>. Quoi qu'il en soit, le débat sur la pureté de la langue et l'usage de termes étrangers fait rage dans toute la littérature de l'*Aufklärung*, avec en point de mire le fameux *Kauderwelsch*, le jargon franco-allemand.

#### 7.2.2.2.1. Un charabia ridicule

On trouve dès *Les Frondeuses raisonnables* plusieurs feuillets destinés à dénoncer le baragouin à la mode. L'un d'eux fait le portrait d'un personnage au langage à la mode :

Il considère que c'est là un raffinement, ou pour m'exprimer dans l'idiome qu'il affectionne, une *politesse*, que de suivre la *mode galante*. Il faut se *distinguer* de la *canaille* également *en parlant* ; de tels *tours* sont déjà *reçus* en allemand, voire presque *naturalisés* et *nationalisés*.<sup>2</sup>

On retrouve bien les préjugés sociaux attachés à l'usage du français. Gottsched s'évertue à ridiculiser cette habitude absurde, qui donne naissance à des mots hybrides (imprimés avec des caractères différents, la désinence allemande seule étant en écriture gothique) et à des tournures abracadabrantes<sup>3</sup>. Les hebdomadaires moraux sont unanimes dans leur lutte contre le charabia franco-allemand, dont ils donnent de nombreux exemples<sup>4</sup>. *Mischmasch* devient même un personnage à part entière, une sorte de variante du *Deutschfranzos*. Borkenstein lui a d'ailleurs consacré une comédie, aujourd'hui malheureusement perdue<sup>5</sup>. On peut également mentionner le succès de Johann Christian Trömer, qui publie sous le pseudonyme de Jean Chrétien Toucement des ouvrages dont le principal intérêt comique réside dans le *Mischmasch* perpétuel qui s'y manifeste. L'orthographe des mots allemands est francisée, les mots français germanisés et l'ensemble truffé de termes français<sup>6</sup>. Ce procédé désormais bien connu est fréquent dans les comédies de notre corpus. On le retrouve bien entendu dans *La Gouvernante française* :

---

<sup>1</sup> E. Mauvillon, *Lettres*, p. 340.

<sup>2</sup> « Er hält es vor eine Artigkeit, od daß ich mich seiner beliebten Mund=Art bediene, vor eine *Politesse*, wenn man es nach der *galanten mode* mitmachtet. Man muß sich von der *Canaille* auch *en parlant distinguien* ; dergleichen *tours* im Reden sind schon im teutschen *recipiret*, ja fast *naturalisiret* und *nationalisiret*. » *Die Vernünftigen Tadlerinnen*, 2. Stück, 10. Jenner 1725, Bd. 1, p. 11.

<sup>3</sup> *Die Vernünftigen Tadlerinnen*, 21. Stück, 23. May 1725, Bd. 1, p. 164-168.

<sup>4</sup> *L'Homme raisonnable* trouve ridicules les expressions françaises à la mode, en particulier toutes les interjections du type « ma foi », « sans doute », « à propos », etc., qui passent pour distinguées mais dont l'usage se répand vite parmi les couches populaires (*Der Gesellige*, II. Theil, 74. Stück, « Von der Herrschaft einiger Redensarten », p. 421). Sur la position des hebdomadaires moraux au sujet de la langue, voir W. Martens, *Die Botschaft der Tugend*, p. 410 sq.

<sup>5</sup> Cf. *supra*, p. 115.

<sup>6</sup> Jean Chrétien Toucement, *des Deutsch Franzos Schrifften*, Nürnberg, publié de 1728 à 1772.



Franz – Und mich *chagrinierts* ! Ich bin *penetriert* von *douleur*.<sup>1</sup>

Dans *J'en ai décidé ainsi*, Jean, le singe de son maître, émaille son discours d'exclamations et de termes épars (I, 4 et 6), et Leander fait le galant auprès de Mariane en multipliant les références aux modes françaises (II, 6). Le billet du tailleur de Mme von Eigensinn utilise bien entendu nombre de termes français : *habitude*, *Hadriene*, *Malheur*, *arrachirt*, *repetirter* Bruch, *travalliren*, ainsi que bon nombre de termes français étranges, qui ne semblent pas vraiment adaptés. Le juge ne comprend pas plus le français que son secrétaire, mais il suppose qu'il s'agit là d'« un habile tailleur », car « il a sûrement été à Paris »<sup>2</sup>. Le jargon en impose une fois de plus aux non-initiés, et le prestige de la mode française auréole ainsi à bon compte le tailleur. Il semblerait cependant que ce billet n'ait qu'une fonction d'intermède comique et non de satire linguistique. En effet, lorsque Zierlich commence tout d'un coup à truffier son discours d'interjections et d'expressions françaises au début du cinquième acte, ce tic de langage n'est ni critiqué ni même commenté. De même, le parler franco-allemand du Mousquetaire dans *La Pleurnicheuse* n'a aucune portée satirique, car il ne s'agit pas d'une forme d'affectation et aucun commentaire sur la langue n'accompagne ses interventions. C'est le plus naturellement du monde que ce personnage mêle les deux idiomes (*Pleur.* IV, 2), ce qui témoigne tout simplement de la diffusion du français à l'époque<sup>3</sup>.

Quoi qu'il en soit, l'effet cocasse de cet étrange charabia est indéniable. Par conséquent, la plupart des dramaturges l'ont exploité, mais à des fins diverses selon leur engagement pour la défense de l'allemand, du simple intermède comique à la satire anti-française.

#### 7.2.2.2.2. Des connaissances lacunaires

Lorsqu'il protestait contre l'usage abusif du français, Leibniz soulevait déjà un problème que les *Aufklärer* n'auront de cesse de mettre en lumière :

Il semble que bon nombre de gens ont oublié leur allemand sans avoir appris le français.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> *Gouv. fr.* (IV, 9).

<sup>2</sup> « Der Richter – Das muß ein geschickter Schneider seyn. Er ist gewiß zu Paris gewesen. » *Procès* (IV, 6).

<sup>3</sup> Cf. *supra*, p. 372 sq.

<sup>4</sup> « Es scheint, manche dieser Leute haben ihr Deutsch vergessen und Französisch nicht gelernt. » in : *Ermahnung an die Deutschen, Zwei Aufsätze*, hrsg. v. Uwe Pörksen, Stuttgart, 1983, p. 66 sq ; cité par M. Fauser, *Das Gespräch im 18. Jahrhundert*, p. 109 sq.

En effet, les défenseurs de l'allemand s'inquiètent de constater que nombre de leurs compatriotes ne maîtrisent réellement aucune des deux langues. Dans l'un de ses feuillets, *Le Patriote* se livre à la traditionnelle parodie du *Mischmasch*, en publiant la lettre d'un certain Charles de Sotenville, parfait modèle de noble entiché de manières françaises, prétentieux, qui n'a jamais voyagé, ne lit jamais rien, mais croit tout savoir sur tout. Son épître est rédigée dans un abominable jargon mi-allemand mi-français :

Ich bitte mich zu *excusiren*, daß ich so *hardi* bin, gegen Dero *coutûme* vieles aus der *langue françoise* in meiner *lettre* anzubringen. [...] Um die Wahrheit zu sagen, ich bin so wenig des Teutschen als des Frantzösischen gantz mächtig, und werden sie die *Melange* der beyden *pardonniren*.<sup>1</sup>

Le mot est lâché : ces adeptes du français ne sont au bout du compte que des bons à rien, incapables de s'exprimer correctement dans l'une des deux langues et défigurant par conséquent l'une et l'autre. On retrouve exactement le même reproche dans *Les Frondeuses raisonnables*<sup>2</sup>. Quant au *Petit-maître* de Schlegel, il fait le portrait d'Iris, jeune femme vaine et coquette, qui n'a pas appris le français « comme une pédante » et qui n'est donc pas en mesure de « perdre son temps à lire de rébarbatifs traités de morale »<sup>3</sup>. Même les romans ne sont pas à sa portée ; elle les lit en allemand, car cela lui coûte beaucoup moins d'efforts. Sa prononciation est parfaite, mais elle est incapable de parler et ne peut que produire « quelques rares formules apprises par cœur »<sup>4</sup>. Dans les comédies, cette maîtrise plus qu'approximative du français se manifeste parfois de façon comique par une prononciation défectueuse : Wahrmund estime qu'il « n'entend même pas parler français » dans la maison de son frère, mais seulement un charabia qui écorche leurs nobles noms de père (*Bär*) et d'oncle (*Ranunkel*)<sup>5</sup>. Michel défigure lui aussi les termes français qu'il tente d'intégrer à son discours de personne de qualité (*Duc 2*)<sup>6</sup>. On trouve ailleurs des graphies germanisées pour « Monsieur » du type « Monsör », « Musge » (*Hypo. III, 1*), ou encore

---

<sup>1</sup> *Der Patriot*, 111. Stück, 14. Feb. 1726, Bd. III, p. 59 sq.

<sup>2</sup> Le commentaire qui accompagne un exemple de vœux de bonne année en charabia franco-allemand est sans appel : « Er versteht die frantzösische Sprache nicht besser als ich die hottentotische ; und dieses wäre ihm keine Schande, wenn er seine Mutter=Sprache verstünde. » *Die Vernünftigen Tadlerinnen*, 2. Stück, 10. Jenner 1725, Bd. 1, p. 10 sq.

<sup>3</sup> « Was die französische Sprache betrifft, so hat sie sich nicht, nach der verderblichen Art unserer Zeiten, welche alle Frauenzimmer zu Gelehrten machen wollen, so weit darinnen verstiegen, daß sie die edle Zeit hernach mit dem Lesen verdrießlicher Sittenlehren verschwendet hätte. » *Der junge Herr*, in : J. E. Schlegel, *Werke*, Bd. 3, p. 407 sq.

<sup>4</sup> « Nur etliche wenige auswendig gelernte Formeln », *ibid*, p. 408.

<sup>5</sup> « Wahrmund – So höre ich ja nicht einmal französisch bey euch reden [...]. Denn wenn ich das ausnehme, daß eure Kinder euch einen Bär und mich Ranunkel, oder wie das Ding heißt, nennen, und uns unsre ehrlicher Namen verstümmeln : so höre ich weiter kein französisch Wort von ihnen. » *Gouv. fr.* (II, 4).

<sup>6</sup> Cf. *supra*, p. 372.

« Musj » (*Diabte* 5). Certains personnages ne font ainsi que répéter comme des perroquets les sonorités d'une langue qu'ils n'ont manifestement jamais lue, ni apprise, ni même pratiquée. Dans *L'Homme de bien*, Gottsched conseille aux hobereaux de campagne la lecture de la satire de Boileau sur la noblesse et se félicite qu'elle ait été adaptée en allemand par Canitz :

Car ils n'auraient pu comprendre l'original, bien qu'ils sachent nommer toutes les cartes du jeu de l'Hombre en français et qu'ils soient capables de proférer tous les derniers jurons à la mode de cette nation avec les mines les plus cavalières qui soient.<sup>1</sup>

Ces admirateurs du français se révèlent en réalité incapables de le pratiquer ; ils en restent à des bribes superficielles, résidus d'une culture frivole qui n'a rien d'admirable. Les *Aufklärer* recommandent bien la lecture d'ouvrages français – mais dans le cadre d'un programme moral exigeant. Pour Gellert, par exemple, l'apprentissage du français fait partie de l'éducation féminine idéale ; cette connaissance doit alors servir à la lecture d'ouvrages édifiants, comme les poèmes de Racine sur la religion ou les sermons de Saurin, et non à baragouiner trois mots galants. À Simon, qui raille le pédantisme cagot de Carolinchen et lui conseille des lectures galantes, la jeune fille répond avec aplomb :

Vous méprisez le poème de Racine sur la religion, et moi je vous dis tout franc que vous n'êtes pas même en mesure de le lire. Pour lire de tels ouvrages, il faut mieux comprendre le français que vous.<sup>2</sup>

Luischen prouve de même sa supériorité linguistique dans *La Gouvernante française* : elle qui réproouve tant la présence des Français dans sa maison et l'éducation qu'ils donnent à son frère, trouve au débotté un proverbe français adapté à la situation, tandis que Franz en est incapable (*Gouv. fr.* III, 8).

La plupart du temps, l'utilité du français n'est donc pas niée en bloc – ce serait un comble pour des auteurs qui le pratiquent presque tous et sont nourris de littérature française. La ligne de démarcation passe en réalité entre connaissance superficielle et réelle maîtrise. Les dramaturges soulignent le caractère lacunaire et frivole de la science dont se targuent les personnages entichés de français. Ils sont de ce fait incapables de goûter les nobles fruits de la culture française. Les défenseurs de l'Allemagne, en revanche, sont

---

<sup>1</sup> « Denn das Original davon würden sie doch nicht verstehen, wenn sie gleich alle Lomber-Karten Französisch nennen, auch alle neumodische Flüche dieser Nation mit der besten Cavalliersmiene herausstoßen können. » *Der Biedermann*, 58. Stück ; cité par W. Martens, *Die Botschaft der Tugend*, p. 379.

<sup>2</sup> « Carolinchen – Sie verachten des Racine Gedichte von der Religion, und ich sage Ihnen aufrichtig, daß Sie es gar nicht zu lesen im Stande sind. Solche Schriften zu lesen, dazu gehört mehr Französisch als Sie verstehen. » *Billet* (IV, 3).

crédités d'une connaissance bien plus fine de la langue française, qu'ils mettent à profit pour se cultiver et se perfectionner. Ni contempteurs ni admirateurs aveugles, ils savent apprécier à leur juste valeur les qualités et les défauts de leur voisin, et n'ont aucun mal à démasquer les petits-maîtres ; leur vernis sans substance n'impressionne pas les personnages vertueux.

### 7.2.2.3. *Les implications politiques*

Dès le XVII<sup>e</sup> siècle, les membres des *Sprachgesellschaften* font explicitement le lien entre langue nationale et sentiment patriotique : Sigmund von Birken exhorte ainsi ses compatriotes à ne pas imiter les vices et le luxe des Français, mais à s'inspirer en revanche de leurs vertus, et en particulier de leur amour pour leur langue. L'allemand mériterait qu'on lui fasse bien plus honneur, car c'est une langue de héros :

Fi, tu devrais avoir honte, Allemand ! Et si tu refuses d'avoir honte,  
Dieu te prendra ton honneur et ta liberté :  
Car si tu fais de la langue une servante, tu deviendras valet  
Des étrangers, parce que ta patrie n'est pas assez bonne pour toi...<sup>1</sup>

De l'hégémonie linguistique à la domination politique, il n'y a qu'un pas. D'autant plus qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, le souvenir de la Guerre de Trente Ans et des guerres de Louis XIV est encore vivace en Allemagne et que l'on se méfie des appétits français. On retrouve le même type d'argumentation chez les *Aufklärer*. L'usage du français et sa prépondérance dans la vie culturelle et sociale prennent rapidement une dimension politique. Ils sont antipatriotiques et humiliants, car utiliser le français comme langue de communication est la preuve infamante d'une infériorité acceptée. Pour Wahrmond, par exemple, cette habitude « est injuste et blesse l'honneur des Allemands »<sup>2</sup> – pire, elle les transforme en agents de l'étranger :

---

<sup>1</sup> « Pfuy, Teutscher ! schäm dich doch ! / Und wilst du dich nicht schämen : / So wird Gott dir die Ehr und deine Freyheit nehmen : / Machst du die Sprach zur Magd : So wirst du werden Knecht / Der Fremden, weil dir dein Vaterland zu schlecht... » Sigmund von Birken ; cité par J. Gessinger, *Sprache und Bürgertum*, p. 110.

<sup>2</sup> « Wahrmond – Es ist unbillig und kränket die Ehre der Deutschen. » *Gouv. fr.* (II, 4).

J'enrage ! lorsque je vois une quinzaine de fats allemands réunis, qui se creusent la tête pour assembler des mots étrangers et n'osent parler allemand, comme s'ils avaient en tête quelque conspiration contre leur patrie.<sup>1</sup>

Tous les arguments en faveur du français lui semblent fallacieux : si l'on veut faire du commerce, il suffit de faire appel à des traducteurs, comme pour les autres langues. Quant à son utilité pour faire bonne figure en société, il la reconnaît certes pour les Grands, mais dans le cas précis de sa famille, il la conteste en des termes on ne peut plus clairs :

Dites-moi donc ce que nous, bourgeois, avons à faire de la langue française – comme si nous voulions nous rendre sujets d'une couronne étrangère.<sup>2</sup>

Adopter ainsi la langue de la France, c'est aussi adopter ses mœurs et ses valeurs ; c'est donc une forme d'allégeance à l'étranger. Wahrmund conclut son mouvement d'humeur par une sentence sans appel :

Si vous êtes obligé – je dis bien obligé – de parler la langue d'un autre, alors vous êtes son esclave.<sup>3</sup>

Johann Michael von Loen s'exprime à peu près dans les mêmes termes que le personnage de la Gottschedin :

Ne sommes-nous pas emplis d'une telle admiration pour tout ce qui vient de France qu'il semblerait que nous ne voudrions pas d'autres lois ni d'autre roi ?<sup>4</sup>

*Le Patriote* dénonce pour sa part un petit-maître qui a adopté tous les aspects du mode de vie français et montre ainsi « que de l'Allemand libre qu'il était, il est devenu un esclave des plaisirs étrangers »<sup>5</sup>. Les images employées sont donc très fortes et particulièrement polémiques : inféodé à la France par le biais de la langue, l'Allemand n'est plus qu'un valet, voire un esclave de son voisin, et à l'occasion ennemi. Le choix du modèle linguistique français est ainsi assimilé à une véritable trahison de la patrie.

---

<sup>1</sup> « Wahrmund – Das ärgert mich ! Wenn ich 15 oder 20 deutsche Gecken beysammen sehe, die sich die Köpfe zerbrechen um fremde Wörter zusammen zu holen, und sich scheuen deutsch zu reden, als ob sie eine Verschwörung wider ihr Vaterland im Sinne hätten. » *Ibid.*

<sup>2</sup> « Wahrmund – Sagt mir nur was wir Bürger mit der französischen Sprache sollen, als wollten wir Unterthanen einer fremden Krone vorstellen. » *Ibid.*

<sup>3</sup> « Wahrmund – Wer eines andern Sprache reden muß ; ich sage *muß*, der ist sein Knecht. » *Ibid.*

<sup>4</sup> « Sind wir nicht mit solcher Bewunderung für alles, was aus Frankreich kommt, eingenommen, daß es beynahe das Ansehen hat, als wolten wir keine andre Gesetze und keinen andern König haben ? » J. M. von Loen, *Gesammelte kleine Schriften*, Bd. 2, XXXI. Brief, « Erörterung der Frage : Ob die Teutschen wohl thun daß sie den Franzosen nachahmen ? », Frankfurt und Leipzig, 1752, p. 397 sq.

<sup>5</sup> « Daß er aus einem freyen Teutschen ein Slave fremder Lüste geworden sey. » *Der Patriot*, 41. Stück, 11. October 1724, Bd. I, p. 351.

Mais rappelons qu'il s'agit là de condamner l'usage du français en tant que langue de communication en Allemagne et entre Allemands, c'est-à-dire en tant que concurrent direct de l'allemand. Pour la plupart des auteurs, la connaissance du français reste souhaitable. Certains dénoncent même les excès du camp germanique. C'est le cas par exemple de Weiße, qui, fidèle à ses habitudes de modération et d'impartialité, se moque gentiment des acharnés de l'allemand :

Arist – Aujourd'hui, on s'exprime à la cour très brièvement, et la plupart du temps en français.

Geronte – Une maudite habitude ! une preuve de la corruption de nos cours ! du temps de Tacite on ne connaissait rien de tout cela... Monsieur mon gendre, s'il en venait à être ainsi,... (vous savez de quoi je parle,...) il faudrait que tous les cuisiniers français soient empalés, et que l'on coupe la langue à tous les maîtres de langue qui refuseraient d'apprendre l'allemand ; quiconque parle un mot de français à la cour ou à la ville devrait être mis au pilori. De ma vie je n'ai pu souffrir ce charabia.

Kleanth – J'y veillerai, mon père. Il suffit de faire un exemple, et dès que j'aurai le temps, je préparerai un projet tel que même la cour de France sera obligée de parler allemand.<sup>1</sup>

Tout comme il ironisait sur l'enthousiasme de Gottsched, qui portait au pinacle les quelques malheureuses œuvres originales du milieu du siècle et voyait déjà les Allemands concurrencer leurs voisins<sup>2</sup>, Weiße rit ici de ces défenseurs de l'allemand dont les excès ridiculisent le propos. Une fois de plus, il s'agit de veiller à respecter le juste milieu : il y a certes des abus du côté des cours, comme le reconnaît Arist, mais le zèle anti-français de Geronte et de Kleanth est tout aussi absurde. Uhlich prône lui aussi pour le bon sens. Une fois qu'un mot est naturalisé, rien ne sert d'en inventer un autre. C'est pourquoi le jargon de la coquette Lottchen exaspère sa soubrette : au lieu de dire « Pomade », elle dit « Rosenseife ». La pauvre Sophie ne s'y retrouve plus :

Lottchen – Quoi, comment ? vous connaissez quand même la pommade ?

---

<sup>1</sup> « Arist – Man drücket sich itzt an Höfen sehr kurz aus, und meistens französisch. Geronte – Eine verdammte Gewohnheit ! ein Beweis der Verderbnisse unserer Höfe ! zu Tacitus Zeiten wußte man davon nichts... Herr Schwiegersohn, wenn es dahin kömmt,... (Sie wissen schon, was ich meyne,...) so sollen alle französische Köche gespieset, allen Sprachmeistern die Zunge ausgeschnitten werden, wenn sie nicht deutsch lernen wollen, und wer am Hofe und in der Stadt ein Wort Französisch redt, an den Pranger gestellt werden. Ich habe in meinem Leben das kauderwelsche Zeug nicht leiden können. Kleanth – Ich werde dafür sorgen, Herr Papa. Es kömmt auf ein Exempel an, das man statuïret, und ich will, so bald ich ein wenig Zeit habe, ein Projekt aufsetzen, nach dem der französische Hof selbst soll gezwungen seyn, Deutsch zu reden. » *Projets* (II, 7).

<sup>2</sup> Cf. *supra*, p. 625.

Sophie – Eh oui, si vous la désignez par son vrai nom. En inventant un mot étranger aussi ridicule, vous commettez le plus affreux des crimes contre la langue. Il est rude à l'oreille et amer à la bouche.<sup>1</sup>

Pour Lottchen, la galanterie veut que l'on n'utilise pas les termes vulgaires que le moindre paysan connaît. Ce néologisme n'est donc pas ici dicté par un souci particulier de la langue maternelle mais par une forme de préciosité. Le résultat est si artificiel qu'il ne saurait être approuvé, et Uhlich préfère manifestement un terme d'origine étrangère à une création *ex nihilo* – qui semble encore plus étrangère que le mot qu'elle est censée remplacer.

Il faut en outre souligner la distance qu'il peut y avoir entre une opinion privée et une prise de position publique dans le cadre de la campagne de promotion de l'allemand. Le cas de la Gottschedin est à cet égard particulièrement révélateur : alors qu'elle affirme dans ses lettres que « la langue française est devenue presque indispensable à la jeunesse des deux sexes » et qu'il faudrait en généraliser l'enseignement dans les écoles<sup>2</sup>, les attaques qu'elle porte dans ses comédies contre cette même langue sont de loin les plus agressives de tout notre corpus. On pourrait en conclure une certaine inconséquence, ou du moins une évolution de son point de vue avec le temps. En réalité, il s'agit tout simplement d'un ethos différent : la Gottschedin met sa plume de dramaturge au service d'un projet militant censé dénoncer les vices et réveiller les consciences, tandis que sa plume d'épistolière témoigne toujours d'une grande retenue et d'un souci permanent de la mesure. Le genre de la lettre induit en effet un rythme et un ton d'intimité qui donnent plus de latitude à la nuance que les impératifs de la comédie satirique.

Que ce soit de façon anecdotique ou dans le cadre d'une critique plus approfondie, le thème de la langue maternelle et de l'usage du français se retrouve ainsi dans la plupart des comédies de notre corpus. Nous avons déjà observé que cette question avait entraîné une inflexion manifeste de certains motifs comiques. Mais elle est si cruciale aux yeux des dramaturges qu'elle s'autonomise pour devenir un sujet de discussion indépendant des satires traditionnelles et traité dans une intention édifiante manifeste.

---

<sup>1</sup> « Lottchen – Wie ? Was ? ihr werdet doch wohl die Pomade kennen ? / Sophie – Ey ja, wenn Sie sie wird beym rechten Namen nennen. / Durch ein so lächerlich erdachtes fremdes Wort, / Begeht sie allezeit den ärgsten Sprachen=Mord ; / Es fällt auch hart ins Ohr und wird der Zunge sauer. » *Indiff.* (I, 1).

<sup>2</sup> « Die französische Sprache ist der Jugend beyderley Geschlechts fast unentbehrlich geworden und diese sollte man allgemein machen. » L. A. V. Gottsched, lettre à Dorothee von Runckel du 7 août 1752, in : *Briefe*, p. 161.

### 7.2.3. Les nouvelles normes du discours poli

La cause est donc entendue, c'est en allemand que les Allemands doivent s'exprimer, et qui plus est dans un allemand soigné. Il faut donc cultiver la langue maternelle pour rattraper le retard dû à de trop nombreuses négligences au profit du latin ou du français, et développer l'art de la conversation. Car « une conversation agréable est le plus grand privilège de la nature humaine. L'esprit, la part la plus noble de l'homme, en est éclairé, perfectionné et comme nourri »<sup>1</sup>. Mais pour développer ce type de conversation, il reste encore à lever un certain nombre d'obstacles.

#### 7.2.3.1. Titres et compliments, ou les embarras de la politesse allemande

##### 7.2.3.1.1. Nature et fonction du compliment dans le système de la politesse

On entend à l'époque par « compliment » la manifestation par le discours (écrit ou oral) du respect et de la politesse. On témoigne ainsi par des formules ritualisées de sa soumission ou de sa bienveillance à l'égard de son interlocuteur<sup>2</sup>. Jusque dans la seconde moitié du XVIIe siècle, la « cérémonie » (c'est-à-dire les compliments mais aussi les autres témoignages de respect, comme les révérences) était réservée à la noblesse. Ce modèle aristocratique est ensuite adopté par les personnes de conditions inférieures. Mais dès le début du XVIIIe siècle, la bourgeoisie prend conscience du besoin d'un *decorum* qui lui soit propre, d'une bienséance adaptée à son mode de vie et à ses valeurs. Les bourgeois apparaissent désormais dans les traités de civilité comme des acteurs de la politesse – ils constituent parfois même le principal public visé<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> « Eine angenehme Unterredung ist das größte Vorrecht der menschlichen Natur. Der Geist, als das edelste Theil des Menschen wird dadurch erleuchtet, verbessert und gleichsam genähret. » *Der Patriot* 8. Stück, 24. Februar 1724, Bd. I, p. 64.

<sup>2</sup> Cf. C. Becker, *Sprachkonzeptionen der deutschen Frühaufklärung*, p. 225 sq. Dans sa définition, le dictionnaire de Zedler inclut les gestes : « Compliment, nennt man Höflichkeiten, die man einem mit Worten und Geberden bezeigt, ihn dadurch zu ehren und ihm seinen geneigten Willen zu bezeigen. » J. H. Zedler, *Universal-Lexicon*, Bd. 6, Sp. 874. Tous les traités proposent des définitions à peu près similaires.

<sup>3</sup> On peut ainsi évoquer l'ouvrage de Ethophilus, *Neues, wohleingerichtetes Complimentier- und Sitten-Buch in welchem gezeigt wird, wie sich sonderlich Personen, Bürgerlichen und geringern Standes, bey den im gemeinen Leben vorfallenden Begebenheiten [...] in Worten und Werken so klug als höflich verhalten, und durch gute Aufführung beliebt machen sollen*, Sechste und verbesserte Auflage, Leipzig und Nordhausen, bey Joh. Heinrich Groß, 1762 (première édition 1733). La préface confirme que le traité



Le style des compliments, particulièrement long et pompeux, a son origine dans la crainte d'être impoli : crainte du bourgeois vis-à-vis des nobles, et peut-être aussi crainte de l'Allemand en général, qui souhaite faire mentir sa réputation de barbare mal dégrossi<sup>1</sup>. Ce qui provoque aussi bien l'adoption de formules de politesse françaises que le regain de popularité du « style de chancellerie ». Le compliment se caractérise ainsi par des tournures substantivées complexes et de longues phrases à structure hypotaxique. Il est un élément indispensable, pour ne pas dire le principal élément de la politesse allemande. Les traités de civilité lui consacrent de longs chapitres, quand ils ne deviennent pas de simples compendiums de formules toutes faites, des « Complimentierbücher » : dans *L'Éthique galante*, Christian Barth donne ainsi des exemples précis de compliments pour toutes les occasions ou presque (visite, félicitations diverses, condoléances, demandes, remerciements, reconnaissance, cadeaux, invitation, congé, etc.)<sup>2</sup>. Alors que le mot « compliment » est effectivement d'origine française, la réalité qu'il recouvre en Allemagne est bien spécifique à ce pays. Certaines expressions de compliment sont certes importées de France, mais elles viennent se greffer sur une longue tradition et s'intègrent à un système propre à l'Allemagne. Ce qui explique d'ailleurs la fortune du mot, qui trouve un terreau fertile et est rapidement adopté dans l'ensemble de la société<sup>3</sup>.

Fixés en formules lourdes et stéréotypées, les compliments n'ont bien évidemment plus rien de naturel ni de spontané, et deviennent plus un embarras qu'un agrément dans le commerce des hommes. Cette pesanteur est souvent reprochée aux Allemands et la comédie du *Français* se fait l'écho de cette opinion :

Du Vif – Vous êtes nés pour le sérieux et pour les cérémonies, [...] il vous faut faire tant de compliments et tant de salutations qu'il semblerait que vous ayez parié à qui pourra faire le plus de salamalecs. Se met-on à table pour être ainsi tourmenté et contraint ?<sup>4</sup>

---

s'adresse aux bourgeois : « Man gönne es also einem guten ehrlichen Bürger, einem Künstler, einem Handwerks- und Landmann, oder andern Personen geringern Standes, daß sie sich höflich, sittsam und anständig ausdrücken lernen, daß sie sich in Ermangelung genugsamer Erfahrung, in diesen Vorschriften Rathes erholen. » (Neue Vorrede).

<sup>1</sup> Cf. D. Brüggemann, *Die Sächsische Komödie*, p. 37 sq et E. Blackall, *Die Entwicklung des Deutschen zur Literatursprache*, p. 119.

<sup>2</sup> Cf. C. Barth, *Die Galante Ethica*, III, ch. 1. Voir également H. Heckendorn, *Wandel des Anstands*, p. 78-88.

<sup>3</sup> « Das Wort Compliment ist zwar eigentlich französischen Ursprungs, jedoch auch im Deutschen seit hundert Jahren dergestalt bekannt und gemein, daß kaum ein Handwerksmann, ja kaum ein Diensthote und Tagelöhner, nicht wissen sollte, was ein Compliment, und was Complimentiren sey. » Ethophilus, *Neues, wohleingerichtetes Complimentier- und Sitten-Buch*, ch. I, Anmerkung, p. 1 sq.

<sup>4</sup> « Herr Lebhaft – Ihr seyd zum ernsthaftten gebohren und zu den Ceremonien, [...] ihr müst so viele Complimente machen, so viele Grüsse, dasz es scheinet, ihr wäret um die Wette bedacht, venn ihr am besten den Salamaleck machen könntet. Setzet man sich dezwegen dann zu Tische um so geplagt und so eingeschrenckt zu seyn ? » *Der Franzose* (sc. 7), in : G. Belouin, « *Der Franzose* », p. 75.

Le modèle de la politesse française rejette expressément ces formes incommodes. Bellegarde précise par exemple dans ses *Réflexions sur le ridicule* :

Les Bourgeois, les Provinciaux, les Pédans sont grands faiseurs de révérences ; ils accablent tout le monde par leurs compliments éternels et par des civilités gênantes [...] : les Français se sont défaits peu à peu de tout ce qui a l'air de contrainte.<sup>1</sup>

On pourrait ainsi ajouter les Allemands à la liste des personnes maladroites en société. Mauvillon revient à plusieurs reprises sur cet aspect de la vie sociale allemande, qu'il trouve particulièrement gênant :

Que de titres ! que de courbettes ! que de cérémonies ! que de baisement de mains ! et à Mesdames les Comtesses, il faut leur baiser le pan de la robe. [...] Ajoutez à tout cela les continuelles courbettes, les rires affectés, la posture gênée et timide, la tête penchée, les exclamations, les yeux baissés, et vous serez obligé de convenir qu'il y a beaucoup d'orgueil chez vos Grands, ou beaucoup de bassesse chez vos Petits. [...] On s'imagine ici qu'on a qu'à faire beaucoup de révérences, moyennant quoi on a atteint le haut point de la politesse.<sup>2</sup>

Les *Aufklärer* sont eux aussi convaincus de la nécessité d'une réforme des compliments et ne manquent pas d'épingler l'emphase germanique. Dans *L'Hypochondriaque*, Mlle Fröhlichinn ironise sur les formules de politesse de Mme Kreuzinn lorsqu'elle prend congé de la maison de Gotthard :

Hé bien, mon cousin, vous auriez du entendre le sermon ! De ma vie je n'ai jamais entendu un compliment d'adieu aussi amusant. C'était plus une plainte juridique qu'un compliment. Elle a bien dû protester cent fois que si jamais elle avait dit quelque chose qui ne m'avait pas été agréable, elle ne l'avait pas dit dans l'intention de me blesser.<sup>3</sup>

L'hypochondrie s'accompagne souvent de la crainte d'être impoli ou offensant, mais elle ne fait qu'accentuer la tendance générale aux protestations de politesse. On en trouve un exemple dans *L'Oisif affairé*, lorsque Sorger s'excuse à de multiples reprises auprès de Strom de devoir le quitter, alors que ce dernier ne lui en tient pas rigueur et préférerait en réalité que Sorger abrège les civilités (IV, 6). Quant à la timidité malade d'Arist, elle dégénère en politesse excessive ; il se perd en manifestations de respect embarrassées qui le rendent ridicule et l'empêchent d'engager une véritable conversation (*Méf. env.* I, 3). Mais c'est dans *Les Huîtres* que l'on rencontre l'exemple de compliment le plus détaillé.

---

<sup>1</sup> Bellegarde, *Réflexions sur le ridicule*, p. 498.

<sup>2</sup> E. Mauvillon, *Lettres*, p. 281, p. 318 et p. 326.

<sup>3</sup> « Fröhlichinn – Nun Herr Vetter, den Sermon sollten sie gehört haben ! Mein Tage habe ich ein so lustiges Abschiedscompliment nicht gehört. Es war mehr eine juristische Protestationsschrift, als ein Compliment. Sie hat wohl hundertmal protestirt, wofern sie etwas gesprochen hätte, das mir nicht angenehm gewesen wäre, so wollte sie es doch nicht in der Absicht gesagt haben, mich zu beleidigen. » *Hypo.* (III, 10).

La comédie place les bonnes mœurs au centre de l'intérêt en définissant les personnages par leurs manières, la galanterie de Liebegern et des deux jeunes filles qu'il courtise s'opposant à la grossièreté des autres étudiants. Pourtant, cette galanterie n'est pas exempte de critique, car le compliment que Liebegern entend adresser à Gretchen et Fiekchen est certes un modèle du genre, mais un modèle contestable. Voilà ce que Peter avait l'intention de dire aux jeunes filles :

Mesdemoiselles ! mon maître, Monsieur Liebegern, vous adresse ces trois cents huîtres. Vous aurez la bonté de ne pas les dédaigner et de les déguster à sa santé.<sup>1</sup>

Pour Liebegern, c'est là un compliment de goujat, qui est loin de le satisfaire. Voici ce qu'il considère comme correct :

Quand tu leur parleras, tu les assureras de mon dévouement, et tu leur diras que ton maître, Monsieur Liebegern, se souvient qu'hier, vers quatre heures, lorsqu'il eut l'honneur de les accompagner au lavoir, en passant par le cimetière, on en vint entre autres à parler des huîtres, et que les demoiselles ont laissé entendre qu'elles ne connaissaient pas ces coquillages. Qu'il pensa donc qu'il serait de son devoir de les régaler de quelques uns qui viennent tout juste d'arriver, et qu'il les prie de lui accorder la liberté de voir en personne si elles les apprécient. Qu'il sait bien que l'appétit n'est lié à aucune heure précise, mais qu'il les prie cependant d'avoir la bonté de lui faire savoir en toute liberté quand il pourra leur faire sa visite la plus dévouée.<sup>2</sup>

Peter proteste qu'il n'arrivera jamais à se souvenir de tout ça, et qu'il n'y a pas besoin de tant de chichis pour que les demoiselles acceptent ce dont elles ont de toute façon envie. Mais Liebegern insiste :

Je ne saurais le raccourcir, si ce doit être galant.

Il semblerait que l'auteur laisse poindre ici une certaine ironie à l'égard de cette galanterie si scrupuleuse. Entre la version minimaliste du valet et le compliment circonstancié de Liebegern, il existe un juste milieu, où la brièveté et la simplicité n'enlèvent rien à la courtoisie. C'est ce style que les *Aufklärer* tentent de définir et de mettre en application.

---

<sup>1</sup> « Peter – Mamsel ! mein Herr, der Herr Liebegern, schicket ihnen hier dreyhundert Austern. Sie möchten so gut seyn, und sie ihm ja nicht verschmähen : sondern auf seine Gesundheit verzehren. » *Huît.* (3).

<sup>2</sup> « Liebegern – Wann du sie sprichst, so vermelde ihnen meine Ergebenheit ; und sage : dein Herr, der Herr Liebegern, entsönne sich, daß, als er gestern morgen um 4 Uhr die Ehre gehabt, sie über den Kirchhof nach der Bleiche zu begleiten, unter andern auch die Rede von Austern vorgefallen wäre, und daß die Jungfern sich verlauten lassen, wie ihnen die Graubärtchens nicht bekannt wären. Er erachtete es also seiner Schuldigkeit gemäß zu seyn, ihnen mit einigen eben itzt angekommenen aufzuwarten : und bäthe sich die Freyheit aus, daß er in Person mit ansehen dörfte, wie sie ihnen schmeckten. Er wüßte wohl, daß der Appetit an keine gewisse Zeit gebunden wäre ; indessen bäthe er sich doch von ihnen die Güte aus, ihm ohnbeschwer wissen zu lassen, wann er seine ergebenste Aufwartung machen dürfte. » *Huît.* (3).

### 7.2.3.1.2. Titres et préséances : une marotte allemande

Les Allemands sont férus de titres et autres distinctions honorifiques. En accord avec son orgueil exacerbé, la noblesse allemande est farouchement attachée à l'étiquette et se montre pointilleuse jusqu'à l'absurde sur les privilèges qui lui reviennent et le respect des préséances. Toutes les manifestations publiques sont régies par des règles extrêmement précises, où chaque famille a sa place et son rang, reflet de la hiérarchie aristocratique<sup>1</sup>. La querelle entre Mme von Ahnenstolz et Mme von Zierfeld dans *La Mésalliance* n'est qu'un exemple à peine exagéré des susceptibilités nobiliaires : la mère de Philippine voue une haine éternelle à Mme von Zierfeld, qui a eu un jour le front de ne point lui céder son fauteuil, alors que cet honneur lui était dû de par son rang et ses quelques nobles aïeux de plus, l'obligeant ainsi à se contenter d'une simple chaise. C'est un affront dont « les chroniques retentiront encore à coup sûr pendant des siècles »<sup>2</sup>.

Mais si ces réactions semblent cohérentes dans le système des valeurs aristocratiques, qui obéit à la logique du prestige<sup>3</sup>, il est plus surprenant de les retrouver à tous les niveaux de la société allemande<sup>4</sup>. Mauvillon remarque ainsi avec étonnement :

On appelle ici une Paysane, une Artisane, une Servante « Jungfer », c'est-à-dire « Vierge » ; Dieu sait si elles le sont. Les Filles des Marchands, et des bons Bourgeois, pour se distinguer du commun, prennent le titre Français de « Mamsell ». Celles qui sont nobles, sont nommées « Frâules » [...]. Cette vanité est telle que si vous disiez « Mademoiselle » à une de ces « Frâules », elle le prendrait pour une injure ?

Et c'est effectivement ce qui arrive dans *Le Faste à Landheim*, lorsque la fille de Mme von Landheim et Lisette se querellent et se traitent mutuellement de « Jungfer » (*Faste* I, 3). Cette susceptibilité en matière de titres est une spécificité allemande qui offre un sujet idéal de satire. Dans *Le Français*, le valet L'Allemagne ironise sur la manie de ses compatriotes et conseille à son homologue La France, qui souhaite être instruit des mœurs germaniques, de commencer avant tout chose par acheter un « calendrier de titres », car c'est un outil indispensable à un valet pour s'acquitter correctement de ses devoirs. L'Allemagne a même bénéficié pendant trois mois de l'enseignement d'un « maître de titres ». On trouve dans le calendrier tous les titres correspondants aux diverses fonctions et

---

<sup>1</sup> Cf. H. Kiesel und P. Münch, *Gesellschaft und Literatur im 18. Jahrhundert*, p. 44.

<sup>2</sup> « Frau von Ahnenstolz – Die Chroniken werden noch nach tausend Jahren reden. » *Més.* (I, 2).

<sup>3</sup> C'est ce que Norbert Elias a établi pour la société de cour française, mais qui, sous des formes un peu différentes, est aussi valable pour la société aristocratique allemande (cf. N. Elias, *La Société de cour*, p. 74-93).

<sup>4</sup> Cf. *supra*, p. 452-454 et H. Möller, *Die kleinbürgerliche Familie im 18. Jahrhundert*, p. 147-151.

professions. D'après le valet, ce sont surtout les bourgeois et les femmes qui en sont friands, encore plus que d'argent<sup>1</sup>. L'orgueil se manifeste notamment par des titres tels que « Gracieux Seigneur » ou encore « Excellence », dont *Les Pasteurs de campagne* donnent un exemple :

Peter (déguisé en étudiant) – Très estimables, très érudits, très sages, très respectables et surtout très honorables seigneurs !

Cathrine – Monsieur, ne sont-ce point là de bien doctes compliments ? Il doit être très pénétrant.<sup>2</sup>

La traduction du *Misanthrope* par la Gottschedin est révélatrice du décalage entre les conventions françaises et allemandes. Célimène est baronne, les autres personnages sont de grands seigneurs, et les adresses correspondent à ce statut : là où Molière se contente d'un nom, comme « Alceste » ou « Acaste », la Gottschedin donne le titre de « seigneur von Eigenfels » et « seigneur von Eginhardt », et introduit bien souvent des « madame » (« Eure Gnade », « gnädige Frau ») et autres témoignages de respect absents dans le texte français. Même les dialogues entre amis et amants n'en sont pas exempts.

Les manières que se font les hôtes et les visiteurs pour entrer ou s'asseoir sont un des grands classiques de la comédie ; elles permettent des effets scéniques faciles et révèlent avec éclat le ridicule des personnages. Ces simagrées sont le propre des provinciaux qui tentent d'imiter les usages du grand monde et croient que les cérémonies prouvent leur savoir-vivre, alors qu'elles dénaturent l'esprit même de la politesse. Molière en use dans *La Comtesse d'Escarbagnas*<sup>3</sup>, ainsi que Destouches dans *La Fausse Agnès*. Après moult protestations de la Comtesse, de la Présidente, du Comte et du Président, Des Masures note avec suffisance :

Des Masures – C'est une belle chose que la politesse ! Croiriez-vous bien qu'elle ne règne plus que dans les provinces ? [...] On se pique à Paris d'un petit air aisé qui est la grossièreté même. [...] Le diable m'emporte, madame, si on sait ce que c'est que cérémonie.<sup>4</sup>

On rencontre des scènes similaires dans les comédies de notre corpus, où les personnages se font des politesses outrées, en particulier dans *L'Oisif affairé* :

Richardinn – Après vous.

---

<sup>1</sup> *Der Franzose* (sc. 5), in : G. Belouin, « *Der Franzose* », p. 58-65.

<sup>2</sup> « Peter – Hohehrwürdige, hochgelahrte, wohlweise, ehrenfeste, und insbesondere hochzuehrende Herren ! Cathrine – Herr, waren das nicht recht gelehrte Complimente ? er muß sehr viel verstehn. » *Past.* (III, 12).

<sup>3</sup> Molière, *La Comtesse d'Escarbagnas* (sc. 2). Les personnages répètent obstinément les mêmes protestations : « Ah ! madame ! ; Mon Dieu ! madame ! ; Oh ! madame ! » etc.

<sup>4</sup> Destouches, *La Fausse Agnès* (I, 7).

Lieschen – Après vous.  
Sylvesterinn – Non ! je passe après vous, et personne d'autre.  
Richardinn – Pour ne pas vous retenir, je vais entrer.  
Lieschen – Pour vous obéir, je le fais.  
Sylvesterinn – Si vous voulez bien vous asseoir.  
Richardinn – Nous attendons l'exemple.  
Sylvesterinn – C'est vous qui devriez donner l'exemple.  
Lieschen – Nous devrions nous décider à donner toutes trois l'exemple.<sup>1</sup>

Mais dans les comédies allemandes, ce n'est bien évidemment pas l'opposition Paris-Province qui s'exprime. Le ridicule des cérémonies est ici souligné afin de mettre en valeur le modèle de civilité bourgeoise que les *Aufklärer* tentent de propager, celui d'une réception courtoise mais sans façons.

### 7.2.3.2. Pour une réception courtoise mais « sans cérémonie »

Le compliment et les titulatures emphatiques font l'objet de nombreuses attaques à cause de leur style pompeux, qui embarrasse et constitue plutôt un obstacle qu'un agrément pour le commerce. Dans *Le Français*, la jeune Leonora encourage ainsi son amie allemande à mettre de côté toutes les cérémonies :

La compagnie agréable ne souffre pas la contrainte ; vous seriez une des plus aimables personnes si vous pouviez vous défaire de ce cérémoniel contraignant et de ces fastidieux compliments sans fin. Ma chère amie, nous allons vivre avec cette liberté qui fait la douceur de la vie.<sup>2</sup>

Cet idéal français de liberté, c'est aussi celui de tous les Allemands que la pesanteur des formes de politesse exaspère. Le compliment est artificiel et ennuyeux, et sa longueur constitue en outre une perte de temps préjudiciable pour le bourgeois. *Le Patriote* dénonce par exemple le caractère contraint et artificiel des *Staats=Visiten*, ces visites de courtoisie imposées par l'usage et réglées par des formes de politesse sans contenu, qui imitent les usages de l'aristocratie<sup>3</sup>. Il faut se détourner de l'étiquette cérémonieuse des cours pour que les visites soient un plaisir et non une torture. L'hebdomadaire donne un exemple de son

---

<sup>1</sup> « Richardinn – Ich werde folgen. Lieschen – Ich werde folgen. Sylvesterinn – Nein ! ich werde folgen, und niemand anders. Richardinn – Sie nicht aufzuhalten, will ich gehen. Lieschen – Ihnen zu gehorchen, will ich es thun. Sylvesterinn – Sie belieben sich zu setzen. Richardinn – Wir erwarten Exempel. Sylvesterinn – Und sie sollten das Exempel geben. Lieschen – Ich dächt, wir entschlossen uns, das Exempel alle drey zu geben. » *Oisif* (III, 4). Voir aussi *Procès* (V, 6) et *Hypo.* (III, 2).

<sup>2</sup> « Jungfer Leonora – Meine liebe Freundin, laszt uns alle Ceremonien bey seite setzen, die liebenswürdige Gesellschaft vill keinen Zwang nicht leiden, ihr werdet eine der liebenswürdigsten Personen seyn, wenn ihr euch von diesem zwanghafften Ceremoniel abhelffen könntet, und von diesen verdrieszlichen Comlimenten, die kein Ende haben. Meine liebe Freundin, wir wollen mit dieser Freyheit leben, die die Annehmlichkeit des Lebens ausmachen. » *Der Franzose* (sc. 8), in : G. Belouin, « *Der Franzose* », p. 75 sq.

<sup>3</sup> Cf. *Der Patriot*, 44. Stück, 2. November 1724, Bd. I, p. 375 sq.

idéal lorsque le rédacteur décrit sa visite à un ami à la campagne : il souligne l'abandon des cérémonies et la simplicité des rapports<sup>1</sup>.

Pourtant, le compliment, en tant que manifestation de respect et de bienveillance, est indispensable à la vie en société ; *L'Homme sociable* le déclare sans hésiter. Il suffit de trouver le juste milieu entre les excès de pompe des compliments ampoulés et rigides, et l'absence totale de politesse. Un homme sans aucunes manières ne saurait être sociable, car il ne suffit pas pour cela d'estimer les autres et d'être serviable, encore faut-il savoir le montrer de façon décente et agréable<sup>2</sup>. Les personnages de rustres de la comédie se caractérisent par leur insensibilité totale aux compliments, qu'ils trouvent superflus : c'est le cas de Grobian et de sa fille Susanna, ainsi que de Wumshater<sup>3</sup>. Ainsi, malgré la critique, la nécessité des compliments comme norme de comportement se maintient tout au long du siècle. Il n'est pas question de les supprimer mais de les réformer pour les intégrer à un nouveau système de civilité. Le compliment est redéfini, investi par des valeurs bourgeoises et reste une marque de politesse indispensable. Johann Hieronymus Lochner explique ainsi dans sa préface :

Il ne faut pas entendre par compliments des discours affectés et ornés d'expressions recherchées, mais toutes les marques de politesse nécessaires dont on témoigne par la parole dans le commerce quotidien.<sup>4</sup>

L'art du compliment bourgeois définit une nouvelle forme, dictée par l'idéal de brièveté. Un compliment doit être court et élégant, il faut éviter toute pompe, supprimer toute parole inutile et donner la priorité au naturel, c'est-à-dire à la vérité<sup>5</sup>. En outre, le compliment n'est plus un outil galant mais un témoignage d'humanité et de sympathie. Il doit correspondre à un sentiment véritable et non être dicté par des convenances de façade.

---

<sup>1</sup> Cf. *Der Patriot*, 26. Stück, 29. Junii 1724, Bd. I, p. 218-226.

<sup>2</sup> Cf. *Der Gesellige*, I. Theil, 47. Stück, « Von den Complimenten », p. 268 sq.

<sup>3</sup> « Grobian – Ey, was Ungelegenheit ! Machen sie nur keine unnöthige Complimenten. Ein Schelm, der ihrentwegen Umstände macht. » *Mœurs* (I, 5) ; « Charlotte – Ihr Vetter Rothbart weiß nicht zu leben. Susanna – Ey, er mag zu leben wissen oder nicht, die Mode gefällt mir gleichwohl. Was habe ich von den Complimenten ? » *Mœurs* (I, 7) ; « Wumshater – Ich will doch nicht hoffen, daß ihr mit einander komplimentiert ? [...] Ei, was soll das ? Sie werden sich doch wohl kein Gewissen machen, ihr ohne Referenz den Rücken zuzukehren ? (Laura erwidert die Verbeugung) Und dir, Mädels, sag ich, laß die Knickse bleiben, oder - - Das verwünschte Pack ! Wenn die Zunge müde ist, so verfolgt es einen noch mit Grimassen. » *Miso*. (I, 6).

<sup>4</sup> « Complimenten (worunter man keine affectirte und mit gekünstelten expressionen ausgeschmückte Redens-Arten, sondern alle nothwendige Höflichkeits Bezeugungen, welche in täglichem Umgang durch Worte geschehen, verstehen mus) » Johann Hieronymus Lochner, *Kunst zu reden in gemeinem Umgang, oder Gründliche Anleitung Complimenten sowol bey alltäglichen als sonderbaren Gelegenheiten fertig abzulegen*, Nürnberg, 1730, n. p. ; cité par M. Fauser, *Das Gespräch im 18. Jahrhundert*, p. 252.

<sup>5</sup> Cf. M. Beetz, *Frühmoderne Höflichkeit*, p. 280-283

On perçoit là une forte influence française, notamment celle de l'abbé Jean-Baptiste Morvan de Bellegarde et de François de Callières. Guidés par des principes chrétiens, ils s'attaquent à la galanterie et à la complaisance, pour revaloriser le désintéressement, la modestie et la sincérité dans le commerce des hommes. Leurs traités s'accordent parfaitement avec les objectifs des *Aufklärer* et offrent ainsi des modèles pour la conversation bourgeoise allemande<sup>1</sup>.

On observe des traces de ce mouvement vers plus de simplicité et de naturel dans quelques unes des comédies de notre corpus. De façon significative, c'est chez Gellert, le peintre du quotidien bourgeois par excellence, qu'elles sont les plus manifestes. Dans *Le Billet de loterie*, les personnages se comportent fort civilement : Mme Orgon prie ses hôtes de ne pas se mettre en frais pour la réception, car elle ne veut pas leur causer de dérangement : un unique plat suffira. Mme Damon remarque que cela convient tout à fait à son époux, qui « n'est pas un adepte des grands festins et qui dépense aussi peu pour son anniversaire que pour les autres jours »<sup>2</sup>. Si les paroles de Mme Orgon sont dictées par la politesse, la simplicité de la réception qui lui est réservée provient, elle, du souci d'économie de M. Damon. Mais l'ironie de Gellert se manifeste ici discrètement, car il ne pousse pas le vice de son personnage jusqu'au ridicule et à l'excès de certains avarés. M. Damon, lui, ne refuse pas d'inviter ses proches, contrairement à Geldlieb, qui ne veut pas d'un banquet de mariage (*Pleur.* II, 1), ou encore à Bockesbeutel qui a certes convié quelques amis à l'occasion de son anniversaire, mais seulement pour la forme, espérant bien qu'ils ne le prendront pas au sérieux et ne s'aviseront pas de venir (*Mort. B.* I, 2). M. Damon est un homme sociable, qui reçoit Mme Orgon sans façon, mais très cordialement :

Je me réjouis de tout cœur, très chère belle-sœur, de vous voir chez moi aujourd'hui. Je vous prie seulement d'être indulgente pour la mauvaise réception et de bien vouloir accepter notre hospitalité.<sup>3</sup>

Mme Orgon lui assure que c'est un grand plaisir que de passer ce moment en sa compagnie et le félicite pour son anniversaire. Ainsi, malgré la légère ironie que l'on peut

---

<sup>1</sup> Cf. M. Fauser, *Das Gespräch im 18. Jahrhundert*, p. 252.

<sup>2</sup> « Fr. Orgon – Meine erste Bitte ist, daß Sie sich unsertwegen nicht die geringste Ungelegenheit machen. Ein einziges Gerichte und weiter keinen Bissen. Fr. Damon – [...] Sie wissen schon, daß mein Mann kein Freund von großen Gastereyen ist, daß er an seinem Geburtstage eben so wenig verschwendet, als zu einer andern Zeit. » *Billet* (I, 2).

<sup>3</sup> « Hr. Damon – Ich bin von Herzen erfreuet, wertheste Frau Schwägerinn, Sie heute bey mir zu sehen. Nur bitte ich, daß Sie mit einer schlechten Bewirthung vorlieb nehmen, und sichs bey uns gefallen lassen wollen. » *Billet* (I, 4).



percevoir dans la scène I, 2, c'est bien l'idéal de Gellert en matière de sociabilité bourgeoise qui s'exprime ici : on y prise la simplicité et la sincérité. Le ton est affable, sans cérémonies rigides excessives, mais empreint d'une grande courtoisie. C'est une illustration du juste milieu entre la grossièreté d'un Grobian et la rhétorique pesante du compliment. On trouve d'autres exemples d'accueil simple et chaleureux, notamment dans *Le Méfiant*, où Cronegk dépeint avec le personnage de Geronte un bon bourgeois cordial et franc, qui refuse de faire des façons et se montre toujours ouvert et bienveillant :

Geronte – Eh bien, qu'avons nous à rester là si longtemps debout ! Venez chez moi en haut, nous causerons ensemble ! Allez-y !

Orgon – Après vous !

Geronte – Ho ho ! que vous arrive-t-il ? On voit bien que vous arrivez de la campagne. Faire des compliments de préséance avec moi dans ma propre maison ! Je n'en fait point ; je passe le premier, je vais vous montrer le chemin.<sup>1</sup>

*L'Oisif affairé* offre quant à lui une illustration intéressante du contraste entre des civilités exagérées et un salut affable mais sans contrainte. Alors que nous avons vu Lieschen, Sylvesterinn et Richardinn multiplier les politesses avant de se décider enfin à entrer dans une pièce et à s'asseoir, l'attitude de Sylvester lorsqu'il se joint au cercle est des plus détendues :

Restez donc assises Mme Richardinn, Mlle Lieschen. À quoi cela sert-il de se lever, sinon à devoir se rasseoir une fois de plus après ? Bien le bonjour à vous.<sup>2</sup>

Le marchand de fourrures est certes un peu borné, mais il est honnête, franc et sensé. Ses manières sont d'une grande simplicité, typiquement bourgeoises, et son refus des témoignages de politesse trop révérencieux contraste avec les façons outrées et ridicules des dames qu'il salue.

Se dessine ainsi, dans la maison bourgeoise qui constitue le cadre privilégié des comédies, une forme de civilité spécifique, qui tente de trouver un juste milieu entre le caractère guindé et pompeux des compliments hérités du modèle de cour et la grossièreté choquante de certains Allemands.

---

<sup>1</sup> « Geronte – Nun, was wollen wir hier lange stehen ! Kommen Sie zu mir hinauf, da wollen wir zusammen plaudern ! Gehen Sie zu ! Orgon – Nach Ihnen ! Geronte – O ho ! was fehlet Ihnen ? Man sieht wohl, daß Sie vom Lande kommen. In meinem eigenen Hause Eingangsplimente mit mir zu machen ! Ich mache keine ; ich gehe voraus, und will Ihnen den Weg weisen. » *Méf.* (I, 6). Voir aussi V, 2.

<sup>2</sup> « Sylvester – Bleiben sie doch sitzen, Frau Richardinn, Jungfer Lieschen. Wozu dient denn das Aufstehen, als daß man sich hernach einmal zu viel wieder niedersetzet. Gott grüße sie allerseits. » *Oisif* (III, 6).

### 7.2.3.3. L'art de la conversation

Il faut certes fréquenter le monde pour apprendre à parler, mais nombreux sont les ouvrages qui entendent guider les hommes dans cet exercice et leur offrir des clefs pour maîtriser l'art délicat de la conversation. Les traités de civilité lui consacrent toujours une partie importante, certains se concentrent même exclusivement sur cette question. L'Allemagne est grande consommatrice de ce type d'ouvrages, qu'ils soient traduits, adaptés ou originaux<sup>1</sup>, et la scène des Lumières, en tant qu'école des bonnes mœurs, propage exactement les mêmes normes.

#### 7.2.3.3.1. Les recommandations

La règle d'or des traités de civilité est l'adéquation, c'est-à-dire la capacité à adapter son attitude et son discours à la situation et à l'interlocuteur. Comme le précise Antoine de Courtin, le bon ton, la parfaite honnêteté, peuvent être de toutes les conditions et de tous les pays, sans distinction particulière ; c'est l'adéquation qui fait la perfection des manières<sup>2</sup>. Les préceptes des ouvrages consacrés à la conversation se fondent sur cette règle et sont à peu de choses près toujours les mêmes. L'idée principale est celle du respect de l'interlocuteur, et ce depuis les premiers traités de la Renaissance<sup>3</sup>. Ce respect se décline en de nombreuses recommandations : ne pas couper la parole et écouter avec attention, ne pas s'obstiner et respecter les opinions des autres, ne pas contredire, railler, blâmer ou jouer les donneurs de leçons, ne pas chercher à briller ni à parler de soi, aborder des sujets qui intéressent ses interlocuteurs. L'attitude physique est également commentée : il ne faut pas parler à l'oreille de quelqu'un, être rêveur, montrer du doigt, etc<sup>4</sup>. Les hebdomadaires moraux se font l'écho de ces préceptes à de nombreuses reprises et soulignent en

---

<sup>1</sup> Cf. Alain Montandon (Éd.), *Bibliographie des traités de savoir-vivre en Europe du Moyen-Âge à nos jours*, 2 vol., Clermont-Ferrand, Association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines de Clermont-Ferrand, 1995.

<sup>2</sup> Cf. Antoine de Courtin, *La Civilité moderne, oder die Höflichkeit der heutigen Welt, woraus man sehen kan, wie man sich zu verhalten habe, damit man in dem Umgange mit artigen Leuten beliebt seyn möge*, Neue Auflage, nachgesehen, verbessert und um ein vieles vermehret durch Carl Mouton [= édition bilingue du *Nouveau traité de la civilité*, traduit par Menantes (Christian Friedrich Hunold), 1<sup>ère</sup> édition Hambourg, 1705], Hambourg, Christian Herold, 1744, Ch. 2 « Définition de la politesse », p. 9-19.

<sup>3</sup> Cf. Annick Paternoster, « Théorie du savoir-vivre et énonciation polies dans *Il Cortegiano* (B. Castiglione), le *Galateo* (G. Della Casa) et la *Civil conversatione* (S. Guazzo) », in : Alain Montandon (Éd.), *Etiquette et Politesse*, Clermont-Ferrand, Publications de la Faculté de Lettres et Sciences Humaines, 1992, p. 58-74.

<sup>4</sup> Cf. M. Fauser, *Das Gespräch im 18. Jahrhundert*, p. 202-211. Y sont résumées les règles préconisées par Martin Schmeitzel (*Die Klugheit zu leben und zu Conversiren, zu Hause, auf Universitäten und auf Reisen*, Halle, 1737) et par Carl Christian Schramm, (*Die Kunst in gemeinen Leben 1) Wohl zu dencken, 2) Vernünfftig zu reden, 3) Weißlich zu scherzen und wo es nöthig ist 4) Klüglich zu schweigen*, Leipzig und Budißin, 1741).

particulier l'importance de contrôler sa prise de parole<sup>1</sup>. Pour que la conversation soit raisonnable et utile, les traités évoquent aussi la façon dont on peut conduire une discussion. On souligne l'importance de créer une atmosphère affable et l'on suggère un certain nombre de thèmes aborder (ou à éviter) pour engager la conversation, car c'est une étape difficile. Le temps qu'il fait reste un sujet fort commode pour établir un premier contact, mais il faut être en mesure de prolonger la discussion au-delà des échanges liminaires afin de la rendre intéressante<sup>2</sup>.

#### 7.2.3.3.2. Respect et transgressions

Comme les mœurs, la conversation est dans les comédies un moyen de caractérisation – non par la langue en elle-même, nous l'avons déjà vu, mais par le respect ou non des règles exposées par les traités et les hebdomadaires moraux. Les personnages négatifs ignorent ou blessent volontairement ces principes. Il est ainsi très fréquent de les voir couper sans vergogne la parole à leur interlocuteur : c'est le cas de Mme von Eigensinn (*Procès* I, 2), de Melusine (*Méf. env.* I, 7 et 8 ; II, 4, etc.), de Unhold (*Fâch.* II, 2), de Clitander (*Fille* II, 2) ou encore de Franz, qui se montre ainsi digne des petits-mâtres parisiens (*Gouv. fr.* I, 2). Ces interventions intempestives marquent l'impolitesse et l'impatience, l'incapacité à se maîtriser et à respecter les autres. Ils pèchent aussi régulièrement contre la règle d'or de l'adéquation, parce qu'ils ne savent évaluer la situation de parole. Il est bien connu qu'il est inconvenant de demander son âge à une femme et qu'il vaut mieux éviter le sujet. Pour avoir osé prétendre qu'une « femme de 40 ans ne peut plus être qualifiée de 'jeune' », von Wagehals est réprimandé par Mme von Tiefenborn :

---

<sup>1</sup> Cf. *Der Patriot* 8. Stück, 24. Februar 1724, Bd. I, p. 60-64 ; *Der Gesellige*, V. Theil, 204. Stück, « von der Kunst zu schweigen und zu reden », p. 370-380, IV. Theil, 176. Stück, « von der gehörigen Maasse bey dem Sprechen und Schweigen », p. 197-200.

<sup>2</sup> J. H. Lochner répertorie ainsi douze thèmes pour lancer et entretenir la conversation : 1) le temps qu'il fait ; 2) les nouvelles ; 3) les sujets politiques ; 4) les choses savantes (livres, promotions, érudits, etc) ; 5) les choses de l'église ; 6) s'informer de la santé de l'autre ; 7) de celle des sa famille et de ses amis ; 8) informer de son état et de ce qui nous est arrivé à nous ; 9) ou à des connaissances ; 10) s'enquérir de ce qui est arrivé de nouveau à la personne, ce qu'elle a vu, etc. ; 11) parler de ses aventures ou de choses que l'on sait avec précaution, si l'on voit que l'autre préfère écouter plutôt que parler ; 12) utiliser le caractère de l'autre pour trouver un sujet de conversation (sa robe pour une femme vaniteuse, par exemple), *Kunst zu reden in gemeinem Umgang*, p. 429 sq ; cité par M. Fauser, *Das Gespräch im 18. Jahrhundert*, p. 263. On retrouve le même type de recommandations chez Christoph August Heumann, *Der politische Philosophus, Das ist, Vernunftmäßige Anweisung zur Klugheit im gemeinen Leben*, Franckfurt und Leipzig, 1724, ND Frankfurt/M, 1972, p. 43 sq. Voir également *Der Gesellige*, VI. Theil, 264. Stück, « Wie man die andere auf die geschickte Weise gesprächig machen könne », p. 755-760.

Messieurs les Officiers sont si habitués à évaluer l'âge de leurs chevaux qu'ils parlent dans un boudoir comme s'ils étaient à l'écurie.<sup>1</sup>

Et rien ne sert au capitaine d'invoquer sa prétendue franchise ; ses propos sont hors de saison devant la colonelle. Wahrmond pour sa part explique qu'il fuit la compagnie des pasteurs, car ils parlent tout de suite soit de théologie ou de grammaire syrienne pour les plus instruits, soit de bœufs et de labours pour ceux de la campagne (*Past.* II, 1). Dans aucun traité on ne trouvera ces thèmes mentionnés comme des sujets de conversation recommandés pour animer une discussion. Au contraire, il est même impoli et risqué d'évoquer des questions religieuses délicates dans une assemblée que l'on connaît à peine. Il y a d'ailleurs des sujets que la décence impose de ne pas aborder en public : c'est le cas de certaines maladies (*Billet* II, 2) ou des désaccords entre époux (*Triomphe* IV, 6). On rencontre aussi des personnages incapables de maîtriser leur niveau de langue, tout simplement parce qu'ils n'ont pas conscience de l'existence d'un code : Grobian utilise ainsi le terme « Mensch » pour parler de Carolina (*Mœurs* I, 5). Alors que son fils lui explique qu'en Saxe, cela signifie « Hure » – l'équivalent français de ce double sens serait « créature »<sup>2</sup> – Grobian n'en démord pas : pour lui, une femme et un homme sont tous deux des êtres humains. Ces détails lexicaux le dépassent et il se soucie de fort peu de paraître indélicat. Une conversation polie lui coûte bien des efforts et il préférerait aborder directement la question du mariage, sans préambules encombrants<sup>3</sup>.

Alors que les personnages négatifs commettent ainsi les bévues contre lesquelles les traités mettent en garde, les personnages vertueux, pour leur part, offrent de parfaits exemples de conversation policée, qui semblent tout droit sortis de manuels de savoir-vivre et dans lesquels on retrouve des formules types susceptibles d'imitation. Les jeunes gens vertueux des *Mœurs du temps passé* illustrent ainsi la façon dont les personnes éduquées et de bonne compagnie s'expriment et s'abordent dans diverses situations : première rencontre d'une jeune fille, retrouvailles d'amis intimes (I, 4) ou encore discours poli adressé à celle que l'on courtise honnêtement (I, 8). On trouve même un parfait modèle de conversation, présenté comme tel, lorsque Charlotte explique à Susanna comment répondre à son fiancé :

---

<sup>1</sup> « Frau – Die Herren Offizier sind so gewohnt, das Alter ihrer Pferde zu untersuchen, daß sie in den Putzstuben eben so reden, als ob sie im Stalle wären. » *Test.* (IV, 6). Voir aussi *Procès* (IV, 3).

<sup>2</sup> Voir Regnard, *Les Ménechmes* (II, 5).

<sup>3</sup> « Grobian – Ueber Tische werde ich nicht lange hinter dem Berge halten, und wenn er mit der Kerl lange um den Brey herum gehen will, so werde ich ihm ins Facit sagen : daß er ein Narr ist. » *Mœurs* (I, 5).

Charlotte – Si par exemple il vous disait : c'est pour moi un grand plaisir que de faire la connaissance d'une personne, qui doit avoir, à en juger par son frère, beaucoup de qualités, et je serai heureux si cette connaissance pouvait contribuer à nouer à l'avenir des liens plus étroits. Que répondriez-vous à cela ?

Susanna – Je répondrais : je vous remercie.

Charlotte – Eh, ce serait comme ne rien dire du tout. Vous devez dire au moins que vous ne vous réjouissez pas moins de faire sa connaissance ; que votre frère vous a dit tant de bien de sa personne que vous ne doutez pas que son commerce sera agréable. Puis vous devez souhaiter la bienvenue à sa sœur, lui demander comment fut le voyage, si elle se plaît à Hambourg, et écouter ce qu'elle vous répond, puis un mot entraîne l'autre.<sup>1</sup>

Susanna est effarée : elle est bien incapable de tout retenir, car la conversation policée lui est aussi étrangère que le chinois. Elle aurait pu tout au plus apprendre quelques compliments, qu'elle aurait débités de façon aussi mécanique que son pauvre « je vous remercie ». En revanche, l'aisance et la maîtrise des usages dont fait preuve Charlotte est un exemple de parfaite civilité destiné à instruire le spectateur.

Liebegern, l'étudiant policé des *Huîtres*, est lui aussi un modèle de comportement galant. Il incarne le nouveau type de l'étudiant « à la mode », aux goûts raffinés, qui fait sa cour dans les règles et le respect des bienséances, ce qui contraste avec les trois rustres mal dégrossis que sont Brüller, Feind et Gleichgut. On voit ainsi le jeune homme et ses deux invitées faire assaut de galanterie et de répliques aimables :

Gretchen – Vous êtes aujourd'hui bien décidé à vous moquer de nous avec politesse.

Fiekchen – Ou bien vous voulez peut-être seulement savoir si nous avons lu notre livre de compliment avec autant d'application que vous.<sup>2</sup>

Les jeunes gens règlent leur conduite selon les mêmes principes : le code qu'ils ont adopté est celui des traités de civilité, et ils appliquent à la lettre leurs recommandations. Les scènes suivantes offrent ainsi des exemples de comportement parfaitement policé : Fiekchen rappelle les règles à observer lorsqu'il s'agit de prendre place à table et Gretchen fait des compliments à Liebegern pour son obligeance (*Huît.* 17). Afin de ne pas éveiller les soupçons lorsque Schmausefrey et Freundlich arrivent, Fiekchen sait habilement les

---

<sup>1</sup> « Charlotte – Wenn er zum Exempel so zu ihnen sagte : Ich habe ein besonderes Vergnügen, eine Person kennen zu lernen, von der ich mir in Ansehung ihres Herrn Bruders viel Gutes verspreche, und werde mich glücklich schätzen, wenn diese Bekanntschaft zur künftigen genauern Verbindung etwas beytragen könnte. Was wollen sie hier auf antworten ? Susanna – Ich wollte antworten : Ich bedanke mich. Charlotte – Ey, das wäre eben so viel als gar nichts. Zum wenigsten müssen sie sagen : Sie wären nicht weniger erfreuet, seine Bekanntschaft zu erhalten. Ihr Bruder hätte ihnen ebenmäßig so viel Gutes von seiner Person gesagt, daß sie gar nicht zweifelten, sein Umgang würde angenehm seyn : alsdenn müssen sie seine Schwester willkommen heissen ; sie fragen : wie sie sich auf der Reise befunden ; wie es ihr in Hamburg gefiele ; und hören : was sie darauf zur Antwort giebt, alsdenn giebt ein Wort schon das andere. » *Mœurs* (I, 7).

<sup>2</sup> « Gretchen – Sie sind heute wohl recht darauf ausgegangen, uns mit Höflichkeit zum Besten zu haben. Fiekchen – Oder, sie wollen etwa nur hören, ob wir unser Complimentierbuch so fleißig übergelesen, als sie. » *Huît.* (16).

inviter à se joindre à l'assemblée (sc. 19) ; Freundlich insiste pour que les jeunes filles soient servies en premier, et c'est Liebegern, qui en sa qualité d'hôte, est chargé de porter les toasts (sc. 20). La pièce fonctionne comme une illustration des préceptes propagés par les « livres de compliments » et remplit la même fonction normative.

On rencontre d'autres exemples de discours exemplaire<sup>1</sup>, mais certains sont déjà empreints d'une certaine ironie. C'est le cas notamment du badinage entre Laura et Hilaria dans *Le Misogyne*. Hilaria, déguisée en homme et se faisant passer pour Lelio, admire l'habileté de Laura à engager une conversation galante, et Lessing se moque alors gentiment des tournures stéréotypées de la galanterie, accumulant les expressions comme « cruelle Laura », « beauté barbare », « nourrir en moi une flamme qui me consumera sans espoir », « innocente victime immolée sur l'autel de vos charmes » ou encore « les droits sacrés d'un premier amour »<sup>2</sup>. L'objectif est bien sûr de créer un effet de contraste avec la grossièreté de Wumshater, et de montrer que les personnages positifs maîtrisent parfaitement les codes de la communication policée. Cette conversation est donc un modèle du genre, mais c'est aussi déjà une parodie, par le jeu de Lessing sur les conventions de langage. Ce caractère parodique s'inscrit d'ailleurs dans la logique de l'action, puisqu'il s'agit bien ici d'une mascarade : le discours amoureux de Lelio-Hilaria n'est qu'une comédie, et la jeune fille débite consciemment tous les poncifs de l'amant éploré.

Enfin, dernier point à évoquer dans le cadre de la conversation : le problème du commérage, qui est l'un des défauts fustigé par les hebdomadaires moraux. Dès qu'il s'agit de commenter et de blâmer les faits et gestes de son prochain, les langues auparavant inertes se délient instantanément<sup>3</sup>. Dans les comédies de notre corpus, les allusions au qu'en-dira-t-on sont innombrables<sup>4</sup>. Cependant, leur interprétation n'est pas univoque ; parfois il s'agit d'une censure du bon sens populaire contre des comportements absurdes, parfois de ragots malveillants. Il n'y a guère que dans *Le Caquet des femmes* (*Weibergeklatsche*) de Weiße, que la condamnation est sans ambiguïté : l'intrigue repose

---

<sup>1</sup> Cf. *Fâch.* (V, 1), *Indiff.* (V, 7), *Beauté* (23).

<sup>2</sup> « Grausame Laura » ; « Barbarische Schöne » ; « eine in Flamme in mir ernähren, die mich ohne Hülfe verzehren wird » ; « mich zu einem unschuldigen Schlachtopfer Ihrer Reize zu machen » ; « die geheiligten Rechte einer ersten Liebe », *Miso.* (II, 2).

<sup>3</sup> Cf. *Die Vernünftigen Tadlerinnen*, 18. Stück, 2. May 1725, Bd. 1, p. 138-144 et *Der Patriot*, 5. Stück, 3. Februar 1724, Bd. I, p. 37 sq (cf. *supra*, p. 661).

<sup>4</sup> Cf. *Mœurs* (I, 1 et 2 ; II, 5 et 6), *Amant* (7), *Indiff.* (I. 1), *Projets* (IV, 1), *Gouv.* (IV, 4) et *Trésor* (3), pour ne mentionner que les plus importantes.

entièrement sur une satire du commérage et du mauvais esprit, qui s'acharne à ruiner les réputations sur la foi de soupçons infondés.

« Un commerce plaisant, familial et édifiant », voilà ce qui, pour *Le Patriote*, constitue « la plus grande douceur de la vie humaine »<sup>1</sup>. Les trois principales qualités de la conversation idéale sont ici réunies : c'est un plaisir utile dont on jouit entre amis. On perçoit nettement la distance qu'il y a de cette conception allemande à la pratique française de la causerie. Ce qui caractérise les sociétés et les clubs allemands, c'est la fixation des sujets abordés et la volonté de faire de la conversation un débat, une discussion qui fasse progresser les interlocuteurs dans leur processus d'*Aufklärung* : la raison doit contrôler la conversation, sinon elle dégénère en bavardage inutile<sup>2</sup>. La pratique de la sociabilité dans les cercles littéraires est représentative de cet idéal. Weiße et son groupe d'amis créent par exemple un espace de dialogue amical, régi par la confiance, le respect mutuel, la tolérance et la politesse, mais dédié à l'échange de points de vue, à la critique et au conseil<sup>3</sup>. Cramer quant à lui dit de Gellert que « d'une certaine façon, ses conversations, certes brèves mais toujours réfléchies, et même ses silences éloquentes, étaient, sans qu'il joue jamais le rôle de pédagogue, tout aussi instructifs que ses cours »<sup>4</sup>. La tension permanente entre plaisir et utilité est au bout du compte toujours réglée au profit de l'utilité. Les comédies reflètent cette prédominance du discours sur la conversation. Nous avons vu que le dialogue se caractérise par son didactisme ; il y a toujours un sujet et un point de vue à défendre. C'est la forme qui correspond bien sûr à l'objectif assigné à la comédie, mais elle est aussi révélatrice d'une conception strictement utilitaire de la parole comme mode de transmission d'informations. La causerie à bâtons rompus, sans but précis, pour le simple plaisir de la conversation, ne fait pas vraiment partie du monde de l'*Aufklärung*. On note bien sûr quelques exceptions, mais elles sont remarquables par leur rareté justement<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> « Der allergrösten Süßigkeit des menschlichen Lebens, nemlich eines vergnüglichen, vertraulichen und erbaulichen Umganges », *Der Patriot*, 8. Stück, 24. Februar 1724, Bd. I, p. 64 sq.

<sup>2</sup> Cf. M. Fauser, *Das Gespräch im 18. Jahrhundert*, p. 34-36, p. 176-187 et M. Fauser, « Rhetorik und Umgang. Topik des Gesprächs im 18. Jahrhundert », in : A. Montandon (Hg.), *Über die deutsche Höflichkeit ; Entwicklung der Kommunikationsvorstellungen in den Schriften über Umgangsformen in den deutschsprachigen Ländern*, Bern-New York, Peter Lang, 1991, p. 117-140.

<sup>3</sup> Cf. O. Ihle, « *Im Reich der Möglichkeit* », p. 37-51.

<sup>4</sup> « Seine zwar kurzen aber immer überlegten Gespräche und selbst sein bedeutendes Stillschweigen waren, ohne daß er jemals die Rolle des Pädagogen spielte, gewissermaßen so lehrreich, als seine Vorlesungen. » Johann Andreas Cramer, *C. F. Gellerts Leben*, Leipzig, 1774, p. 113 ; cité par M. Fauser, *Das Gespräch im 18. Jahrhundert*, p. 181.

<sup>5</sup> Cf. *Triomphe* (V, 1) ; *Myst.* (V, 4) ; *Pleur.* (I, 6).

Les multiples remarques sur les mœurs et la conversation que l'on peut relever dans les comédies allemandes des Lumières ne sont pas originales : elles ne sont que le reflet des débats de l'époque sur ces questions. Ce qui est intéressant, c'est de voir à quel point justement ces questions représentent un enjeu central dans ces pièces, et dans quelle mesure elles entreprennent de propager un nouvel idéal de civilité. L'analyse de notre corpus montre que l'on a bien affaire à une « école des bonnes mœurs » et que la pratique des dramaturges est parfaitement fidèle l'idée qu'ils se font de la mission du théâtre : aider les spectateurs à distinguer le bon comportement du comportement ridicule, donner des exemples de conversation, et participer au polissage des mœurs de la nation. Les comédies sont conçues, de façon plus ou moins manifeste selon le thème principal abordé, comme une sorte de « traité de civilité illustré ». Tout comme pour les traités, il est d'ailleurs difficile de savoir dans quelle mesure ces pièces rendent compte de comportements policés déjà existants ou tracent une image idéale de la civilité à atteindre<sup>1</sup>. Quoi qu'il en soit, l'ambition normative est la même : que ces personnages polis et vertueux soient une réalité ou un souhait, ils représentent bien le modèle à suivre, l'objectif fixé par les *Aufklärer* en matière de bonnes mœurs.

Il n'est guère étonnant dans ce complexe thématique de voir apparaître constamment le profil du modèle français. La France est alors considérée en Europe comme la nation policée par excellence et son influence en Allemagne est considérable, ce qui la place à la fois en position de modèle et d'envahisseur, en quelque sorte. Les dramaturges allemands sont pris entre deux feux : attentifs lecteurs et admirateurs des auteurs français, désireux de policer les mœurs de leur nation, ils sont aussi patriotes et inquiets de la contamination des Allemands par les vices de leur brillant voisin. Leur discours tente ainsi la quadrature du cercle : affiner les mœurs germaniques sans tomber dans la futilité française.

---

<sup>1</sup> Cf. Alain Montandon, « Einleitung », in : A. Montandon (Hg.), *Über die deutsche Höflichkeit*, p. 7 sq.





## Chapitre 8

# Vertus germaniques et vices français : le rejet du modèle mondain et la redéfinition des valeurs

La seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle est une période clef pour la constitution de l'identité nationale allemande, qui, comme beaucoup d'autres, commence à se forger par opposition aux autres nations – en l'occurrence, la France<sup>1</sup>. Cela permet aux patriotes allemands de poser leur propre identité en s'opposant à l'influence française. Les *Aufklärer*, conscients du déficit de sentiment national, recherchent par ailleurs des éléments susceptibles de cimenter la nation allemande : c'est en premier lieu la langue qui doit remplir ce rôle unificateur. Nous avons vu l'importance de ce sujet dans notre corpus, et là encore, la France apparaît comme un ennemi, à travers sa langue qui concurrence l'allemand. C'est aussi à l'époque que l'on fait renaître, ou que l'on crée, certains mythes fondateurs, et que l'on remet à l'honneur les antiques vertus germaniques – qui une fois de

---

<sup>1</sup> Sur la nation et l'identité nationale comme construction, voir A.-M. Thiesse, *La Création des identités nationales*. Sur le cas de l'Allemagne au XVIII<sup>e</sup> siècle, voir Hans Martin Blitz, *Aus Liebe zum Vaterland. Die deutsche Nation im 18. Jahrhundert*, Hamburg, Hamburger Edition, 2000, ainsi que Hans Peter Herrmann, Hans Martin Blitz und Susanna Moßmann, *Machtphantasie Deutschland. Nationalismus, Männlichkeit und Fremdenhaß im Vaterlandsdiskurs deutscher Schriftsteller des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt/M, Suhrkamp, 1996.

plus s'opposent au caractère français, puisqu'elles en sont l'exacte antithèse. Comme le fait observer Gonthier-Louis Fink, « les autostéréotypes et les hétérostéréotypes ne sont que l'expression éphémère d'une mentalité évolutive, réfléchissant une réalité également changeante »<sup>1</sup>. Or nous sommes au milieu du XVIIIe siècle en pleine mutation des mentalités, et l'image de la France et de son modèle de civilité se modifie considérablement. Les propos des comédies sur les mœurs sont particulièrement révélateurs de ce processus : on observe une revalorisation des « vertus germaniques », qui s'accompagne d'un rejet du modèle mondain à la française. Mais l'on n'assiste pas pour autant à la glorification de la grossièreté tudesque, puisque l'objectif est en réalité de définir un savoir-vivre propre à l'Allemagne, qui puisse assurer le polissage des mœurs tout en respectant le caractère national et les nouvelles valeurs de l'*Aufklärung*.

### ***8.1. Anciens stéréotypes, nouvelles valeurs***

Les traits de caractère attribués aux nations font preuve d'une grande stabilité : les stéréotypes en eux-mêmes restent identiques. Ce qui varie en revanche, c'est leur appréciation en fonction du rapport entre les nations ; l'hétérostéréotype peut ainsi être valorisé ou dénigré selon la situation politique, économique et sociale, tandis que l'autostéréotype connaît l'évolution inverse : négatif dans le premier cas de figure, positif dans le second<sup>2</sup>. Au XVIIIe siècle, la France passe ainsi en Allemagne du statut de modèle à celui de repoussoir, puis redevient modèle pour un bref laps de temps, dans les premières années de la Révolution.

Outre les extraits de notre corpus, nous avons choisi pour illustrer ce chapitre quelques citations de divers ouvrages français et allemands, qui permettent de replacer le discours des comédies dans le contexte des jugements de l'époque. Ce tableau des stéréotypes est volontairement succinct, et nous renvoyons aux ouvrages de référence pour une vision plus exhaustive<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> G.-L. Fink, « Réflexions sur l'imagologie », p. 28.

<sup>2</sup> Cf. Gonthier-Louis Fink, « Vom Alamodestreit zur Frühaufklärung : das wechselseitige deutsch-französische Spiegelbild 1648-1750 », in : *Recherches germaniques*, 21 (1991), p. 3-47, p. 3.

<sup>3</sup> En particulier R. Florack, *Tiefsinnige Deutsche, frivole Franzosen*. Une section y est consacrée aux pièces de théâtre, parmi lesquelles on retrouve *La Gouvernante française* de la Gottschedin et *Le Billet de loterie* de Gellert (p. 475-489 et p. 497-511).

### 8.1.1. L'image ambiguë du Germain

#### 8.1.1.1. *Le Germain selon ses voisins : la « grossière nation »*

Dans le chapitre des *Essais* consacré à l'ivrognerie, Montaigne qualifie l'Allemagne de « la plus grossière nation de celles qui sont aujourd'hui »<sup>1</sup>, et cette image de nation barbare est profondément ancrée dans la conscience collective française<sup>2</sup>.

À l'image de leur idiome, l'esprit des Allemands est considéré comme lourd et grossier. Les Français se gaussent de cette pesanteur, qui prédestine les savants allemands à des travaux philologiques fastidieux. L'orgueil nobiliaire devient quant à lui presque proverbial, et Voltaire l'immortalise dans *Candide*<sup>3</sup>. La grossièreté des mœurs est symbolisée par l'ivrognerie, trait de caractère qui frappe les Français et que l'on retrouve dans la plupart de leurs évocations de l'Allemagne, mais aussi par d'autres usages, comme celui du port généralisé de l'épée, que l'on ne quitte, selon Mauvillon, « que pour se mettre au lit »<sup>4</sup>. Les armes associées aux beuveries déclenchent des rixes et des blessures qui font des ravages, surtout chez les étudiants. Quistorp fait allusion à ces mœurs estudiantines dans *Les Huîtres*, où les camarades de Liebegern se révèlent querelleurs et batailleurs. Ils ont l'habitude de tout régler par des bagarres (*Huît.* 12), et c'est d'ailleurs l'un des spectacles qu'ils présentent le plus (sc. 14). Pour les Français, les Allemands sont décidément des « ours mal léchés », à l'image du *Le Paysan du Danube* croqué par La Fontaine<sup>5</sup>. Au regard de leurs défauts, leurs qualités sont comptées pour peu de choses : la probité, le courage et le sens de la justice ne sauraient compenser aux yeux des Français le manque de goût et d'esprit, l'ivrognerie et la grossièreté des manières.

Les traits que les Français attribuent aux Allemands sont comme le négatif de l'appréciation de leur propre caractère. Ce jugement s'accompagne donc inmanquablement d'un mépris plus ou moins prononcé. Éléazar Mauvillon ne peut que constater :

---

<sup>1</sup> Montaigne, *Les Essais*, livre 2, ch. 2, « De l'ivrognerie », p. 249.

<sup>2</sup> Pour une analyse détaillée de l'image de l'Allemagne en France au XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, voir W. Leiner, *Das Deutschlandbild in der französischen Literatur*, p. 42-78.

<sup>3</sup> Cf. *supra*, p. 484.

<sup>4</sup> E. Mauvillon, *Lettres*, p. 251.

<sup>5</sup> Même si la fable a pour but de démontrer qu'« il ne faut point juger des gens sur l'apparence » et qu'à la fin « chacun admire le grand cœur, le bon sens et l'éloquence du sauvage », La Fontaine fixe cette image du Germain velu et mal vêtu (cf. R. Florack, *Tiefsinnige Deutsche, frivole Franzosen*, p. 163 sq).

Je ne puis pourtant désavouer cet air sottement despotique avec lequel presque tous les Français qui voyagent, jugent et condamnent les mœurs des autres, ordinairement sans bien les connaître. [...] Un Laquais français pense que le bonheur d'être né à « Paris » le met de niveau avec les Seigneurs « Etrangers ». Rien n'est si drolle, que de voir nos Fats hors de France, quels airs, quelle vanité, quelle pétulance, quel mépris pour tout ce qui n'a pas l'honneur d'être Français !<sup>1</sup>

Les trois comparses de *La Gouvernante française* semblent avoir été calqués sur cette description de Mauvillon (ce qui n'est pas impossible, puisque la Gottschedin possédait un exemplaire des *Lettres françaises et germaniques*) : on voit ainsi La Fleur estimer qu'un lui doit du respect, car il n'est pas un vulgaire laquais allemand, mais « un Laquay de Paris » (*Gouv. fr.* I, 4). Il affuble de tous les maux la voiture commandée pour le voyage, « parce qu'elle est allemande » et devient même insultant :

Comment cette stupide engeance de peuple allemand pourrait-elle faire et construire autre chose que de stupides engins ?<sup>2</sup>

Les Allemands sont une nation stupide et ne méritent pas autant de respect que les Français (*Gouv. fr.* I, 3 et II, 1), et lorsqu'ils font preuve de politesse, cela ne manque pas d'étonner. Dans *Le Billet de loterie*, la marquise parisienne à laquelle Simon fait un présent déclare avec une condescendance manifeste :

Monsieur, vous êtes fort galant pour un Allemand.<sup>3</sup>

Selon Sotenville, il n'y a qu'un seul moyen d'effacer « la honte d'être un Allemand », c'est d'adopter dans ses mœurs une grâce toute française<sup>4</sup>. *Le Patriote* fait le portrait d'un noble français typique, le Baron de la Grillerie, un complimenteur méprisant pour ces « bons Allemand stupides et crédules », et qui essaye de leur faire croire toutes sortes d'aberrations<sup>5</sup>.

Les stéréotypes négatifs de l'Allemand entraînent donc un mépris manifeste de la part des Français. Cette attitude insultante est dénoncée par les *Aufklärer*, qui s'en prennent tout autant à la morgue des Français qu'à l'autodénigrement des Allemands. En effet, selon Luischen, « l'aveugle vénération des Allemands est la cause de l'orgueil stupide et infondé

---

<sup>1</sup> E. Mauvillon, *Lettres*, p. 161.

<sup>2</sup> « La Fleur – Was kann das dumme Hagels deutsche Volk anders machen und bauen, als dummes Zeug ? » *Gouv. fr.* (I, 4).

<sup>3</sup> En français dans le texte, *Billet* (IV, 2).

<sup>4</sup> « Sotenville – Man muß aber so viel möglich, der Schande, ein Deutscher zu seyn, durch eine französische Artigkeit in Sitten abhelfen. » *Gouv. fr.* (IV, 9).

<sup>5</sup> « Gute einfältige tumme Teutsche », *Der Patriot*, 94. Stück, 18. October 1725, Bd. II, p. 339.

des Français »<sup>1</sup>. Au-delà de ses comédies, la Gottschedin se montre personnellement sensible à cet orgueil, comme en témoigne son attitude à l'égard de Voltaire, qui séjourne à Leipzig en 1753. Il souhaite la rencontrer, mais se dit souffrant. Elle le qualifie de « malade imaginaire », et refuse de s'abaisser à lui rendre visite dans ses quartiers. Elle lui fixe en revanche un jour de visite, où elle convie une compagnie choisie pour « soutenir l'honneur des Allemands, auxquels les Français déniaient toute capacité à penser, et pour ne pas accroître la fierté d'un Voltaire »<sup>2</sup>. Le Français accepte, mais ne vient pas. Piquée au vif, la Gottschedin décide alors de ne pas se montrer et de se passer de sa connaissance, quoi qu'il arrive.

### *8.1.1.2. Les Allemands vus par eux-mêmes : entre dénigrement et revalorisation*

L'image que les Allemands se font d'eux-mêmes varie considérablement en fonction de leur appartenance sociale : la noblesse ne jurant que par le modèle français, elle adopte l'image négative de l'Allemagne qui lui est renvoyée. L'élite bourgeoise de l'*Aufklärung* en revanche développe un sentiment d'orgueil national blessé et tente de définir un caractère allemand positif et valorisateur, en opposition au caractère des Français.

#### 8.1.1.2.1. La honte d'être allemand

Les milieux de cour et les petits-maîtres allemands ont à ce point les yeux rivés sur la France qu'ils en adoptent tous les préjugés et qu'ils finissent par avoir honte d'être allemands. Leur opinion ne diffère donc pas de celle des Français. *Le Retour de Lindor*, pièce d'Antoine fils, acteur de la troupe française de l'Électeur palatin, créé à Mannheim dans les années 1760, est significative de ce phénomène. Marton dit au jeune Lindor, qui revient d'une campagne de deux ans en Allemagne, qu'il aurait dû y apprendre la modération :

Lindor – La modération ! Oui, c'est un avantage, / Que les Allemans ont sur nous, peuple  
vologe ; / Au moins le disent-ils. Mais là, de bonne foi, / Auriez-vous souhaité qu'un

---

<sup>1</sup> « Luischen – Die blinde Verherung der Deutschen [ist] die Ursache an dem närrischen und ungegründeten Stolze der Franzosen », *Gouv. fr.* (I, 3).

<sup>2</sup> « Ich musste bey dieser Gelegenheit die Ehre der Deutschen behaupten, denen die Franzosen alle Kraft zu denken absprechen, und ich wollte den Stoltz eines V. nicht vermehren. » L. A. V. Gottsched, lettre à Dorothee von Runckel du 18 avril 1753, in : *Briefe*, p. 175.

homme tel que moi, / [...] Adoptât les façons, la mode surannée / L'immuable sang-froid de Messieurs les Germains ? / Qu'une pipe à la bouche, une gazette en mains, / Ayant à mes côtés un grand verre de bière, / J'eusse appris à passer une journée entière / De cette façon-là ? [...] Ah ! non : j'honore fort l'esprit, les mœurs tudesques, / Mais... mais dans un Français, elles sont trop burlesques.<sup>1</sup>

La satire n'est pas agressive, mais cette image des Allemands lourdauds n'est guère valorisante, et la cour de Mannheim qui assiste au spectacle s'associe bien évidemment à la raillerie : c'est ainsi qu'elle-même perçoit les Allemands du commun, qui n'ont pas le bon goût d'adopter les mœurs françaises. Cleanth, le *Deutschfranzos* du *Méfiant envers soi-même*, ne pense pas autre chose :

Nos honnêtes Allemands sont encore trop pétris de la bêtise de leur nation. Il n'y a que dans les cours qu'ils sont un peu formés selon le modèle français. Mais d'où cela vient-il ? Si les comédiens français et les chanteurs d'opéra italiens ne les avaient pas un peu éduqués, ils seraient tout aussi balourds que nos aïeules.<sup>2</sup>

Pour *Les Frondeuses raisonnables*, l'Allemagne est bien la seule nation qui se méprise elle-même à ce point et dont les enfants renient les parents. On croirait presque que les adeptes du *Mischmasch* ne sont qu'à moitié allemands et qu'ils ont un père français, tant ils adoptent la langue étrangère<sup>3</sup>. Quant à l'expression de « Teutscher Michel », elle est un exemple révélateur de l'autodénigrement : c'est une dénomination inventée par les Allemands eux-mêmes pour se dévaloriser<sup>4</sup>.

Que ce soit en matière de mœurs, d'esprit ou de galanterie, il est généralement admis que les Allemands sont pitoyables et incapables de rivaliser avec leurs voisins. Dans sa rage de n'être pas reconnu à sa juste valeur, Damis le jeune érudit reprend le discours classique sur le manque d'esprit de ses compatriotes : ils ne sont que de « stupides Allemands », « [resteront] éternellement dans [leurs] ténèbres barbares et [seront] la risée de [leurs] voisins pleins d'esprit », car l'Allemagne est « le siège nordique de la grossièreté et de la bêtise, où tous les éléments empêchent de devenir habile » et où les grands esprits ne se rencontrent qu'une fois par siècle tout au plus<sup>5</sup>. Toujours très ironique dès qu'il est

---

<sup>1</sup> Antoine fils l'aîné, *Le Retour de Lindor ou le Nouvel Heureusement* (sc. 4), in : J.-J. Olivier, *Les Comédiens français*, t. 1, p. 150. Il s'agit d'une comédie en un acte, qui fait suite à *Heureusement* de Rochon de Chabannes (1760).

<sup>2</sup> « Cleanth – Die Dummheit des Vaterlands hängt immer noch unsern ehrlichen Deutschen an. An Höfen sind sie noch am ersten ein bischen nach dem französischen Modell gegossen : aber woher kömmts ? wenn sie nicht noch die französischen Comödianten und italienischen Operisten in die Zucht nähmen, so würden sie eben so plump, als unsre Großmütter seyn. » *Méf. env.* (II, 6). Cf. *supra*, p. 169 sq.

<sup>3</sup> Cf. *Die Vernünftigen Tadlerinnen*, 2. Stück, 10. Jenner 1725, Bd. 1, p. 8.

<sup>4</sup> Cf. *Die Vernünftigen Tadlerinnen*, 23. Stück, 7. Junii 1726, Bd. 2, p. 179-184.

<sup>5</sup> « Damis – O ihr dummen Deutschen ! [...] Ihr werdet ewig in eurer barbarischen Finsternis bleiben und ein Spott eurer witzigen Nachbarn sein ! » *Érudit* (III, 15). « Damis – [...] In diesem nordischen Sitze der

question d'admiration des Français, Lessing reprend ici explicitement des éléments de la théorie des climats telle qu'on la trouve chez Bouhours, et accumule les poncifs sur la grossièreté germanique. Mais si Damis se tourne vers la France et l'Angleterre, ce n'est pas parce qu'il en admire l'esprit, mais parce que leurs préjugés contre l'Allemagne lui offrent une issue qui lui permet de continuer à se voiler la face sur ses mérites.

Les Allemands cherchent souvent à se franciser pour acquérir toutes les qualités qui font si cruellement défaut à leur patrie. C'est le cas de Simon, qui a fait son séjour à Paris et qui en a adopté les mœurs, persuadé qu'il est ainsi devenu « plus qu'un simple Allemand », et qui se croit irrésistible auprès du beau sexe<sup>1</sup>. Quant à Christoph, il fait cette galante déclaration à Lisette :

Christoph – Je vous aime donc, mademoiselle. Je dirais *Je vous aime*, si vous étiez une marquise française.

Lisette – Peste ! Vous êtes donc un Français ?

Christoph – Non, je dois avouer ma honte : je ne suis qu'un Allemand. – Mais j'ai eu la chance de fréquenter plusieurs Français et c'est ainsi que j'ai appris ce qui fait un honnête garçon.<sup>2</sup>

Rien ne saurait être sensé, galant et de bon goût, hormis ce qui vient de la nation française. Berthold est ainsi accablé de découvrir que Lisette a menti sur ses origines :

Berthold – Je viens de dire à ma mère que vous deviez être une gasconne, pour lui avoir fait prendre des habitudes aussi extravagantes. Mais je vois que c'est encore bien pire : vous êtes une Allemande.<sup>3</sup>

La dernière des Françaises est plus estimable et a plus de mérite que n'importe quelle Allemande, car rien de ce qui est allemand ne soutient la comparaison avec l'équivalent français. Même le vin n'échappe pas à ce préjugé : en buvant une bouteille de M. Damon, Simon prétend que « le vin français n'a pas ce goût bourgeois de pied de vigne »<sup>4</sup>. La

---

Grobheit und Dummheit ; wo es alle Elemente verwehren, klug zu sein ; wo kaum alle hundert Jahr ein Geist meinesgleichen geboren wird », *Érudit* (III, 17).

<sup>1</sup> « Simon – O dachte ich, mein schönes Kind, du sollst bald empfinden, daß ich mehr, als ein blosser Deutscher, bin. » *Billet* (IV, 5).

<sup>2</sup> « Christoph – Ich liebe Sie also, Mamsell. Je vous aime, würde ich sagen, wenn Sie eine französische Marquisin wären. Lisette – Der Geier ! Sie sind wohl gar ein Franzose ? Christoph – Nein, ich muß meine Schande gestehn : ich bin nur ein Deutscher. – Aber ich habe das Glück gehabt, mit verschiedenen Franzosen umgehen zu können, und da habe ich denn so ziemlich gelernt, was zu einem rechtschaffnen Kerl gehört. » *Juifs* (10).

<sup>3</sup> « Berthold – Ich sagte vorhin zu meiner Mutter ; Sie müßten eine Gascognerinn seyn, weil Sie ihr einen so wunderlichen Staat angegeben hätten. Aber ich sehe, es ist noch viel schlimmer. Sie sind gar eine Deutsche. » *Faste* (III, 4).

<sup>4</sup> « Simon – Ein Französischer Wein hat keinen solchen bürgerlichen Geschmack nach dem Stocke. » *Billet* (V, 4).



petite Hannchen, encore très jeune et perméable à toutes les influences, reproduit naïvement les préjugés que les Français chargés de son éducation lui inculquent :

Hannchen – C'est bien mon malheur que d'être née de parents allemands. Ah ! Si seulement mon papa était Parisien.

Wahrmund fils – En serait-il meilleur homme qu'il n'est ?

Hannchen – Je ne dis pas cela, mais je l'aimerais beaucoup plus.

Wahrmund fils – Et pourquoi donc ?

Hannchen – Les Allemands sont des gens stupides et maladroits. Ils ne méritent pas qu'on les aime.<sup>1</sup>

On apprend ainsi aux enfants à mépriser père, mère et patrie, à se mépriser eux-mêmes et à admirer aveuglément l'étranger. La réaction des *Aufklärer* est vigoureuse : ils dénoncent cet autodénigrement et s'efforcent de revaloriser le caractère national, en s'appuyant sur l'image traditionnelle de la *Germanie* de Tacite.

#### 8.1.1.2.2. La fortune du mythe tacitéen

Au XVI<sup>e</sup> siècle, la redécouverte de la *Germanie* de Tacite constitue un événement fondamental pour l'évolution des stéréotypes : les Humanistes propagent une image du Germain modelée sur la peinture élogieuse qu'en fait l'historien latin, en éliminant les aspects négatifs, et cette image devient un véritable mythe collectif<sup>2</sup>. Bravoure, probité, chasteté et fidélité conjugale, piété, amour de la liberté : le catalogue des vertus germanique ainsi établi devient canonique et ne se modifiera pas par la suite.

La description de Tacite est construite sur une opposition entre la vertu naturelle des Germains et la civilisation décadente des Romains. Ce schéma est repris au XVII<sup>e</sup> siècle par les adversaires de l'influence française, dans le cadre de la querelle « Alamode », puis par les *Aufklärer* : derrière l'image de l'occupant romain se profile désormais celle de l'envahisseur français, dont la culture corrompue vient pervertir la saine nature germanique, interprétée comme le caractère propre de la nation. Car la continuité ethnique des peuples germaniques est censée entraîner naturellement la continuité du caractère<sup>3</sup>. Or, ce dernier s'est semble-t-il perdu, en particulier à cause de l'influence française, et les

---

<sup>1</sup> « Hannchen – Das ist eben mein Unglück, daß ich von deutschen Aeltern bin. Ha ! wenn mein Papa ein Pariser wäre ! Wahrmund – Könnte er wohl ein besserer Mann seyn, als er ist ? Hannchen – Das sage ich nicht, aber ich würde ihn viel lieber haben. Wahrmund – Ey warum das ? Hannchen – Ha, die Deutschen sind dumme ungeschickte Leute. Sie sind nicht werth daß man sie lieb hat. » *Gouv. fr.* (III, 2).

<sup>2</sup> Cf. Jacques Ridé, *L'Image du Germain dans la pensée et la littérature allemandes de la redécouverte de Tacite à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle*, 3 vol., Lille, Atelier Reproduction des thèses, Paris, diffusion H. Champion, 1977, et R. Florack, *Tiefsinnige Deutsche, frivole Franzosen*, p. 52.

<sup>3</sup> Cf. G.-L. Fink, « Der deutsche National- und Regionalcharakter in der Sicht der Aufklärung », p. 70-72.

différences observées entre l'antique aïeul Germain et l'Allemand moderne sont dénoncées comme des perversions du caractère national originel. Il faut donc lutter contre cette corruption par l'évocation littéraire et historique de ces temps anciens où régnaient la vertu, la bravoure, la probité et l'innocence des mœurs, et combattre l'orgueil français par le souvenir d'un glorieux passé. Arminius (en allemand Hermann), qui vainquit les Romains à la bataille de Teutoburg en 9 après J.-C., apparaît ainsi comme le héros national par excellence, celui qui a défendu les libertés germaniques contre l'envahisseur romain et dont le caractère n'a pas été corrompu par la civilisation latine. Hermann est ainsi glorifié dans plusieurs ouvrages, en particulier dans le roman de Lohenstein et la tragédie de Schlegel<sup>1</sup>, qui projettent sur son histoire les débats contemporains et la critique anti-française. Les trois essais de *Défense des anciens Germains* de Gottfried Schütze, publiés en 1746, sont un condensé des idées qui constituent à l'époque la vulgate des vertus germaniques<sup>2</sup>. Il est intéressant de noter que l'auteur s'appuie systématiquement sur Tacite lorsqu'il s'agit de louer les Germains, mais récuse son témoignage dès qu'il est plus critique, accusant alors le Romain de partialité. L'instrumentalisation de la source antique est ici manifeste, dans le but de souligner bien évidemment la décadence des mœurs et combien les contemporains se sont éloignés de leurs vertueux aïeux. Mauvillon, estime pour sa part que les Allemands n'ont conservé que les défauts de leurs ancêtres :

Quant à l'ancienne « Probité germanique », à peine en entrevoit-on quelques vestiges chez le Commun-Peuple : les Gens de condition se distinguent par le mépris qu'ils en ont, et par une conduite fort opposée à cette même probité.<sup>3</sup>

Le Français propage ainsi les stéréotypes de l'époque, car cette remarque va tout à fait dans le sens des reproches exprimés par les patriotes gallophobes : le mépris de l'Allemagne affiché par les personnes de condition n'est que le reflet de leur aliénation à des mœurs étrangères et de leur volonté d'oublier leurs origines et leur patrie.

L'antique probité germanique devient un *leitmotiv* du discours des Lumières : on la retrouve ainsi dans *Le Monde renversé* de König, dans les hebdomadaires moraux<sup>4</sup>, et dans les comédies de notre corpus. Mais il faut préciser que ce ne sont pas les ancêtres en tant

---

<sup>1</sup> Lohenstein, *Großmüthiger Feldherr Arminius oder Herman, Als Ein tapfferer Beschirmer der deutschen Freyheit* (1689-1690), J. E. Schlegel, *Herrmann* (1743). Cf. Roland Krebs, « Hermann au temps des Lumières. À propos du motif germanique dans le théâtre allemand et français du XVIIIe siècle », in : *Cahiers d'études germaniques*, 22 (1992), Aix-en-Provence, p. 179-190.

<sup>2</sup> Gottfried Schütze, *Drei kleine Schutzschriften für die alten Deutschen*, Leipzig, 1746.

<sup>3</sup> E. Mauvillon, *Lettres*, p. 246.

<sup>4</sup> Cf. *Der Patriot*, 28. Stück, 13. Julii 1724, Bd. I, p. 237 sq et 103. Stück, 20. Decemebr 1725, Bd. II, p. 419. Voir également W. Martens, *Die Botschaft der Tugend*, p. 353 sq.

que tels qui sont glorifiés : les *Aufklärer* mettent en avant les vertus qui correspondent au nouvel idéal bourgeois et qui peuvent donc être utilisées dans leur argumentation. Le motif de la probité germanique illustre leur entreprise morale et la légitime en la faisant apparaître comme un retour aux sources, comme la redécouverte d'un noble héritage oublié. Paradoxalement, cette légitimation par l'ancienneté n'est pas sans rappeler la justification par les aïeux propre à la noblesse. La culture bourgeoise trouve ainsi une origine mythique positive qui peut rivaliser avec le principe nobiliaire.

#### 8.1.1.2.3. Grossièreté et authenticité

Dans leur désir de rejeter tout ce qui vient de France et de remettre à l'honneur les antiques vertus germaniques, les patriotes qui, au XVIIIe siècle, animent la querelle *Alamode*, vont jusqu'à faire l'apologie des mœurs grossières et de l'ignorance, garants de la moralité<sup>1</sup>. Au XVIIIe siècle, la petite bourgeoisie se montre encore très attachée à la tradition des « grossières mœurs des Allemands », estimées pour leur prétendu caractère originel et authentique<sup>2</sup>.

Les *Aufklärer* en revanche prennent clairement leurs distances avec le Grobian et fustigent l'intempérance et la grossièreté qui règnent encore largement au sein de la population allemande<sup>3</sup>. Ce qui les place dans une position parfois délicate vis-à-vis des ancestrales vertus germaniques, qui entrent en conflit avec le raffinement des mœurs ambitionné, que les arts et les lettres doivent promouvoir. Ils règlent ce problème en distinguant deux niveaux : celui des coutumes et celui des vertus. En règle générale, la référence aux mœurs des ancêtres, à ce qui est « alt deutsch », est plutôt positive : on évoque alors la chasteté, la bravoure, la loyauté et la franchise. La référence ne devient négative que lorsque ce passé est récent, et qu'il fait alors référence aux coutumes des grands-parents et non aux vertus des anciens Germains. C'est le cas tout particulièrement dans *Les Mœurs du temps passé* et dans *La Mort de Bockesbeutel*. Le culte des ancêtres et de la tradition y est dénoncé comme rétrograde et absurde, opposé aux notions fondamentales de progrès et de polissage des mœurs. Alrune vante par exemple les modes d'autrefois et fustige les nouveautés vestimentaires. Elle se demande ce que dirait sa mère

---

<sup>1</sup> Cf. G.-L. Fink, « Vom Alamodestreit zur Frühaufklärung », p. 30.

<sup>2</sup> Cf. H. Möller, *Die kleinbürgerliche Familie*, p. 197.

<sup>3</sup> Les défauts physiques, les évocations scatologiques et érotiques sont des sujets qui font rire, même dans les milieux de cour de l'Allemagne du Sud au milieu du XVIIIe. Les exécutions publiques et les spectacles où l'on martyrisait les animaux (*Tierhetze*) sont aussi très appréciés du peuple et de la petite bourgeoisie, sans compter les farces de Hanswurst. Cf. *Ibid.*, p. 196 sq et p. 258

si elle voyait ça, « car c'était une honnête femme à l'ancienne mode allemande ». Elle se lamente plus loin qu'il n'y ait plus que « quelques esprits fidèles à l'ancienne mode allemande » qui continuent à pratiquer l'abattage des bœufs comme avant<sup>1</sup>. Ce qui relève des usages irrationnels ou grossiers a beau faire partie de la tradition allemande, ils ne trouvent pas grâce aux yeux des hommes des Lumières.

L'image du Germain est donc ambivalente : elle est négative ou positive selon la valeur que l'on accorde à la nature et à la civilisation, et selon les aspects pris en compte – d'où un retour, au temps du *Sturm und Drang*, à une certaine grossièreté tudesque, au nom de la nature. Il en va de même pour le Français, dont l'image évolue de façon comparable.

### **8.1.2. Le « futile Français »**

Il faut avant toute chose préciser que lorsque l'on parle du « Français », il ne s'agit bien évidemment pas de l'ensemble du peuple ; ou plus exactement, c'est la couche dominante, celle de l'aristocratie de cour et de l'élite bourgeoise aristocratisée, qui se considère elle-même comme représentative de la nation et fournit l'image du Français. C'est à partir de ses caractéristiques et de ses valeurs que se forge le stéréotype national. Or c'est par son mode de vie raffiné, par sa civilité que cette couche sociale se définit, qu'elle se distingue du reste de la population, et du reste du monde. L'appartenance au grand monde, l'existence sociale, est conditionnée par les manières. Le Français de la bonne compagnie est celui qui maîtrise le code du bon ton. C'est par conséquent sur cet aspect que l'image du Français se construit et l'appréciation positive ou négative de ces qualités se répercute sur l'image de toute la nation.

Qui plus est, dans la plupart des cas, les auteurs de notre corpus ne peuvent se faire une idée de la France que de façon indirecte, par le biais de la littérature française elle-même. Cela renforce bien évidemment le phénomène de réduction de la France à une image bien spécifique : celle transmise par les œuvres littéraires, et en particulier par les comédies<sup>2</sup>. La perception est donc d'emblée orientée, et cela explique aussi que l'on

---

<sup>1</sup> « Alrune – [...] denn sie war eine alte deutsche ehrliche Frau. » *Mort B.* (I, 4) ; « einige alte Deutsch=gesinnte Herzen » *Mort B.* (II, 7).

<sup>2</sup> Les dramaturges ont aussi pu avoir éventuellement des contacts avec des Français vivant en Allemagne. Mais ces derniers ne représentent pas toujours l'élite de la nation : ce sont souvent des aventuriers plus ou moins honnêtes qui cherchent fortune à l'étranger, où ils peuvent en imposer par leur nationalité. Dans ces cas-là, l'expérience personnelle ne fait que conforter les stéréotypes négatifs.

retrouve fréquemment dans les pièces allemandes des critiques déjà présentes dans les comédies françaises. Ces dernières fustigeant bien souvent les mœurs contemporaines, elles représentent une source presque inépuisable d'arguments anti-français.

### 8.1.2.1. *La nation policée*

Selon Béat de Muralt, les Français « se regardent comme le peuple civilisé, qui, par l'esprit et par les manières, se trouvent déjà au-dessus des autres »<sup>1</sup>, et doivent constituer naturellement un modèle pour le reste du monde. C'est une idée effectivement très répandue, que l'on trouve par exemple exprimée dans le *Nouveau Traité de la civilité* d'Antoine de Courtin, traduit par Menantes, qui rencontre un vif succès en Allemagne et connaît de nombreuses rééditions. Courtin y déclare que la France est le pays de la conduite la plus neutre, la plus discrète, la moins cérémonieuse, bref la plus universelle. Par conséquent, les jeunes gens « ne passeront point pour incivils en quelque lieux qu'ils aillent, & ils seront au contraire civils en tout pays, s'ils le sont à la mode de France »<sup>2</sup>. Les comédies se font elles aussi largement l'écho de cette opinion. La conclusion de *L'Oracle* de Saint-Foix (1740) est révélatrice de la façon dont les Français évaluent leur mérite et se perçoivent sur l'échelle des peuples. La Fée conclut l'action par ces mots :

Je vais vous transporter au milieu d'un peuple dont la politesse, le goût et la gloire font l'émulation de toutes les autres nations.<sup>3</sup>

Dans toutes les comédies françaises, Paris apparaît bien comme le centre du monde et surtout comme le temple du bon goût ; c'est là seulement que les provinciaux – et par extension les étrangers – peuvent apprendre le bon ton. Au XVIIe siècle, le rôle de la cour est essentiel : Clitandre affirme ainsi, dans *Les Femmes savantes*, « Que chez elle on se peut former quelque bon goût, / Et que l'esprit du monde y vaut, sans flatterie, / Tout le savoir obscur de la pédanterie »<sup>4</sup>. Au début du XVIIIe siècle, la ville prend le relais dans cette fonction de modèle. Le chevalier Ménechme déclare à propos de son frère :

---

<sup>1</sup> L. Béat de Muralt, *Lettres sur les Anglais et les Français*, 4<sup>ème</sup> lettre sur les Français, p. 206.

<sup>2</sup> Cf. A. de Courtin, *La Civilité moderne, oder die Höflichkeit der heutigen Welt*, p. 12.

<sup>3</sup> Saint-Foix, *L'Oracle* (sc. 8).

<sup>4</sup> Molière, *Les Femmes savantes* (IV, 3, v. 1344-1346).

On doit peu s'étonner de cet air de rudesse / Dans un provincial nourri sans politesse : / Et ce n'est qu'à Paris que l'on perd aujourd'hui / Cet air sauvage et dur qui règne encore en lui.<sup>1</sup>

C'est bien l'opinion de tous les auteurs français, qui ont eux-mêmes fait l'expérience de ce monde poli et raffiné. Des pièces comme *La Comtesse d'Escarbagnas* de Molière ou *La Fausse Agnès* de Destouches construisent en grande partie leur intrigue sur cette opposition entre Paris (la cour et la ville) et la Province, c'est-à-dire entre le bon goût et l'affectation<sup>2</sup>.

Au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, les Allemands considèrent effectivement la France comme la nation policée par excellence, confortant ainsi les Français dans la bonne opinion qu'ils ont d'eux-mêmes et de leurs mœurs. Malgré la violence de la querelle *Alamode* dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, son influence reste limitée : les années 1700-1730 sont marquées par le retour des notions de galanterie et de politesse s'orientant sur le modèle français. La plupart des manuels de savoir-vivre diffusés et lus en Allemagne sont français, en langue originale ou en traduction. L'abbé Bellegarde est l'auteur le plus en vogue. Ses ouvrages sont présents dans presque tous les catalogues des foires<sup>3</sup>. L'idée que la France, et plus particulièrement la civilité de cour, soient des modèles de comportement, est le fondement de la position de Thomasius dans son *Discours*. Il y fustige la tendance des Allemands à tout importer sans discernement et engage une réflexion sur cette pratique, mais il affirme que « les Français sont de nos jours les personnes les plus habiles et savent véritablement mettre de la vie dans toutes les choses ». À l'issue de son analyse, il incite ses auditeurs à choisir les qualités qui font de la France une nation policée supérieure à l'Allemagne :

Je suis d'avis que si l'on veut imiter les Français, il faut s'efforcer de les imiter en honnêteté, savoir, beauté d'esprit, bon goût et galanterie.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Regnard, *Les Ménechmes* (II, 1).

<sup>2</sup> Cf. Molière, *La Comtesse d'Escarbagnas* (sc. 3) et Destouches, *La Fausse Agnès* (I, 1 et 2). Voir également Lesage, *Turcaret* (V, 7).

<sup>3</sup> Cf. B. Strauss, *La Culture française à Francfort au XVIII<sup>e</sup> siècle*, p. 76 sq.

<sup>4</sup> « [Ich] bin der Meynung, daß wenn man ja denen Frantzosen nachahmen will, man ihnen hierinnen nachahmen solle, daß man sich auf honnêteté, Gelehrsamkeit, beauté d'esprit, bon goût et galanterie befließige », Christian Thomasius, *Discours, welcher Gestalt man denen Frantzosen in gemeinem Leben und Wandel nachahmen solle ? Ein Collegium über des Gracians Grund-Reguln vernünfftig, klug und artig zu leben*, deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts, hrsg. von August Sauer, nach den Ausgaben von 1687 und 1701, Stuttgart, Göschen, 1894, p. 33.

C'est ainsi que l'on deviendra un parfait « homme sage ». Certains personnages des comédies de notre corpus se font l'écho de ce préjugé favorable, comme Germann, auquel son frère demande à quoi sert une gouvernante française :

Germann – Nos enfants apprennent de meilleures mœurs.

Wahrmund – De meilleures mœurs ? et pourquoi donc ?

Germann – Parce que la France est une nation plus policée que la nôtre.<sup>1</sup>

C'est ce qui détermine bon nombre de jeunes gens à faire le voyage en France et à ramener des manières qu'ils estiment être les seules véritablement polies.

Simon – Voyez, madame, c'est ainsi que l'on sert les dames à Paris. N'importe quel Allemand peut avancer une chaise ; mais le faire avec une *bonne grace*, c'est l'âme de la politesse.<sup>2</sup>

Mais si les dramaturges évoquent ces arguments, c'est en réalité pour mieux les réfuter. En effet, la position de modèle incontesté en matière de bonnes mœurs commence à être remise en question dès les années 1720, et au milieu du siècle, l'image du Français s'est considérablement détériorée.

### 8.1.2.2. *Le vice et la bagatelle*

De « galant poli », le Français devient « galant libertin », car l'appréciation de ses qualités se modifie, voire s'inverse complètement, avec la constitution progressive des normes morales bourgeoises et la condamnation de l'influence française, qui traduit le divorce entre noblesse et bourgeoisie. Le stéréotype du Français n'est plus jaugé à l'aune de la civilité mais de la moralité.

Le Français est dans les comédies comme dans la vie quotidienne : ses manières sont libres et aisées, il est spirituel et frivole ; le spectacle des vices et des folies est pour lui plus une occasion de s'amuser que d'en détourner les spectateurs.<sup>3</sup>

C'est ainsi que Friedrich Nicolai définit le caractère national français : d'après les comédies, et d'après certains personnages de comédie. Car aux yeux des Allemands, le Français se confond désormais avec le petit-maître. Une note de Gottsched à la traduction

---

<sup>1</sup> « Germann – Unsere Kinder [bekommen] bessere Sitten. Wahrmund – Bessere Sitten ? und warum denn das ? Germann – Weil die französische Nation gesitteter ist, als unsere. » *Gouv. fr.* (II, 4).

<sup>2</sup> « Simon – Sehn Sie, Madam : so bedient man das Frauzimmer in Paris. Den Stuhl kann ein ieder Deutscher hersetzen ; aber mit einer bonne grace, das ist die Seele von der Höflichkeit. » *Billet* (III, 3).

<sup>3</sup> « Der Franzose ist in der Komödie, wie im gemeinen Leben, frei, scherzhaft, ungezwungen und flüchtig, er sucht mehr bei Gelegenheit der Laster, und der Thorheiten, sich lustig zu machen, als die Zuschauer davon abzuleiten. » F. Nicolai, *Briefe den itzigen Zustand der Literatur betreffend*, 11. Brief, p. 113.

du dictionnaire de Bayle nous renseigne sur l'image que le professeur de Leipzig se faisait de ses voisins, et l'on croirait lire un portrait de petit-maître à la Regnard :

[Le caractère du Français] consiste en une certaine versatilité et frivolité, une sorte d'insolence dans la manière extravagante de se vêtir, une certaine façon de siffler, de chanter, de priser du tabac, de croiser les jambes, de rire quand les autres pleurent, ou d'être sérieux quand les autres rient, et de mépriser tout ce que l'on ne comprend point ou qui n'est pas parisien.<sup>1</sup>

C'est ainsi que l'on va retrouver à l'échelle de la nation tous les traits de caractère généralement attribués au type<sup>2</sup> : frivolité, galanterie, dépense, et parfois même duplicité, comme pour le chevalier d'industrie.

#### 8.1.2.2.1. « Un peuple chantant et dansant »

Saint-Foix estime que l'Opéra-Comique est le genre qui « sympathise mieux que tous les autres avec la vivacité française, car enfin, pourquoi le dissimuler, nous sommes un peuple chantant et dansant »<sup>3</sup>. Et c'est effectivement l'un des traits qui frappe en général les voyageurs : Muralt souligne dans ses *Lettres* le talent des Français pour les chansons<sup>4</sup>, mais cela concourt à les faire passer pour des gens perpétuellement gais et insouciant.

L'attitude de Franz dans *La Gouvernante française* est l'illustration parfaite de ce stéréotype. Élevé à la française, il pirouette, saute et siffle sans cesse, même dans les situations les plus graves (IV, 9 ; V, 1 et 4), tout comme Leander, qui, revenant de France, affecte les manières des petits-maîtres, siffle lui aussi et fait toutes sortes de pitreries (*Décid.* II, 6). Dans *Le Libre-penseur*, lorsque Johann annonce à Martin qu'il est allé en France, la réaction du valet est immédiate :

Martin – C'est le pays où habitent les Français ? Comme celui que j'ai vu une fois ? C'était un drôle d'animal ! En un instant il pouvait tourner sept fois sur ses talons et siffler en même temps.

---

<sup>1</sup> « [Er besteht in] einem gewissen windigten, flatterischten Wesen, in einer Art von Ungezogenheit. in der Manier sich närrisch zu kleiden, mit einer besonderen Art zu pfeifen, zu singen, Tabak zu nehmen, die Beine übereinander zu schlagen, zu lachen, wenn andere weinen, oder ernsthaft zu sein, wenn andere lachen : und alles zu verachten, was man nicht versteht, oder was nicht parisisch ist. » Cité par Gerhard Schimansky, *Gottscheds deutsche Bildungsziele*, Königsberg und Berlin, 1939, p. 78. Voir aussi J. H. Zedler *Universal-Lexicon*, article « Franckreich », Bd. 9, Sp. 1729.

<sup>2</sup> Cf. *supra*, p. 635-637.

<sup>3</sup> Germain Poullain de Saint-Foix, cité par M. Lever, *Théâtre et Lumières*, p. 13.

<sup>4</sup> Les chansons « se chantent en France plus que nulle part ailleurs, c'est aussi une chose où les Français excellent, et ont un talent qu'ailleurs on a point. » L. B. de Muralt, *Lettres sur les Anglais et les Français*, 3<sup>ème</sup> lettre sur les Français, p. 162.



Johann – Oui, il y a de grands esprits parmi eux. Ce n'est que là bas que je suis devenu vraiment sensé.<sup>1</sup>

Lessing dénonce ainsi la réduction de l'esprit à des manières ridicules et sous-entend que la prétendue supériorité française n'est en réalité qu'une plus grande habileté à faire des pirouettes. Le raccourci de l'ironie est révélateur du changement de perspective et du regard de plus en plus critique porté sur les usages français. Quant aux chansons importées en Allemagne, elles sont bien évidemment en accord avec le caractère français, c'est-à-dire futiles (*Hypo.* IV, 2), galantes (*Décid.* I, 6), voire paillardes, comme celles que la gouvernante apprend à la petite Hannchen (*Gouv. fr.* III, 3). Pour Luischen, ces chansons ne conviennent pas à une dame, et laissent préjuger de son peu de vertu (III, 4).

#### 8.1.2.2.2. Un peuple de débauchés

L'attitude frivole et désinvolte des Français est en effet toujours mise en relation avec leur libertinage. L'un des Allemands du *Français à l'Élection*, M. Thum, résume ainsi les occupations de ces étrangers :

M. Thum – Ils ne font que rire toute la journée, boire, chanter, danser, faire des sottises, faire la cour aux femmes, aux filles, aux jolies jeunes filles, et même aux laides quand les belles font défaut ; ils sont toujours debout, jamais en repos.<sup>2</sup>

Les Français sont en effet réputés pour leurs intrigues amoureuses et la légèreté de leurs mœurs. Dans le discours des *Aufklärer*, la notion de galanterie perd la signification de « mœurs policées » qu'elle a encore dans les traités de civilité pour devenir clairement synonyme de débauche, comme nous le verrons plus en détail<sup>3</sup>.

L'omniprésence de l'amour et le règne de la galanterie choquent particulièrement Muralt, qui met cette perversion au compte des ouvrages et des spectacles de l'époque, ainsi que des « sociétés mêlées d'hommes et de femmes », où l'on « se familiarise avec l'amour, qui est y est entretenu au-delà même de la jeunesse, ou qui étend la jeunesse au-

---

<sup>1</sup> « Martin – Das ist das Land, wo die Franzosen wohnen ? – So wie ich einmal einen gesehen habe, - das war eine schnurrige Kröte ! In einem Augenblicke konnte er sich siebenmal auf dem Absatze herumdrehen, und dazu pfeifen. Johann – Ja, es gibt große Geister unter ihnen ! Ich bin da erst recht klug geworden. » *Libre-p.* (II, 5).

<sup>2</sup> « Herr Thum – Sie thun den gantzen Tag nichts als lachen, trincken, singen, tantzen, Narrenpossen machen, und buhlen mit den Weibern, Töchtern, hübschen Mädchen, so gar mit den hässlichen aus Mangel der Schönen, beständig auf den Beinen, niemahls in Ruhe », *Der Franzose* (sc. 3), in : G. Belouin, « *Der Franzose* », p. 47.

<sup>3</sup> Cf. *infra*, p. 830-833.

delà de son terme »<sup>1</sup>. La Gottschedin semble partager ce point de vue sur les livres galants : la liste des ouvrages français censés représenter l'esprit de la nation dans *La Gouvernante française* comporte de façon significative des titres comme *Le Parnasse satirique*, *Le Moyen de parvenir*, *Les Amours du Palais-Royal*, ou encore *Les Contes de La Fontaine* (IV, 9). Pour Luischen, il s'agit là d'un ramassis d'horreurs, témoin du mauvais goût des « lecteurs de romans ». La gouvernante est elle-même le produit de cette mauvaise influence. On apprend ainsi qu'elle dort dans le lit de Franz, son élève. Ce type de pratique est bien évidemment réprouvé par tous les traités de bonnes manières et d'éducation<sup>2</sup>. Wahrmond s'en indigne et n'a pas de mots assez durs pour qualifier la Française :

Wahrmond – Je voudrais lui dire avec douceur et politesse : mais mademoiselle, n'êtes-vous pas une garce sans vergogne, une femme perdue, pour avoir l'insolence de vous glisser dans le même lit qu'un jeune adolescent !<sup>3</sup>

Les Marquises parisiennes sont réputées sans pudeur ni honneur (*Billet IV*, 7), et les jeunes filles sont censées se laisser embrasser sans protester (*Faste III*, 4). Dans l'esprit des dramaturges allemands, la France est sans conteste le royaume de la débauche et du libertinage.

#### 8.1.2.2.3. Un peuple d'escrocs

Le Français est souvent dissipateur et prompt à dépenser l'argent qu'il n'a pas, mais il est surtout habile à faire dépenser les autres. Les Allemands se laissent ainsi bernier par de beaux parleurs qui leur extorquent leur bien durement acquis en leur vendant à prix d'or des bagatelles, qu'ils s'agissent de babioles ou de prétendues bonnes manières. Löwen qualifie les interjections françaises comme ma foi ! Diable m'emporte ! ou je Vous assure ! de « fioritures, avec lesquelles les Français nous vendent leur vent en les faisant passer pour des vérités »<sup>4</sup>. Ils utilisent ainsi leur prestige indu pour exploiter les Allemands trop crédules.

---

<sup>1</sup> Louis Béat de Muralt, *Lettres sur les Anglais et les Français* (1725), publiées par Eugène Ritter, Berne, Steiger & cie, Paris, Le Soudier, 1897, 4<sup>ème</sup> lettre sur les Français, p. 185.

<sup>2</sup> Cf. Jean-Baptiste de La Salle, *Les Règles de la bienséance et de la civilité chrétienne*, Rouen, 1729 ; cité par N. Elias, *La Civilisation des mœurs*, p. 231. Voir aussi p. 238.

<sup>3</sup> « Wahrmond – Ich wollte [...] ihr mit aller Sanftmuth und Höflichkeit sagen : aber Mammself, seyd ihr nicht ein unverschämtes, ehrloses Luder, daß ihr so frech seyd, mit einem jungen heranwachsenden Menschen in ein Bette zu kriechen. » *Gouv. fr.* (II, 1).

<sup>4</sup> « Flosculn, womit uns die Franzosen ihren Wind als Wahrheiten verkaufen », J. F. Löwen, 6. Brief, 1761, in : *Schriften*, Bd. 3, p. 195.

Cette image d'escroc bonimenteur peut même être noircie pour devenir celle de criminels sans foi ni loi. Une pièce anonyme de 1701, intitulée *La Traîtrise française, la superstition espagnole, la crédulité anglaise et la naïveté hollandaise*, met en scène un héros français parfaitement méprisable, opposé à un noble prince allemand<sup>1</sup>. L'infâme Louis de Rochefort a recours au mensonge, au meurtre, à la menace et au chantage pour parvenir à ses fins. Il finit par triompher et par épouser Hispania. Si la pièce se veut un avertissement au public et une réflexion sur l'inconstance du bonheur à la cour, le titre évoque clairement les stéréotypes nationaux et pose la traîtrise comme le trait de caractère dominant du Français. La comédie anonyme des *Français en Bohême* (1743) actualise cette satire nationale<sup>2</sup>. L'occupation française y est dépeinte sous un jour des plus sombres :

Maître Jacob – C'est pitié, car ici désormais, sous le joug français, règnent partout la traîtrise, la ruse, la fausseté, la vengeance, l'envie, la querelle, les tracas, les mensonges, la méchanceté, les faux témoignages, l'orgueil, la dépense, la luxure, la volupté, l'injustice, le chantage, les manigances, l'égoïsme, et le maudit parjure.<sup>3</sup>

L'intrigue de la pièce est simple : Vanette et Blondinelle, coquettes francophiles, sont courtisées par deux Français, Bourledeaur et Chambellmeur. Elles délaissent leurs honnêtes fiancés allemands pour ces fâts ridicules, qui leur proposent de partir pour la France. Mais les deux oies sont bernées, car leurs galants les renvoient bien vite chez elles à coup de bâtons, après leur avoir pris argent, bijoux et vêtements. Les deux Allemands éconduits livrent alors la morale de l'histoire :

Philander – Ainsi va le monde : celui qui fait confiance à un Français  
A construit son château sur du sable.  
Clarimond – La probité germanique a un meilleur fond,  
Ce que pense un Allemand, il le dit de même.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Anonyme, *Der französische Betrug, der spanische Aberglaube, die engelländische Leichtgläubigkeit und die holländische Einfalt*, sans lieu d'édition, 1701.

<sup>2</sup> Anonyme, *Die Franzosen in Böhmen, als eine Theatralische Comödie mit allen zu der Zeit geschehenen Begebenheiten lächerlich vorgestellt von einem dabey gewesenem Teutschen, Nebst einem Lustigen Sing=Spiel zu einer Nach=Comödie, genannt : Harlequin, der ungeduldig=hernach aber mit Gewalt gedultig gemachte Hahnrey*, Prag und Pilsen, 1743.

<sup>3</sup> « Meister Jacob – Es ist zu erbarmen, denn nunmehr herrscht allhier unter dem Französischen Joch Betrug, List, Falschheit, Rache, Neid, Zanck, Widerwärtigkeit, Lügen, Bosheit, falsche Anhebung, Hoffart, Verschwendung, Geilheit, Wollust, Ungerechtigkeit, Geld erpressen, Pratiquen machen, Eigennutz, und der verfluchte Meyneid. » *Die Franzosen in Böhmen* (I, 6).

<sup>4</sup> « Philander – So geht es in der Welt, wer den Franzosen trauet, / Der hat den Lust=Pallast auf den Morast gebaut. / Clarimond – Die teutsche Redlichkeit hat einen bessern Grund, / Was sich ein Teutscher denckt, das hat er auch im Mund. » *Die Franzosen in Böhmen* (III, 6).

Il est vrai que des aventuriers sachant se donner l'air de gentilshommes profitent du prestige de la France pour se faire recevoir à grands frais et profiter éventuellement de la crédulité de leurs hôtes. C'est ce qui arrive notamment à Francfort lors de l'élection de l'empereur Charles VII en 1741. La comédie anonyme du *Français à Francfort* (1742) témoigne de ce phénomène, avec un parti pris gallophobe très clair. Pour escamoter une dot, M. de Fatencourt, un coquin sans scrupule ni bon sens, exploite la francophilie sans bornes d'un jeune *Deutschfranzos* tout juste revenu de son voyage à Paris. Mais Fatencourt est démasqué par deux Allemands aussi honnêtes que raisonnables, et jeté en prison<sup>1</sup>. Dans cette pièce, le Français est à la fois fourbe, imposteur et ridicule.

On retrouve à peu près la même structure dans *La Gouvernante française* de la Gottschedin, seule comédie de notre corpus à mettre en scène de véritables Français. Leur image y est rigoureusement identique et tout aussi peu nuancée : ce sont des imposteurs, des « traîtres » et des « coquins » (V, 2, 6 et 7), des criminels voleurs d'enfants comme les Juifs (V, 5), Mlle la Flèche est même « le diable incarné »<sup>2</sup>. Dans *La Mésalliance*, lorsque Philippine dévoile ses intentions à l'égard de Wilibald – à savoir l'exploiter financièrement, puis tenter de le faire fuir après l'avoir pillé – von Zierfeld s'écrie « vraiment, vous parlez comme une authentique Française ! »<sup>3</sup>. La fourberie du Français devient presque proverbiale, et c'est désormais un lieu commun que l'on retrouve décliné sous diverses formes littéraires, comme le poème satirique :

Souffler tout à la fois le chaud et le froid,  
Mener par le bout du nez,  
Faire de faux serments et mentir allègrement,  
User de ruse pour tromper tout le monde,  
Voilà les meilleures choses,  
Que l'on apprend des Français.<sup>4</sup>

Riccaut de la Marlinière, le chevalier d'industrie de *Minna von Barnhelm*, n'est qu'une variante de l'aventurier capitaine, motif comique traditionnel, allié au stéréotype du Français qui domine à l'époque.

---

<sup>1</sup> Cf. G. Belouin, « *Der Franzose* », p. 15 sq.

<sup>2</sup> « Wahrmond – Das ist ein eingefleischer Teufel ! » *Gouv. fr.* (V, 8).

<sup>3</sup> « Hr. v. Zierfeld – Wahrhaftig, sie reden wie eine gebohrne Französinn ! » *Més.* (II, 2). Voir également *Projets* (III, 2) : « Lafleur – Lieschen ist ein verschmitztes Rabenaas ! ich dachte, nur in Frankreich könnte man solche Komödien spielen ; aber sie verdiente, dort gebohren zu seyn. »

<sup>4</sup> « Warm und kalt zugleich ausblasen, / Umherziehen bei der Nasen, / Fälschlich schwören und brav lügen, / Listig alle Welt betrügen, / Dieses sind die besten Chosen, / Die man lernet von Franzosen. » *Leben und Tod der französischen Reputation* (1744) ; cité par G. Belouin, *Der Franzose*, p. 14.

On pourrait bien entendu multiplier à l'envi les occurrences de ces jugements sur le caractère national des Français et les exemples de personnages qui les représentent dans la littérature allemande, comme le capitaine Lemelie du très populaire roman de Schnabel, *L'Île de Felsenbourg*<sup>1</sup>. Même le grand Frédéric, malgré toute sa francophilie, n'échappe pas à ces stéréotypes. Il faut dire qu'à l'époque, ils sont tenus pour des vérités incontestables<sup>2</sup>. Pour sa traduction de *Julie ou le Triomphe de l'amitié* en 1767, Pfeffel se voit ainsi contraint, pour des raisons de psychologie du public, de transférer la scène de Paris à Londres. En effet, les spectateurs n'auraient jamais cru à la noblesse de sentiment des personnages s'ils avaient eu des noms français. Le préjugé général fait qu'à leurs yeux, Paris est « uniquement peuplé de fats sautillants » qui ne s'encombrent pas de moralité<sup>3</sup>.

### **8.1.3. La cour et le « Grand Monde », des modèles contestés**

Malgré les critiques auxquelles ils ont toujours été exposés, ce sont bien les milieux de cour qui, jusqu'à la fin de l'époque galante, donnent le ton en matière de mode et de bonnes manières. La plupart des auteurs leur reconnaissent un rôle de modèle. Au début du XVIIIe siècle, l'homme de cour est encore considéré comme un idéal de culture et de savoir-vivre, chez Thomasius par exemple, qui tente de réconcilier la cour et l'université en faisant des étudiants des hommes galants et de bon goût, ou encore chez Leibniz et dans de nombreux traités de civilité<sup>4</sup>. Ce n'est qu'au cours du siècle et avec le développement des Lumières que la tendance s'inverse timidement, et que les normes bourgeoises remplacent, voire pénètrent, les normes de cour – sans pour autant les invalider totalement<sup>5</sup>. Cette perte de prestige de la cour va bien évidemment de pair avec la critique de la noblesse et la revalorisation de la bourgeoisie que nous avons évoquées

---

<sup>1</sup> Cf. Johann Gottfried Schnabel, *Wunderliche Fata einiger See-Fahrer* (plus connu sous le titre *Die Insel Felsenburg*), 1731-1743. Pour les passages concernant Lemelie, voir R. Florack, *Tiefsinnige Deutsche, frivole Franzosen*, p. 290-299.

<sup>2</sup> Cf. J. Lacant, *Marivaux en Allemagne*, p. 177.

<sup>3</sup> « Ein deutscher Zuschauer würde einen Lysimon oder Erast für keinen Edelmann erkennen, der Name des ehrlichen d'Outremer hätte bey ihm allen seinen Werth verloren; er würde das Original dieses wohlgezeichneten Karakters eher auf der Börse zu London als in dem galanten Paris suchen, welches ein allzugemeines Vorurtheil mit lauter hüpfenden Gecken bevölkert hat. » G. K. Pfeffel, *Theatralische Belustigungen*, préface, Bd. 3, 1767, in : M. Grimberg, *Korpus*, T. 65, p. 168.

<sup>4</sup> Cf. C. Thomasius, *Discours, welcher Gestalt man denen Frantzosen nachahmen solle ?*. C. Barth parle pour sa part des « personnes habiles du monde galant » (« geschickte Leute, so bey der galanten Welt allbereits im Ansehen stehen », *Die Galante Ethica*, II, ch. 1, § 12, p. 63).

<sup>5</sup> Cf. M. Beetz, *Frühmoderne Höflichkeit*, p. 246. Sur la persistance des normes de civilité aristocratiques et leur tentative d'adaptation au public bourgeois, voir *infra*, p. 845.

précédemment, mais aussi avec la critique anti-française. Ce modèle de cour se confond en effet avec le modèle français, puisqu'en réalité il ne font qu'un : la civilité française préconisée est justement celle qui se pratique à la cour et dans le grand monde, c'est-à-dire la bonne compagnie des salons parisiens. Dès lors, le jugement porté sur l'une est indissociable du jugement porté sur l'autre.

Le rejet des modèles aristocratiques et français fait porter un nouveau regard sur la cour, qui reprend les *topoi* de la critique anti-courtoise en les alliant aux nouvelles valeurs de l'*Aufklärung*<sup>1</sup>.

### *8.1.3.1. Les règles de la « politische Klugheit » : de la prudence à la paranoïa*

#### 8.1.3.1.1. Le principe politique de la dissimulation : enjeux et critiques

L'homme de cour est soumis au bon vouloir du Prince et dépend entièrement de sa faveur. Sa position est perpétuellement menacée par l'ambition des autres et susceptible de se muer soudain en opprobre, au gré des cabales et des humeurs du souverain<sup>2</sup>. La fortune à la cour est changeante, et c'est la conscience de cette instabilité qui dicte le comportement de l'homme de cour. Afin de maintenir sa position, il doit impérativement maîtriser l'art de dissimuler et celui de percer la dissimulation. Baltasar Gracián place ces deux principes au cœur de son traité de *L'Homme de cour*, dont la réception en Allemagne dès la fin du XVIIe est essentielle<sup>3</sup>. Tenir secrètes ses intentions pour se prévenir de la disgrâce et de la trahison est un des fondements de la politique du courtisan. Alceste est conscient de cette nécessité, et en reconnaissant qu'il « n'a pas le don de cacher ce qu'il pense », il reconnaît par là même son inaptitude à la vie de cour<sup>4</sup>. Dissimuler et savoir se taire sont des qualités indispensables dans ce milieu, comme l'illustre *L'Indiscret* de

---

<sup>1</sup> Cf. Helmut Kiesel, « *Bei Hof, bei Höll* », *Untersuchungen zur literarischen Hofkritik von Sebastian Brant bis Friedrich Schiller*, Tübingen, Niemeyer, 1979.

<sup>2</sup> Les exemples de déchéances et d'injustices sont nombreux dans la littérature éclairée : des hebdomadaires moraux (cf. W. Martens, *Die Botschaft der Tugend*, p. 345) à *La Vie de la Comtesse suédoise de G\*\*\** en passant par les comédies de notre corpus (*Cand.* II, 12), on rencontre souvent de ces personnages qui ne doivent leur chute qu'à d'odieux complots.

<sup>3</sup> *Oráculo manual y Arte de prudencia* (1647). Traduit en français sous le titre *L'Homme de cour* (Amelot de la Houssaie, 1684) et en allemand à partir du français dès 1686 (cf. H. Kiesel, « *Bei Hof, bei Höll* », p. 188). Sur l'idéal de la politique à l'époque baroque, voir Karl-Heinz Göttert, *Kommunikationsideale, Untersuchungen zur europäischen Konversationstheorie*, München, Judicium-Verlag, 1988, p. 44-67.

<sup>4</sup> Molière, *Le Misanthrope* (III, 5, v. 1089).

Voltaire (1725). Damis, petit-maître prétentieux et médisant, est vite démasqué et exclu, car c'est un écerelé incapable de tenir sa langue. Sa mère pourtant l'avait bien mis en garde contre les dangers de ce défaut :

Euphémie – À la cour, mon fils, l'art le plus nécessaire / N'est pas de bien parler, mais de savoir se taire. [...] / Cachez vos sentiments, et même votre esprit ; / Surtout de vos secrets soyez toujours le maître : / Qui dit celui d'autrui, doit passer pour un traître ; / Qui dit le sien, mon fils, passe ici pour un sot.<sup>1</sup>

La franchise est effectivement considérée dans les milieux de cour comme un défaut, voire comme une preuve de bêtise<sup>2</sup>.

La *Klugheit* est donc une norme de conduite rhétorique et sociale étroitement liée aux valeurs de cour<sup>3</sup>, mais elle s'applique au-delà de ce cadre. C'est un modèle de comportement qui est élargi à l'ensemble de la société, considérée comme le lieu où s'affrontent des intérêts divergents. L'homme de cour n'est pas le seul à devoir faire preuve de prudence ; la vie civile requiert les mêmes aptitudes si l'on veut parvenir à ses fins<sup>4</sup>. Thomasius recommande ainsi clairement à son lecteur de ne laisser personne découvrir quels sont ses projets, et ce en toute occasion<sup>5</sup>. La plupart des traités en circulation au début du XVIIIe siècle, et d'autres ouvrages comme les dictionnaires ou les hebdomadaires, affirment les mêmes principes. Karl-Heinz Götttert remarque ainsi qu'« un bourgeois de Leipzig, dans les années 1730, se trouve toujours massivement confronté aux théories 'politiques' de la civilité »<sup>6</sup>.

Un changement de perspective s'amorce cependant dès les années 1720, aussi bien en France qu'en Allemagne : la dissimulation préconisée par les manuels de conduite est dénoncée comme de la fausseté, le masque étant contraire à la morale. Dans *L'Ingrat*, Destouches condamne les règles de la politique, les assimilant à un calcul cynique odieux. Son personnage de Damis ne songe qu'à sa fortune, persuadé que « sans ingratitude, on ne

---

<sup>1</sup> Voltaire, *L'Indiscret* (sc. 1).

<sup>2</sup> Cf. Ursula Geitner, *Die Sprache der Verstellung : Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert*, Tübingen, Niemeyer, 1992, p. 21.

<sup>3</sup> Cf. C. Becker, *Sprachkonzeptionen der deutschen Frühaufklärung*, p. 245.

<sup>4</sup> Cf. U. Geitner, *Die Sprache der Verstellung*, p. 28.

<sup>5</sup> « Laß niemand mercken / was du vor hast. » Christian Thomasius, *Kurzer Entwurf der politischen Klugheit, sich selbst und andern in allen menschlichen Gesellschaften wohl zu rathen und zu einer gescheiden Conduite zu gelangen*, Frankfurt / Leipzig, 1710, Neudruck Frankfurt/M, 1971, p. 100, § 67.

<sup>6</sup> « Ein Leipziger Bürger [...] fand sich also in den dreißiger Jahren [...] immer noch durchaus massiv mit höflich-« politischer » Umgangstheorie konfrontiert. » Karl-Heinz Götttert, « Die deutsche Umgangsliteratur des 18. Jahrhunderts im europäischen Kontext », in : A. Montandon (Hg.), *Über die deutsche Höflichkeit*, p. 101-115, p. 105.

peut avancer »<sup>1</sup>. Le Cleanth du *Méfiant envers soi-même* est lui aussi un ingrat, un « *politicus* » qui raisonne à peu près dans les mêmes termes :

Cleanth – Le monde, ce sont les gens habiles, et tromper quelqu'un nous fait toujours honneur auprès des personnes habiles du monde.<sup>2</sup>

L'utilisation de l'adjectif « *klug* » renvoie ici directement à la politique et à ses principes. Or, pour les hommes des Lumières, le bonheur ne dépend pas de la réalisation des intérêts égoïstes, mais de la raison et de la vertu d'un individu. En Allemagne, le rejet est en encore plus marqué : à la politique, on oppose alors un idéal de franchise et de naïveté, et l'on tente de revaloriser la sincérité au détriment de la dissimulation<sup>3</sup>. Ce mouvement va de pair avec la promotion de l'intérêt général, supérieur à l'intérêt personnel.

Les principes de la *Privatpolitik* n'en continuent pas moins d'exercer une influence certaine jusqu'à la fin des années 1740 : la réédition de *L'Éthique galante* de J. C. Barth en est un exemple révélateur<sup>4</sup>. Les comédies de notre corpus reflètent elles aussi ces enjeux et ces mutations.

#### 8.1.3.1.2. Les dangers de la prudence : les paranoïaques de la comédie allemande

Trois comédies de notre corpus abordent clairement le sujet de la prudence dans les relations humaines : il s'agit du *Mystérieux* de Schlegel, du *Méfiant par délicatesse* de Löwen, et du *Méfiant* de Cronck, toutes trois mettant en scène les dangers de la « politique », qui peut provoquer la paranoïa et détruire les relations humaines.

Abgrund est un jeune aristocrate imprégné des principes de la *politische Klugheit*, qui croit connaître la nature humaine et ses faiblesses. Il se donne des airs d'homme expérimenté, parle par sentences et recommande à son valet de ne pas chercher à savoir beaucoup de choses :

---

<sup>1</sup> Destouches, *L'Ingrat*, (I, 6). Voir J. Goldzink, *Comique et comédie*, p. 103.

<sup>2</sup> « Cleanth – Die Welt sind die klugen Leute, und einen zu betrügen, macht uns allezeit Ehre bey den Klugen in der Welt » *Méf. env.* (I, 1).

<sup>3</sup> Cf. K.-H. Göttert, « Die deutsche Umgangsliteratur des 18. Jahrhunderts », p. 105-107.

<sup>4</sup> *Die Galante Ethica* (1720) est rééditée à cinq reprises, jusqu'en 1748 (cf. A. Montandon (Éd.), *Bibliographie des traités de savoir-vivre*, p. 332).



Abgrund – Tu ne connais pas le monde. J'ai vu à quel point il fallait être prudent en toutes choses, et que rien ne peut réussir sans discrétion.<sup>1</sup>

Et c'est toujours le même argument qui revient dans sa bouche :

Abgrund – Je connais trop bien le monde et sa perfidie.

Abgrund – Je ne connais pas Monsieur votre père. Il pourrait m'être contraire, il pourrait me nuire ! – À qui peut-on se fier dans le monde ?

Abgrund – Si seulement je pouvais être assuré qu'il ne mésusera pas de ma confiance ! Les hommes sont tous faux, et les plus honnêtes ne sont que partiellement honnêtes.<sup>2</sup>

Il applique ainsi rigoureusement les maximes des traités de l'époque : prudence et discrétion sont de mise pour se prévenir de la fausseté du monde. On croit entendre une paraphrase de *L'Éthique galante*, dans laquelle Christian Barth explique :

Qui dans ses affaires sait se conduire de sorte que l'on ne puisse deviner son intention est plein de bon sens. On a dans ces cas-là raison de dissimuler, car aujourd'hui le monde est traître et cherche partout à nous être contraire.<sup>3</sup>

Abgrund redoute en effet constamment que ceux à qui il se confie puissent lui « nuire », et que la moindre information sur ses intentions soit retournée contre lui. Cette inquiétude permanente provient manifestement de ses lectures et de sa brève expérience de la cour : un univers dangereux et instable, où chacun cherche à desservir son prochain pour favoriser ses propres entreprises<sup>4</sup>. Mais le comportement d'Abgrund est tout sauf sensé : à

---

<sup>1</sup> « Abgrund – Ich sage dir's hiermit, Johann : bekümmere dich nicht darum, vieles zu wissen ! Du kennst die Welt nicht. Ich habe gesehen, wie behutsam man in allen Sachen verfahren muß, und daß nichts ohne Verschwiegenheit gelingen kann. » *Myst.* (I, 3).

<sup>2</sup> « Abgrund – Ich kenne die Welt allzu wohl, wie listig sie ist. » *Myst.* (II, 4) ; « Abgrund – Ich kenne ja Ihren Herrn Vater noch nicht. Er könnte mir abgeneigt seyn, er könnte mir schaden ! – Wem darf man sich in der Welt vertrauen ? » *Myst.* (II, 8) ; « Abgrund – Wenn ich nur versichert seyn könnte, daß er mein Vertrauen nicht misbrauchte ! Die Menschen alle sind falsch, und die ehrlichsten sind nur in manchen Stücken ehrlich. » *Myst.* (IV, 2).

<sup>3</sup> « Wer sich in seinen Verrichtungen also aufführen kan, daß man sein Absehen nicht weiß zu errathen, besitzt grossen Verstand. Man hat auch bey dergleichen Fällen *Raison*, sich zu verstellen, denn die Welt ist heute zu Tage falsch, und suchet uns überall verhinderlich zu seyn. » C. Barth, *Die Galante Ethica*, II, ch. 2, § 34, p. 93.

<sup>4</sup> H. Schonder interprète le trouble perpétuel d'Abgrund comme le résultat de mouvements de l'âme, de forces qui ne sont pas appréhendables de façon rationnelle. Son inquiétude et son incertitude seraient celles de Schlegel lui-même. Abgrund serait un personnage plus individualisé et plus nuancé que l'homme des Lumières traditionnel, et offrirait un regard sous la surface de la vie (*J. E. Schlegel als Übergangsgestalt*, p. 40 sq). Il nous semble que c'est un anachronisme, qui fait passer un peu vite *Le Mystérieux* de la catégorie « comédie satirique » à celle de « comédie sensible », voire de comédie moderne sur les angoisses existentielles d'un personnage torturé. Quant à H. Friederici, il fait du *Mystérieux* une satire sociale de la politique de favoritisme de la noblesse, en s'appuyant sur les déclarations finales d'Abgrund, qui explique son attitude par le désir de ne rien devoir à son nom et tout à sa personne. Mais il fait également remarquer que le public de l'époque n'a absolument pas perçu cet aspect (*Das deutsche bürgerliche Lustspiel*, p. 160 sq). Peut-être parce que ce n'était tout simplement pas là l'intention de l'auteur ; Schlegel est en général

vouloir toujours agir dans la discrétion, il attire inmanquablement l'attention sur lui (*Myst.* I, 1) et met en danger la réputation d'Amalia. Ses mystères et ses visites incognito éveillent les soupçons au lieu d'assurer la sécurité de ses projets.

Amalia – Avec sa discrétion, il va finir par faire que tout le monde parle de moi.<sup>1</sup>

Son erreur réside dans sa trop grande prudence justement, qui est une perversion du principe de la politique et qui provoque l'exact opposé de ce qu'il recherche. Les théoriciens de la politique ne manquent pas de préciser que poussée à l'extrême, cette prudence salutaire devient grotesque et nuisible. Elle obtient l'effet inverse de celui escompté, « car par trop de dissimulation on ne fait que se rendre suspect ». C'est un avertissement que l'on retrouve dans tous les traités, de Gracián à Barth en passant par Thomasius et Schmeitzel<sup>2</sup>. Abgrund est ridicule parce qu'il prétend être plus rusé que ses ennemis, et qu'il se montre en réalité extrêmement maladroit. Paradoxalement, *Le Mystérieux* semble donc être une illustration de ce principe de la prudence mesurée. L'intrigue pourrait apparaître comme la preuve de ce que Barth avance et comme la justification de ses recommandations.

Il n'en est rien cependant, car l'idéal que Schlegel propose – et qu'il oppose à la dissimulation politique – est celui de la confiance fondée sur un certain optimisme en la bonté des hommes et guidée par les convictions du cœur. Amalia souligne ainsi le paradoxe de l'attitude d'Abgrund : il réclame la confiance de la jeune fille, alors que lui-même ne l'accorde à personne. Il pourrait tout aussi bien lui tendre un piège<sup>3</sup>. Sa dissimulation excessive confine également au refus de la parole, même la plus anodine. Elle trouble les rapports humains et brise tous les codes de l'échange. Schlegel affirme par là la nécessité d'une forme mesurée de confiance et de sincérité, seules garantes possibles

---

assez habile pour développer les thèmes qui lui tiennent à cœur. Si la dénonciation du népotisme avait été l'un de ses objectifs, il ne faut pas douter que sa critique eût été bien plus apparente.

<sup>1</sup> « Amalia – Er wird durch seine Verschwiegenheit machen, daß alle Welt von mir redet. » *Myst.* (III, 6).

<sup>2</sup> « Durch allzu vieles Verstellen macht man sich nur verdächtig », J. C. Barth, *Galante Ethica*, II, ch. 2, § 36, p. 94. La 219<sup>ème</sup> maxime de Gracián exprime la même idée (cf. U. Geitner, *Die Sprache der Verstellung*, p. 34). « Niemahls aber schweiget er ganz stille / weil man ihm sonst würde vor einen Spion halten / oder glauben müssen / daß ihme die Compagnie zuwider sey. » (C. Thomasius, *Kurzer Entwurf der politischen Klugheit*, p. 127). « Wer [in Conversation mit andern] ganz und gar nichts reden, und wie ein stummer Götze, so da sitzen wolte, der würde allerhand Verdacht auf sich bürden. » (M. Schmeitzel, *Die Klugheit zu leben und zu Conversiren*, p. 67) ; cités par M. Fauser, *Das Gespräch im 18. Jahrhundert*, p. 342 sq.

<sup>3</sup> « Amalia – Ihr könnt mir eben sowohl, als jenem, ein Blendwerk machen wollen. Man wird öfters von Leuten hintergangen, die man viele Jahre gekannt hat ; wie sollte man mit Unbekannten sicher seyn können ? » *Myst.* (III, 5).

d'une réelle communication<sup>1</sup>. Rien de tel bien sûr chez les théoriciens de la conduite politique. Car si Barth souligne par exemple qu'il faut aussi savoir être franc, cette sincérité est toujours stratégique : elle ne doit être mise en œuvre que de façon occasionnelle, lorsque la dissimulation n'est pas nécessaire, afin justement de garantir le secret – et donc la réussite – des intérêts dissimulés.

Malgré sa folie, le personnage d'Abgrund est traité avec indulgence et bienveillance par Schlegel : il est innocent de tout ce dont on l'accuse, ses intentions sont pures, et il sait inspirer confiance à Amalia, car la comparaison avec les petits-maîtres lui est largement favorable :

Amalia – Il ne faisait pas partie de ces gens futiles et imbus de leur personne, qui se croient capables de tout et sont déjà certains de plaire. Il était modeste, il était respectueux ; et l'on peut dire ce que l'on veut, il était assurément raisonnable et posé.<sup>2</sup>

Il suffit juste de corriger sa prudence et sa dissimulation excessives pour qu'il devienne un jeune homme modèle, et c'est l'objectif de la comédie.

Dans *Le Méfiant par délicatesse*, Löwen aborde les conséquences de la *politische Klugheit* chez un homme vertueux qui en a été victime. Arist est un noble qui a servi à la cour, et qui y a fait l'expérience de la duplicité des hommes, qui dissimulent leurs intentions pour mieux nuire :

Ma charge et mon séjour à la cour, les persécutions de mes ennemis, tout cela m'a fait connaître le cœur des hommes. Je ne fais confiance à aucun. [...] On ne voit partout que des masques, et non des visages. [...] Tous ceux qui se targuent tant d'honnêteté, qui vous accablent de protestations d'amitié et veulent vous étouffer par leurs embrassades, ne sont que des traîtres, des calomnieurs et des hypocrites.<sup>3</sup>

C'est donc cette amère expérience qui est à l'origine de son attitude suspicieuse envers tout le monde. La comtesse von Meran reconnaît que la méfiance d'Arist est fondée, mais il ne doit cependant pas l'étendre à tout son entourage :

---

<sup>1</sup> Confiance mesurée, car Amalia reconnaît qu'il faut se méfier de ceux qui peuvent nous nuire et surtout des curieux impénitents comme Glocke (*Myst.* III, 4).

<sup>2</sup> « Er gehörte gar nicht unter die flatterhaften eingebildeten Leute, die sich selber alles zutrauen, und die schon sicher sind, daß sie gefallen müssen. Er war bescheiden, er war ehrerbiethig ; und man mag sagen, was man will ! er war gewiß vernünftig und gesetzt. » *Myst.* (V, 3). Cette description correspond à peu près à celle que Kathrine en donne à Schlangendorf : « Kathrine – Das ist ein artiger, manierlicher, höflicher Mensch, der dabey die Vorsichtigkeit selber ist, der alle Schritte mit Furcht und Ueberlegung thut, der so behutsam ist, daß er sich vor einer Wand hütet. » *Myst.* (I, 6).

<sup>3</sup> « Arist – Meine gehabte Bedienung, mein Aufenthalt am Hofe, die Verfolgung meiner Feinde, alles hat mich das Herz des Menschen kennen gelehrt. Ich traue keinem einzigen [...]. Wir sehen überall Masquen, keine Gesichter. [...] Alle die Leute, die so viel von Ehrlichkeit prahlen, die einen mit ihren Freundschaftsversicherungen quälen, und mit ihrer Umarmung ersticken wollen, [sind] nichts als Betrüger, Verläumder und Heuchler. » *Méf. déli.* (I, 11).

La cour, vos parents et les miens vous ont trompé de la façon la plus douloureuse ; et maintenant, vos enfants et tous les hommes sont aussi ingrats que la cour et nos parents.<sup>1</sup>

Cette confusion sème le trouble dans sa maison et le prédispose à devenir un misanthrope – c'est-à-dire à s'exclure de la société des hommes.

Le cas du *Méfiant* est assez comparable. Nous avons déjà évoqué *La Dupe de soi-même ou le Défiant confondu* de J.-B. Rousseau, petite comédie en un acte (9 scènes), qui présente quelques similitudes avec la pièce de Cronegk<sup>2</sup>. L'intrigue est celle de la chute d'Alcippe, un homme à qui tout sourit, mais qui, aveuglé par ses propres soupçons, s'aliène tout le monde et se perd en l'espace d'un jour. Il expose à son valet son point de vue sur les hommes :

Tu crois donc, maître fou, que dans l'âge où nous sommes / Le mensonge est exclu du langage des hommes ? / Apprends à les connaître et saches qu'ils sont tous / Fourbes, menteurs, ingrats, envieux et jaloux. / [...] On ne se trompe point à les croire méchants [...] plus je les vois pour moi / Outrer la confiance et l'air de bonne foi, / Plus j'examine à fond leurs ardeurs empressées / Et plus je crains en eux les arrière-pensées.<sup>3</sup>

Pour W. Gensel, Cronegk exagère de façon ridicule le caractère de Timant et fait de son personnage un vrai paranoïaque, qui relève de la pathologie pure<sup>4</sup>. Cela nous semble tenir plus à la forme même de la comédie qu'à la nature différente des caractères. La pièce de Rousseau est en effet extrêmement brève et se contente d'esquisser une trame. Cronegk pour sa part développe son sujet en cinq actes. Il est évident que l'amplification touche aussi la peinture du caractère, qui a plus d'occasion de se manifester.

Le caractère suspicieux de Timant n'est pas inné ; c'est une attitude adoptée à la suite d'une première expérience malheureuse dans le monde<sup>5</sup>. Le jeune homme a été victime d'une tromperie et ce traumatisme l'incite à concevoir désormais le monde comme un repère d'hypocrites mal intentionnés ; il décide de ne se fier qu'à sa raison et de tout examiner.

---

<sup>1</sup> « Die Gräfinn – Der Hof, Ihre und meine Anverwandte haben Ihnen die empfindlichsten Streiche gespielt ; und nun sind Ihre Kinder und alle Menschen eben so undankbar, als der Hof und unsere Verwandte. » *Méf. déli.* (III, 11).

<sup>2</sup> Cf. *supra*, p. 253 sq.

<sup>3</sup> Jean-Baptiste Rousseau, *La Dupe de soi-même ou le Défiant confondu* (sc. 3).

<sup>4</sup> W. Gensel, *Johann Friedrich von Cronegk*, p. 15.

<sup>5</sup> « Gleich anfangs, wie er in die Stadt kam, kam er in schlimme Gesellschaft, wo man übel mit ihm umgieng : seit dem glaubet er, jedermann sey so betrügerisch. » *Méf.* (I, 1) Sur le caractère de Timant, voir S. Roth, *Die Dramen J. F. von Cronegks*, p. 23-25.

Timant – J'ai vu trop de choses dans le monde pour ne pas être suspicieux. J'ai raison de n'avoir confiance en personne. La méfiance est de nos jours l'une des vertus les plus nécessaires.<sup>1</sup>

Mais sa perspective fausse les choses et conduit à une suite de malentendus, puisqu'il s'imagine vivre dans un monde d'apparences et d'ennemis, alors même qu'il est entouré de sa famille et de ses amis. Le préjugé sur lequel il construit ses interprétations est si profondément ancré en lui qu'il devient déraison : sa défiance pathologique est une des formes de la mélancolie. Timant est malade, il a perdu sa lucidité vis-à-vis de son entourage, se replie sur lui-même et devient paranoïaque. C'est en ce sens un personnage typique des comédies de l'époque, qui se coupe de la vie en société et doit être « guéri », c'est-à-dire ramené dans la communauté<sup>2</sup>.

Cronegk crée avec le personnage d'Orgon, le père de Timant, un effet d'antithèse classique dans les comédies de notre corpus. Orgon est en effet l'exact opposé de son fils : il voit tous les hommes naturellement bons et s'efforce de servir tout le monde. Il sait pourtant que ce caractère n'est pas très raisonnable, car « le monde de nos jours est si traître et si méchant qu'on ne saurait être trop méfiant »<sup>3</sup>. Mais il ne peut aller contre sa nature. Cronegk reprend cette opposition dans *L'Ami*, hebdomadaire qu'il co-édite de 1754 à 1756. L'une des livraisons est placée sous l'égide d'une citation de Hagedorn :

Fou celui qui croit tout le monde,  
Fou celui qui n'a confiance en personne.<sup>4</sup>

Sans développer clairement sa conception du comportement idéal, Cronegk suggère qu'il tient le milieu entre ces deux excès, celui de Timant et celui de son père, conformément à la notion classique de vertu.

Quoi qu'il en soit, contrairement à Abgrund, et tout comme Alcippe, Timant et Arist n'agissent pas selon les principes de dissimulation préconisée par les théoriciens de la politique : ils n'essayent pas de masquer leurs intentions ou de tromper leur entourage pour parvenir à leurs fins, ils sont tout simplement méfiants. Ils ont perdu leur naïveté et leur

---

<sup>1</sup> « Timant – Ich habe zu viel in der Welt gesehen, um nicht argwöhnisch zu seyn. Ich habe Recht, niemanden zu trauen. Der Argwohn ist heute zu Tage eine der nöthigsten Tugenden. » *Méf.* (I, 7).

<sup>2</sup> « Orgon – Wir wollen schon sehen, wie wir ihn von seiner Krankheit heilen ; denn so muß ich sein Mistrauen nennen. » *Méf.* (I, 1) ; voir aussi (I, 7).

<sup>3</sup> « Orgon – Die Welt ist heut zu Tage so böse, so listig, daß man nicht mistrauisch genug seyn kann ; und ich bin oft über mich selbst böse, weil ich allen Menschen Gutes zutraue : und das kömmt daher, weil ich sie alle lieb habe. » *Méf.* (I, 1).

<sup>4</sup> « Der Thor, der allen Leuten glaubet / Der Thor, der keinem Menschen traut. » *Der Freund*, 34. Stück ; cité par S. Roth, *Die Dramen J. F. von Cronegks*, p. 28.

confiance, mais aussi le sens de la mesure, non pas directement à cause de préceptes pernicious qui inculquent la méfiance et font l'apologie de la dissimulation, mais à cause de l'expérience malheureuse qu'ils ont faite auprès de ceux qui, justement, agissent en politiques malfaisants. La condamnation de ce principe de conduite n'occupe donc pas directement le devant de la scène, mais elle est indéniable et constitue la toile de fond qui explique la méfiance des personnages de Timant et d'Arist. Ces trois comédies font ainsi entendre que la *politische Klugheit* est une règle de comportement à la cour (ce qui participe à son image négative), mais que ce serait une grave erreur, voire un aveuglement, que de l'étendre au cadre des relations familiales et amicales. Celles-ci ne sont pas régies par les mêmes lois que celle du grand monde, et transposer les principes de cour dans la sphère privée menace de détruire une communauté qui doit être fondée sur la sincérité et la confiance. Une fois de plus, le monde du bourgeois se distingue de celui de la noblesse, en rejetant avec force ses principes de conduite.

### 8.1.3.2. *Un lieu de perdition : la critique anti-courtoise*

La critique anti-courtoise n'est pas une nouveauté du XVIIIe : depuis qu'il existe des cours, elles ont eu leurs détracteurs et leurs censeurs. La permanence des thèmes à travers les siècles est d'ailleurs remarquable : dès le XVIe siècle, un certain nombre de poncifs se sont établis dans la littérature anti-courtoise, comme le problème de la flatterie, les tracasseries de la vie de cour et de son esclavage, ainsi que les vices inhérents à ce monde clos de pouvoir, l'ambition, l'hypocrisie et la dissimulation. La cour apparaît rapidement comme un véritable « enfer », conduisant à la damnation. Cette image coexiste cependant jusqu'au XVIIIe siècle avec son statut de modèle et d'institution qui donne le ton en matière de goût et de mœurs<sup>1</sup>. Deux tendances se manifestent alors. D'une part le désir de réformer la cour par la vertu et dans le cadre de l'absolutisme éclairé : cette tendance est incarnée par Johann Michael von Loen avec son roman *L'Honnête Homme à la cour* (*Der redliche Mann am Hofe*, 1740). D'autre part, la radicalisation de la critique, faite d'un rejet complet au profit des nouvelles valeurs bourgeoises, comme on peut l'observer dans les pièces de Lessing (*Emilia Galotti*, 1772) puis de Schiller (*Cabale et Amour*, 1784 et *Don Carlos*, 1787).

---

<sup>1</sup> L'ouvrage de H. Kiesel, « *Bei Hof, bei Höll* », offre une analyse très complète des thèmes de la critique anti-courtoise et de leur évolution du XVIe au XVIIIe siècle.

Dans le cas des comédies de notre corpus, le cadre étant presque exclusivement bourgeois, on ne rencontre que de rares descriptions détaillées de la cour ou du grand monde. *Le Mari aveugle*, qui met en scène un Prince, évoque les milieux de cour, mais ne les représente pas sur scène. Tandis que Laura méprise les femmes du grand monde qui n'acceptent que les visites galantes, Marottin explique que les courtisans savent conquérir les cœurs par les équivoques et l'effronterie, et Florine admire leurs procédés, qu'elle qualifie de « grossièreté galante », comme la liberté et le détachement avec lesquels ils embrassent les femmes<sup>1</sup>. À travers ces quelques remarques, la cour apparaît comme le temple du libertinage, mais toujours de façon indirecte et ponctuelle. Dans la lignée traditionnelle, la Gottschedin voit la vie de cour comme un esclavage, mais elle n'y fait pas référence dans ses comédies<sup>2</sup>. *Le Méfiant par délicatesse* évoque lui aussi la cour, nous l'avons vu avec la question de la *politische Klugheit*. On y rencontre aussi quelques allusions au libertinage et aux cabales (I, 3 et I, 13).

*Amalia* de Weiße et *Les Trois Philosophes* de Schlegel constituent les deux exceptions significatives, qui consacrent de longs développements à la peinture du grand monde. *Les Trois Philosophes* sont restés à l'état de fragment, mais les quelques passages qu'il nous reste offrent un tableau de la cour classique, qui fustige essentiellement la vanité et l'hypocrisie. Diogène s'adresse en ces termes à Aristipp, le philosophe de la cour :

Tu augmenteras bientôt la morale / d'un nouveau chapitre *de la flatterie* ; / Et montreras comment parler pour être écouté avec plaisir, / Sans irriter les femmes, ni importuner les Grands ; / Comment louer les mets et vanter les vins, / Se montrer rusé auprès des joueurs et joyeux auprès des buveurs ; / Encenser une extravagante quand un mot lui échappe, / Qui souvent contient plus de folie que de sagesse ; / Comment poudrer ses cheveux, se parer comme les damoiseaux, / Et parader, vêtu à la dernière mode des Sybarites ; / Comment veiller dans les antichambres, tandis que ton bienfaiteur dort encore, / et par des gestes amicaux se concilier les valets. / Et comment, lorsque l'on a longtemps baillé après les honneurs et la fortune, / on attrape une charge, la servitude et sa honte.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> « Laura – Er mag mich vielleicht für so eitel gehalten haben, wie die Frauen in der grossen Welt seyn sollen, welchen, [...] die Freunde ihrer Männer nur dann willkommen sind, wenn sie die Besuche ihrer Reizungen wegen abstatten. » *Mari* (I, 3) ; « Marottin – Wenn aber ja ein Eroberer Witz haben will und muß, so muß doch sein Witz nur in der Hurtigkeit bestehen, rothmachende Zweydeutigkeiten aus den unschuldigsten Gelegenheiten zu erfinden, und in der frechen Art, sie zu sagen. [...] Lassen sie sich von ihren Hofleuten darinn unterrichten, sie werden große Meister unter ihnen finden. » *Mari* (II, 1) ; « Florine – Diese galante Grobheit hat mir unlängst auch ein Hofkavalier erwiesen, und ich bin ihm von Herzen gut drauf geworden. » *Mari* (II, 7) ; « Florine – Ich lobe mir die Freyheit der Hofleute, welche eben so gleichgültig dabey sind, wenn sie ein Mädchen küssen, als wenn sie eine Prise Schnupftoback nehmen ». *Mari* (I, 6).

<sup>2</sup> Cf. Lettre à Dorothee von Runckel du 19 septembre 1753, in : L. A. V. Gottsched, *Briefe*, p. 196.

<sup>3</sup> « Diogenes – Du wirst die Sittenlehren / Durch einen neuen Theil *vom Schmeicheln* bald vermehren ; / Und zeigen, wie man spricht, daß man es gerne hört, / Die Weiber nicht erzürnt, die Großen nicht beschwert ; /

La flatterie et la soumission sont l'inévitable prix à payer pour séjourner auprès des Grands et jouir de leur faveur. Ces compromissions entraînent nécessairement la perte de la liberté, de la vertu et de l'honneur, et font le lit du mensonge et de la vanité. Diogène résume ainsi son image de la cour :

Je vais voir Dionys et lui dire en face, / [...] Que je n'ai trouvé ici que chimères et vaines espérances, / Que parade, vent et orgueil, et n'y ai rencontré que des fous ; / Que son palais et sa cour sont la demeure de l'esclavage, / Et qu'il y est à la fois esclave et geôlier.<sup>1</sup>

Et ce n'est sans doute pas un hasard si l'on retrouve exactement le même type de tirade dans le *Démocrite* de Regnard, que Schlegel a lu avec une attention soutenue<sup>2</sup>. Écoutons Démocrite décrire à Strabon ce qui l'attend dans le palais d'Agélas :

Démocrite – [Je vais] rencontrer partout des visages d'attente, / Qui n'ont que l'espérance et les désirs pour rente ; / D'autres dont les dehors affectés et pieux / S'efforcent de duper les hommes et les dieux ; / Des complaisants en charge, et payés pour sourire / Aux sottises qu'un autre est toujours prêt à dire ; / Celui-ci qui, bouffi du rang de son aïeul, / Se respecte soi-même, et s'admire tout seul.<sup>3</sup>

Deux spécimens de vils flatteurs hypocrites (un intendant et un maître d'hôtel) viennent déjà de se produire sous ses yeux, et après y avoir vécu quelques temps, le philosophe n'a pas meilleure opinion de la cour, qui reste pour lui « un lieu de fracas, / Où l'envie a choisi sa demeure ordinaire, / Où l'on ne fait jamais ce que l'on voudrait faire, / Où l'humeur se contraint, où le cœur se dément, / Où tout le savoir-faire est un raffinement, / Où les grands, les petits sont, d'une ardeur commune, / Attelés jour et nuit au char de la fortune »<sup>4</sup>.

Malgré ces points communs indéniables, qui laissent supposer une forme d'adaptation de la part de Schlegel, les deux comédies poursuivent des objectifs bien différents. Chez Regnard, on voit le personnage d'Agélas défendre la cour en évoquant « l'esprit, la politesse, / Le bon air naturel et le goût délicat », ainsi que le respect du beau sexe (*Démocrite* II, 5). La leçon finale est d'ailleurs celle du triomphe de l'amour sur la

---

Wie man die Speisen lobt, wie man die Weine preiset, / Sich bey den Spielern klug, bey Säufern froh erweist ; / Ein thöricht Weib erhebt, wenn ihr ein Wort entfällt, / Das oft mehr Raserey, als Klugheit, in sich hält ; / Wie man die Haare salbt, sich mit den Jüngern putzet, / Und in den neusten Tracht der Sybariten stuzet ; / Wenn noch der Gönner schläft, in Vorgemächern wacht, / Durch Achselklopfen oft die Diener freundlich macht. / Und wenn man lange Zeit nach Ehr und Glück geschnappet, / Ein Amt, die Dienstbarkeit und seine Schmach ertappet. » J. E. Schlegel, *Die drey Philosophen* (I, 1), in : *Werke*, Bd. 2, p. 602.

<sup>1</sup> « Diogenes – Ich geh zum Dionys, und sag ihm ins Gesicht ; / [...] Daß ich hier nur Grillen, eitles Hoffen, / Nur Pralen, Wind, und Stolz, und Narren angetroffen ; / Daß sein Pallast und Hof ein Haus der Slavery, / Und er darinnen Sklav und Kerkermeister sey. » *Ibid.*, p. 603.

<sup>2</sup> Cf. *supra*, p. 126.

<sup>3</sup> Regnard, *Démocrite* (II, 5).

<sup>4</sup> *Ibid.* (III, 4).



raison, puisque le philosophe reconnaît sa faiblesse et s'avoue vaincu par ses sentiments. Rien de tel chez Schlegel. Les rapides indications qui accompagnent l'énumération des scènes des *Trois Philosophes* révèlent l'enjeu de l'intrigue, à savoir l'opposition entre la philosophie et le mode de vie courtois, et l'impossibilité de concilier les deux, *a fortiori* de réformer la cour. Diogène est la voix de la raison et de la vertu, mais aussi de la lucidité : il sait que tout effort pour transformer Dionys en « roi philosophe » est vain, contrairement à Platon, qui paye sa noble ambition par la disgrâce et frôle même la mort. La critique anti-courtoise de Schlegel semble plus « sérieuse » que celle de Regnard, car elle constitue l'armature même de la pièce, le fil conducteur de l'intrigue – les relations amoureuses n'y sont que des conséquences, voire des symptômes de la vie de cour. En outre, le personnage de Diogène n'est pas un philosophe humilié et vaincu par l'amour mais un raisonneur conséquent, dont la censure morale est parfaitement légitime. La cour est perçue dans *Les Trois Philosophes* comme le lieu où s'affrontent les égoïsmes et où règnent la vanité et l'arbitraire. Les hebdomadaires moraux de l'époque tracent des tableaux fort similaires de la vie de cour :

Sincer pénètre dans l'antichambre du ministre. Quel spectacle ! Quelle arène, emplie de visages sur lesquels on peut lire le souci, l'orgueil, l'espérance, le doute, la bassesse, le désir, la fatuité, le dépit, et cent autres passions - - - Quelle comédie ! Chacun joue un rôle différent de celui qui lui est naturel.<sup>1</sup>

En bons comédiens, tous répètent leurs mines devant un miroir et donnent en spectacle la fausseté et la prétention. La condamnation morale de la dissonance entre être et paraître est sans appel. La recherche effrénée de l'intérêt personnel et la dissimulation qu'elle entraîne sont la négation pure et simple des principes fondateurs de l'*Aufklärung* : le souci de l'intérêt général, la sincérité et le développement harmonieux de la vie en société. La cour est un agrégat d'individus en guerre les uns avec les autres, alors que la société, elle, est intégration à une communauté humaine.

La comédie de Weiße pour sa part s'intéresse moins précisément à la cour qu'au grand monde en général. *Amalia* est l'illustration des dangers d'un train de vie aristocratique, dicté par les besoins de la représentation et conduisant au jeu et à la déchéance. C'est le vain désir de paraître qui a précipité Freemann et Sophie dans le

---

<sup>1</sup> « Sincer tritt in das Vorgemach des Ministers. Welch ein Anblick ! Welch ein Tummelplatz von Gesichtern, auf denen man Sorge, Stolz, Hofnung, Zweifel, Niederträchtigkeit, Verlangen, Pralerey, Unwillen, und hundert andre Leidenschaften, gebildet findet - - - Welch ein Lustspiel ! Jeder machet eine andre Rolle, als die ihm natürlich ist. » *Der Vernünftrer*, 9. Stück, 1754 ; cité par W. Martens, *Die Botschaft der Tugend*, p. 346.

malheur, et lorsque le jeune homme se ressaisit et interdit à sa compagne de jouer avec Manley, c'est l'occasion d'une grande tirade didactique :

Freemann – Nous n'aurons à l'avenir plus rien à faire avec le grand monde. Nous en avons assez tâté, pour notre malheur, et nous en sommes devenus si petits, que nous devons nous estimer heureux et grands si nous pouvons encore vivre avec honneur dans le petit monde. [...] Nous avons régalez de faux amis, qui aujourd'hui nous tournent le dos avec mépris : des escrocs nous ont fait perdre notre argent, dont ils engraisent aujourd'hui les chevaux de leur carrosse, pour que nous marchions à pieds : nous avons donné à souper à la haute noblesse dans des plats d'or, et nous serions heureux aujourd'hui si nous et notre enfant, nous pouvions nous nourrir de leurs miettes ! Enfin, nous avons vécu dans le grand monde avec tant d'honneur qu'aujourd'hui nous en sommes méprisés par les plus petites gens.<sup>1</sup>

La morale de leur histoire est qu'il vaut mieux s'en tenir à son rang et surtout rester éloigné du « grand monde », qui, derrière la façade brillante, se révèle être une jungle hantée par des individus sans scrupules ni principes. Weiße dévoile ici ce que les *Aufklärer* considèrent comme la vraie nature du mode de vie aristocratique. L'honneur qui est censé constituer le fondement de cette société n'est pas un principe moral : il ne repose que sur les apparences et sur l'orgueil. L'opposition sociale est clairement exprimée en termes moraux : le grand monde est en réalité celui des coquins, opposé au « petit monde » des honnêtes gens. Vouloir fréquenter les couches supérieures entraîne donc nécessairement la chute et la déchéance. Leander fait la même expérience dans *J'en ai décidé ainsi*, et se repent en des termes on ne peut plus explicites :

La faute me revient, à moi et à mes folies de jeunesse, à la rage stupide de singer des mœurs étrangères et de se faire une gloire de la débauche ; c'est à tout cela que la faute revient. – Et quel est aujourd'hui mon salaire ? Las ! un corps maladif, la raillerie des personnes vertueuses et la haine de mon père. [...] Maudit soit le premier pas que j'ai fait dans le grand monde avec un cœur si peu formé et si peu de bon sens.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> « Mad. Freemann – Gut ! wenn Sie mir so viel zu meinen Bedürfnissen geben, als nöthig ist, mit Anstand in der großen Welt zu leben, so will ich meine Neigung zu überwältigen suchen. Freemann – Ich dachte, Sie spotteten der großen Welt ? nein, Madam, mit der großen Welt wollen wir weiter nichts zu thun haben. Wir haben ihrer zu unserm Schaden genug genossen, und wir sind darüber so klein geworden, daß wir uns für glücklich und groß halten müssen, wenn wir noch mit Ehren in der kleinen Welt werden leben können. [...] Wir haben falsche Freunde gefüttert, die uns itzt verächtlich den Rücken zuehren : wir haben an Betrüger unser Geld verloren, die itzt davon ihre Carossenpferde mästen, damit wir zu Fuße laufen : wir haben den vornehmen Adel aus goldnen Schüsseln gespeiset, und würden froh seyn, wenn wir und unser Kind uns itzt von ihren Brosamen nähren könnten ! Kurz, wir haben mit so viel Ehre in der großen Welt gelebet, daß wir itzt dafür von den geringsten Menschen verachtet werden. » *Amalia* (II, 1).

<sup>2</sup> « Leander – Mir, mir selbst ; meinen jugendlichen Thorheiten ; der abgeschmackten Sucht, fremden Sitten nachzuäffen, und in der Ausschweifung eine Ehre zu suchen, diesen allen muß ich sie [die Schuld] geben. – Und, was ist nun mein Lohn ? Leyder, ein kränklicher Körper, der Spott tugendhafter Leute, und der Haß meines Vaters. [...] Verflucht sey der erste Schritt, den ich jemals mit so rohen Herzen, und mit so wenigem Verstande in die große Welt gewagt habe ! » *Décid.* (III, 12).

Si la cour et le grand monde ne font pas partie des sujets les plus fréquemment abordés dans notre corpus, du fait du cadre social de la comédie, les quelques remarques et descriptions qui s'y rapportent sont indubitablement critiques. C'est sur le terrain de la morale que se concentrent les attaques : libertinage, dissimulation, vanité, orgueil et ingratitude sont les principaux vices que l'on y rencontre. Ce point de vue moral, qui évacue consciemment les notions de politesse et de civilité, permet aux *Aufklärer* de mettre en valeur la supériorité des bourgeois, nouveaux champions de la vertu face à des aristocrates corrompus. Cette opposition sociale se confond avec l'opposition nationale entre la France et l'Allemagne, puisque le modèle ainsi contesté est à l'origine celui de la civilité française, telle qu'elle se pratique à la cour et dans les salons parisiens<sup>1</sup>.

On assiste ainsi, à travers l'évolution des stéréotypes nationaux et de leur appréciation, à la constitution progressive d'une nouvelle identité allemande. Aux yeux des Français et de leurs admirateurs, l'Allemand est balourd et grossier, incapable d'esprit et de finesse. Il a donc besoin de polir ses mœurs en se réglant sur le modèle français. Les *Aufklärer* contestent ce jugement dépréciatif qui consacre l'infériorité de l'Allemagne et blesse leur sentiment patriotique. En réaction, ils s'appuient sur le témoignage de Tacite et le prétendu caractère « originel » du Germain pour réinvestir ces stéréotypes de façon positive : l'Allemand est naturel, vertueux, franc et honnête. La critique de la civilisation de Rousseau ne fera que renforcer cette argumentation dans la seconde moitié du XVIIIe siècle. Le rapport antithétique n'a pas changé : l'Allemand est toujours le contraire du Français, mais le jugement de valeur porté sur leurs caractères réciproques s'est inversé. À la revalorisation des antiques vertus germaniques et de la moralité des Allemands correspond la critique de la futilité et de l'immoralité françaises. La France passe ainsi du statut de modèle à celui de contre-modèle.

---

<sup>1</sup> Cf. N. Elias, *La Civilisation des mœurs*, p. 45-47.

## **8.2. Entre futilité française et rusticité tudesque : le choix d'un nouveau modèle de savoir-vivre**

L'évolution des stéréotypes n'est pas sans conséquence pour la conception de la civilité. En effet, à partir du moment où la France devient la patrie de tous les vices, son imitation ne peut que soulever la réprobation. Mais le rejet du modèle français nécessite en contrepartie l'élaboration d'un savoir-vivre propre à l'Allemagne et correspondant aux nouvelles valeurs promues par les *Aufklärer*.

### **8.2.1. Imitation et aliénation**

Au début du siècle, l'imitation des Français était considérée comme le meilleur moyen de se perfectionner. Par conséquent, l'éducation des couches supérieures s'est tournée vers la France, en particulier par le biais du voyage d'initiation et par l'engagement de gouvernantes et de professeurs français. Mais ces pratiques sont désormais condamnées par les *Aufklärer*, qui considèrent cette imitation comme un abandon des vertus germaniques, c'est-à-dire comme une perversion du caractère originel allemand et une forme d'aliénation.

#### *8.2.1.1. Le « Grand Tour » et les « Françaises »*

##### **8.2.1.1.1. Le développement du « Grand Tour » au XVIIIe siècle**

Le « Grand Tour », ou *Kavalierstour* en allemand, est un voyage de formation du jeune gentilhomme qui peut durer quelques mois ou plusieurs années. Les itinéraires de ce périple sont largement codifiés<sup>1</sup>, et la France y occupe une place essentielle. Au début du XVIIIe siècle, elle est devenue un passage obligé qui éclipse parfois les autres destinations. En effet, selon les moyens financiers, le Grand Tour peut tout à fait se limiter à un séjour

---

<sup>1</sup> Avant tout, *Giro d'Italia* et Tour de France, avec des destinations privilégiées correspondant aux besoins de contact et de représentation : Paris et Versailles, les *Ritterakademien* (Saumur, Lunéville, etc.), les Résidences, les châteaux et grands domaines seigneuriaux. L'Angleterre, la Hollande et l'Espagne peuvent aussi faire partie du programme, selon les moyens et les relations de la famille.

prolongé à Paris<sup>1</sup>. En revanche, un *Kavalierstour* sans étape parisienne est chose purement inconcevable : ce doit être le point culminant de toute expérience à l'étranger, et l'on a rien vu si l'on n'a point vu Paris.

Au cours de son voyage d'initiation, le jeune gentilhomme doit améliorer ses connaissances en langues étrangères (et surtout en français), en histoire, en géographie et en politique. Mais plus important, il doit polir sa « conduite » et améliorer sa pratique des sciences galantes, parfaire sa conversation, se familiariser avec l'étiquette des diverses nations et avec les rouages des milieux de cour. Le voyage en France, considérée comme la patrie du bon goût et de la civilité, devient l'indispensable pèlerinage de l'homme de condition. C'est là-bas qu'il pourra enfin devenir un parfait « homme du monde ». Le voyage remplit également une importante fonction de représentation : il permet au jeune gentilhomme de s'inscrire dans une tradition et de prendre pleinement sa place au sein de la noblesse allemande. Pour la famille, envoyer son fils à l'étranger permet également de renforcer ses relations et d'affirmer son statut au niveau européen. Enfin, le Grand Tour a une fonction d'exutoire non négligeable : la jeunesse qui découvre le monde échappe aussi, pour la première fois souvent, à l'autorité parentale directe. Et malgré la surveillance d'un précepteur, chargé d'accompagner le jeune homme, cette liberté peut rapidement devenir licence et tourne bien souvent à la débauche. C'est d'ailleurs là la principale mise en garde de toute la littérature à usage des précepteurs et des jeunes voyageurs depuis le XVII<sup>e</sup> siècle.

Au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, la pratique du Grand Tour prend un nouvel essor, dû au désir d'assimilation de la haute bourgeoisie allemande, qui cherche l'ascension sociale par l'adoption du mode de vie de la noblesse. Les patriciens et riches marchands aspirent à obtenir pour leurs fils des charges à la cour. Or cette promotion sociale nécessite l'acquisition de certaines aptitudes : l'usage du français, la fameuse « conduite », les sciences galantes, ainsi que le respect des mêmes valeurs que la noblesse. Et l'un des moyens d'obtenir ses capacités et une certaine forme de considération, c'est bien sûr le voyage d'initiation. Cette prestigieuse tradition aristocratique exerce dès lors un attrait tout particulier auprès de la haute bourgeoisie, et le voyage en France devient pour eux le passage obligé d'une éducation de qualité. Or cette adoption du modèle aristocratique par la bourgeoisie, et la francophilie qui l'accompagne, ne pouvaient rencontrer que la

---

<sup>1</sup> Cf. Thomas Grosser, *Reiseziel Frankreich, Deutsche Reiseliteratur von Barock bis zur Französischen Revolution*, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1989, p. 119 sq.

profonde désapprobation des *Aufklärer*. La place essentielle de la France dans ce périple explique en outre que le discours critique sur le Grand Tour se confonde bien souvent avec un discours sur le voyage en France<sup>1</sup>.

#### 8.2.1.1.2. La mode de l'éducation « à la française »

Ceux qui ne peuvent soutenir les frais d'un voyage font venir la France à eux, par le biais de gouvernantes françaises et de maîtres de langue, ou encore de professeurs de danse et de maintien, qui sont censés leur faire acquérir les manières françaises<sup>2</sup>. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, la Française devient un type à part entière, appelé aussi « Mammeselle », qui prend sa place dans la hiérarchie des domestiques, comme le précise Hanne dans *La Mésalliance* (III, 9). La comédie de *La Gouvernante française* est construite autour de ce personnage et de ses acolytes, et l'on retrouve également ce type dans une pièce anonyme de 1755 intitulée *La Française*, qui donne une image tout aussi négative de ces gouvernantes<sup>3</sup>. Et effectivement, le fait d'entretenir une « Française » passe à ce point dans les mœurs que le dictionnaire de Zedler lui consacre un article :

Française : personne du sexe, originaire de France, que les mères des familles de condition attachent à leurs filles pour l'apprentissage de la langue française et d'autres sciences féminines, et qu'elles entretiennent dans leurs maisons.<sup>4</sup>

Comme d'habitude, l'usage est vite adopté par les couches supérieures de la bourgeoisie. Dans *L'Hypochondriaque*, on apprend ainsi que la jeune Mlle Fröhlichinn bénéficie de ce type d'enseignement :

Mon maître de danse m'a appris il y a peu une danse qui est tout à fait à mon goût, et ma Française m'a appris le texte qui l'accompagne. Il est français.<sup>5</sup>

Le terme lui aussi se répand, et il a même tendance à s'étendre à des gouvernantes qui n'ont rien de français. Johann Michael Hudtwalcker, un fils de marchand

---

<sup>1</sup> Le séjour en Italie, par exemple, ne fait l'objet d'aucune attaque particulière et semble être une expérience plutôt positive.

<sup>2</sup> Cf. B. Strauss, *La Culture française à Francfort au XVIII<sup>e</sup> siècle*, p. 76.

<sup>3</sup> *Die Französin*, ein poetisches Schauspiel in dreyen Aufzügen, Dreßden, 1755, in : *Das deutsche Drama des 18. Jahrhunderts in Einzeldrucken*, hrsg. von Reinhart Meyer, Reprint, München, Kraus, 1981, Bd. 7, p. 305-382.

<sup>4</sup> « **Frantzösin**, ist eine aus Frantzösischer Nation und Geburt entsprossene weibliche Person, so die Mütter in vornehmen Häusern ihren Töchtern zur Erlernung der Frantzösischen Sprache und andern weiblichen Wissenschaften vorsetzen, und in ihren Häusern erhalten. » J. H. Zedler, *Universal-Lexicon*, Bd. 9, Sp. 1752.

<sup>5</sup> « Fröhlichinn – Ich habe neulich bey meinem Tanzmeister einen Tanz gelernet, der so recht nach meinem Sinne ist, und meine Französin hat mich den Text dazu gelehrt. Er ist französisch. » *Hypo*. (IV, 2).

hambourgeois, raconte ainsi avoir été sous la surveillance d'une « Française », en expliquant :

On appelait ainsi à l'époque toute personne du sexe qui donnait des cours de travaux manuels et qui veillait entre autres choses aux mœurs des enfants et à leur habillement.<sup>1</sup>

Ce n'est donc pas la nationalité qui est ici le principal critère mais plutôt la fonction. Les imposteurs ne sont d'ailleurs pas rares, et Schlegel s'en amuse dans *Le Faste à Landheim*. Lisette prétend être Française alors qu'elle est tout ce qu'il y a de plus allemande et qu'elle ne connaît pas trois mots de français.

### 8.2.1.2. *La corruption des mœurs originelles*

Il va sans dire que les conséquences de cette mode du Grand Tour et de l'éducation à la française sont perçues par les *Aufklärer* comme éminemment néfastes.

La première critique concerne l'insuffisance des connaissances transmises. Le savoir que diffusent les Français ne peut être qu'à l'image de leur caractère : futile et superficiel. Dans *Le Petit-Maitre*, Schlegel souligne les médiocres capacités d'Iris, confiée aux soins de « Mademoiselle Babil, une habile Française » chargée de l'instruire en français – nous l'avons constaté, la jeune fille ne sait véritablement ni lire ni parler<sup>2</sup>. Dans *La Gouvernante française*, Franz n'en sait pas beaucoup plus, et l'ignorance de Hannchen est risible, elle qui déclare que son « frère va à France, en Paris », voir « le roi de Versailles »<sup>3</sup>. Même le voyage en France ne garantit pas l'acquisition de solides connaissances linguistiques, comme le prouve le personnage de Simon dans *Le Billet de loterie* :

Caroline – Balbutier quelques mots nécessaires à la table de jeu ou pendant le repas, voilà en quoi consiste tout votre français, et il n'était pas nécessaire de vous rendre jusqu'à Paris pour cela.<sup>4</sup>

*Le Patriote* affirme même que l'on perd à l'étranger l'usage de sa langue maternelle, sans pour autant apprendre celui du français<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> « So nannte man damals jede weibliche Person, die in Handarbeit Unterricht gab, die Sitten der Kinder, ihr An- und Auskleiden u. dgl. unter ihre Aufsicht nahm » ; cité par John W. van Cleve, *The Merchant in the German Literature* p. 28.

<sup>2</sup> « Mademoiselle Babil, eine geschickte Französin », *Der junge Herr*, 4. Stück, in : J. E. Schlegel, *Werke*, Bd. 3, p. 407. Sur les connaissances lacunaires en français, cf. *supra*, p. 720-723.

<sup>3</sup> « Hannchen – *Mon Frere* reiset nach Frankreich in Paris. [...] Er will den König von Versailles sehen. » *Gouv. fr.* (III, 2).

<sup>4</sup> « Carolinchen – Ein Paar Worte zu plaudern, die vor dem Spieltische und bey Mahlzeit nöthig sind, darinnen besteht ihr ganz Französisch, und deswegen hätten Sie nicht nach Paris reisen dürfen. » *Billet* (IV, 3).

Mais le reproche le plus grave, et le plus récurrent, est sans conteste celui de la perversion des mœurs allemandes par l'adoption des vices français. Car pour les *Aufklärer*, il s'agit d'une véritable aliénation, qui est d'autant plus dangereuse que l'identité nationale allemande est en voie d'affirmation et qu'elle menace ce processus. D'où le recours presque systématique aux fameuses « vertus germaniques » afin de fixer le plus clairement possible l'image de l'Allemand, à l'opposé de celle du Français. Le mythe des antiques vertus germaniques permet à la fois de créer un contraste saisissant avec la corruption française et de faire appel à la fibre patriotique. On en trouve un bon exemple chez Loen, qui remarque, en parlant de l'imitation des Français et de l'influence de leurs divertissements :

Nous échangeons notre raison, notre sérieux, jusqu'à notre bonne vieille fidélité, notre glorieuse probité germanique, contre le brillant de leur esprit, leurs traits spirituels et leurs bouffonneries.<sup>2</sup>

Ce type d'argumentation est fréquent dans les comédies de notre corpus, qui mettent en scène de nombreux personnages victimes de ce phénomène, à l'exemple de Hannchen, qui « fait partie de ces Allemands qui se laissent détourner de la vertu de [leurs] aïeux par des mœurs étrangères »<sup>3</sup>. La petite fille illustre effectivement les effets dévastateurs de l'éducation française : elle pervertit la nature de cette enfant allemande vive et intelligente et « en fait une parfaite idiote »<sup>4</sup>. Mais plus encore que l'éducation, c'est le voyage qui apparaît comme la principale cause de corruption. C'est ce que *Le Patriote* souligne dès 1724 avec le personnage de Frantzenarr, un jeune Allemand francisé, comme son nom l'indique, et dont le caractère a radicalement changé depuis son Grand Tour :

---

<sup>1</sup> Cf. *Der Patriot*, 87. Stück, 30. August 1725, Bd. II, p. 283.

<sup>2</sup> « Wir vertauschen unsere Vernunft, unsre Gründlichkeit, ja gar unsre so sehr belobte alte teutsche Treue und Redlichkeit gegen ihren schimmernden Witz, gegen ihre lustige Einfälle und gegen ihre Gauckeleien. Wir kleiden uns, wir essen und trincken, wir singen, wir tanzten, wir fluchen, wir schwermen, alles auf Französisch. » J. M. von Loen, « Erörterung der Frage : Ob die Teutschen wohl thun daß sie den Franzosen nachahmen ? », p. 398 sq.

<sup>3</sup> « Luischen – Meine Schwester gehöret auch mit zu den Deutschen, die sich durch fremde Sitten, von der Tugend ihrer Vorältern abwendig machen lassen. » *Gouv. fr.* (I, 6).

<sup>4</sup> « Wahrmond – Die alberne Französinn macht es zu einem vollkommenen Narren. » *Gouv. fr.* (II, 4). La fillette est devenue capricieuse et coquette (II, 3 et III, 3), deux défauts considérés comme les symptômes d'une mauvaise éducation et toujours sévèrement condamnés (cf. *Die Vernünftigen Tadlerinnen*. 48. Stück, 29. November 1726, Bd. 2, p. 381 sq).



Lors de son récent voyage, [il] avait troqué son caractère allemand pour des révérences et des compliments, son argent pour des habits bariolés, sa langue maternelle pour des milliers de *Par Dieu* et de *Ma foi*.<sup>1</sup>

Et si les jeunes gens rentrent à ce point transformés, c'est que le voyage est souvent explicitement entrepris dans une perspective de « dénationalisation » : il doit permettre au jeune homme de se défaire de son caractère germanique considéré comme grossier, et d'adopter les mœurs de son voisin pour oublier qu'il est Allemand. La honte de ses origines nationales se double d'ailleurs souvent pour le bourgeois d'une honte de ses origines sociales, ce qui concourt à une imitation d'autant plus effrénée. Dans *J'en ai décidé ainsi*, le valet de Leander félicite son maître d'avoir si bien tiré profit de son séjour en France :

Jean – Vous n'êtes pas un de ses Allemands à l'ancienne mode, qui devrait encore aimer sa femme après le mariage. À quoi donc aurait servi notre voyage à Paris, si nous n'avions pas échangé les mœurs de nos aïeules contre les usages du monde galant.<sup>2</sup>

Leander n'a plus rien d'allemand. Il a renié sa patrie en adoptant les mœurs corrompues des Français, comme le souligne Argant :

Je ne souhaite avoir aucune relation avec un homme [...] qui se moque des devoirs les plus sacrés avec une frivolité qui serait contre-nature à une âme allemande, si les ineptes voyages de notre jeunesse n'avaient pas, à sa grande honte, naturalisé cette frivolité.<sup>3</sup>

Le caractère national des Allemands est naturellement à mille lieues des vices français : il est fait de décence, d'honnêteté et de sérieux. C'est aussi ce qu'affirme Jakob Mauvillon, qui se désole de voir que « tout le monde aujourd'hui se précipite en France »<sup>4</sup>, parce que les Allemands sont assez fous pour croire qu'il n'y a que là que règnent l'esprit et le bon goût. En réalité, un homme honnête qui s'aventure là-bas en revient perverti, et toutes les personnes sensées se rendent compte « combien la bonne nature l'avait fait

---

<sup>1</sup> « Auff seiner neulichen Reise [hatte er] das Teutsche Wesen in Reverentze und Complimenten, die Baarschafft in einen bunten Putz, die Mutter=Sprache aber in tausend *Par Dieu* und *Ma foi* verwandelt. » *Der Patriot*, 41. Stück, 11. October 1724, Bd. I, p. 346.

<sup>2</sup> « Sie sind keiner von den altmodischen Deutschen, der seine Frau noch nach der Hochzeit lieben sollte. Was würde uns sonst unsre Reise nach Paris helfen, wenn wir die Sitten unsrer Großmütter nicht gegen die Gebräuche der galanten Welt hätten zu vertauschen gewußt. » *Décid.* (III, 1).

<sup>3</sup> « Argant – Ich mag keine Gemeinschaft mit einem Menschen haben [...] der über die heiligsten Pflichten mit einem Leichtsinne spottet, der einer deutschen Seele unnatürlich wäre, wenn nicht das läppische Reisen unserer Jugend diesen Leichtsinne zu ihrer Schande naturalisirt hätte. » *Décid.* (I, 4).

<sup>4</sup> « Jetzt aber rennt alles nach Frankreich », J. Mauvillon, *Freundschaftliche Erinnerungen*, p. 8.

différent des absurdités des Français, de leur légèreté et de leur liberté »<sup>1</sup>. Dans *Le Billet de loterie*, Simon déclare qu'il n'y a qu'à Paris et dans le grand monde que l'on doit se former et « apprendre à oublier les vieilles idées tudesques et la superstition religieuse que l'on a avalées avec le lait maternel allemand »<sup>2</sup>. Le caractère consubstantiel de la vertu et de la germanité ne pourrait être plus clairement exprimé. Löwen semble particulièrement attaché à cette idée de l'« âme allemande » naturellement vertueuse, car on la retrouve à nouveau dans *L'Amant par hasard*, où le valet Peter veut revenir dans le droit chemin, car sa conscience le torture :

Mon maître est bien plus heureux, lui : il a laissé cette chose ridicule, comme il l'appelle, dans un bordel français. Mais dans mon âme allemande, la conscience doit être bien trop fermement ancrée, car même le vol n'a pu l'en chasser.<sup>3</sup>

S'il fallait résumer l'effet des voyages par une image, c'est celle des Allemands abandonnant leur moralité dans les bordels français qui serait bien la plus représentative des clichés de l'époque : le voyage en France devient pour les *Aufklärer* une école de tous vices<sup>4</sup>.

Dans une lettre de 1761, Löwen estime que les Allemands sont les « singes de la France », qui, s'ils voyagent tôt, pratiquent tôt le vice<sup>5</sup>. Les jeunes gens qui rentrent de voyage, comme Cleanth (*Méf. env.*), Leander (*Décid.*), Argant (*Amant*) et Simon (*Billet*), sont effectivement dépeints comme des petits-maîtres qui ont adopté tous les vices français : ils sont dissipateurs, débauchés, superficiels et méprisent l'Allemagne. Les prétendues qualités de Cleanth sont un parfait résumé de ce que les jeunes gens apprennent

---

<sup>1</sup> « Wie weit entfernt die gütige Natur ihn von dem leichten und ungezwungenen Unsinn der Franzosen geschaffen hatte », *Ibid.*, p. 8 sq.

<sup>2</sup> « Simon – Die grosse Welt, da muß man sich formiren, und die altfränkischen Meynungen und den religiösen Aberglauben vergessen lernen, den man mit der deutschen Muttermilch eingesogen hat. » *Billet* (III, 3).

<sup>3</sup> « Peter – Mein Herr ist dagegen viel glücklicher, der hat das lächerliche Ding, wie er es nennet, in einem französischen Bordellhaus gelassen : aber in meiner deutschen Seele muß das Gewissen gar zu fest eingerostet seyn, daß es nicht einmal der Diebstahl hat herausdrennen können. » *Amant* (6).

<sup>4</sup> *L'Intempérant*, drame anonyme de 1745, en est un exemple frappant. Le héros y est un jeune gentilhomme revenant de son Grand Tour en France et en Italie, qui se laisse entraîner dans une spirale infernale. Elle le mène en peu de temps de la débauche et du jeu au vol, puis au meurtre, et enfin au suicide, lequel provoque la mort de sa mère et la ruine de la famille – le tout n'étant que la conséquence d'une éducation permissive et d'un voyage désastreux pour sa vertu. « Herr Gutwitz – Ich habe aber immer gesagt, daß der junge Herr von Hartleben seit seiner Zurückkunft von den Französischen und Italienischen Reisen, nicht mehr der artige und wackere Mensch war, der er ehemals gewesen ist. Sein Spielen, sein Sauffen, und unter dem Namen einer *honetten Compagnie* unerlaubter Umgang mit dem weiblichen Geschlechte, waren jedesmalen meine Bewegungsgründe, da ich sie warnete. » *Der Zügellose* (III, 4), in : *Das deutsche Drama des 18. Jahrhunderts in Einzeldrucken*, Bd. 7, p. 139-234, p. 199.

<sup>5</sup> « [Wir] sind [...] Frankreichs Affen. [...] Und wenn wir früh gereist, in Lastern früh geübt. » J. F. Löwen, 6. Brief, 1761, in : *Schriften*, Bd. 3, p. 192 sq. Voir également le poème « Der Adel », in : *Schriften*, Bd. 1, p. 57-62.

en France, à savoir « où se trouve le café Procope, siffler et fredonner avec grâce, mentir avec effronterie, dire une obscénité galante avec une noble impudence, porter une coiffure à la Pompadour ou en Cabriolet [...], priser le tabac, se parfumer, jurer avec élégance [...] et fanfaronner »<sup>1</sup>, ou encore avoir des dettes et entretenir des danseuses. Le libertinage est d'ailleurs ce que le voyageur ramène le plus certainement de son expérience française. Les personnages de notre corpus mettent ainsi leur point d'honneur à être infidèles, et même de façon ostentatoire, comme Cleanth, qui a bien l'intention d'être un mari à la mode parisienne : l'argent de son épouse lui servira à entretenir un *équipage* et une *maîtresse*, et elle sera bien inspirée de faire de même et de recevoir des galants, car si elle a le malheur de désapprouver ce mode de vie, il louera une *petite maison* à l'autre bout de la ville, et elle devra se contenter d'une pension modique pour vivre<sup>2</sup>.

Cleanth – C'est alors que l'on verra que je suis allé à Paris !

Philipp – Voilà les glorieux fruits de vos voyages !<sup>3</sup>

On trouve chez Löwen une tirade tout à fait comparable, dans laquelle Argant explique comment il compte vivre après le mariage. Les expressions utilisées sont les mêmes, le modèle revendiqué aussi :

Argant – Dès que l'on est mariés, on s'est également acquis le privilège de suivre librement son plaisir et ses penchants. Quand l'amant se glisse chez la femme par la porte de derrière, le mari sort par celle de devant pour aller chez sa maîtresse. Des compliments polis, de froides embrassades, pas d'intimité bourgeoise. Tu vois, Peter, c'est ainsi que l'on vit à Paris, et que vivent en Allemagne tous ceux qui pensent avec un peu plus de raffinement que la vertueuse populace.

Peter – Excellent ! Vous avez donc bien appris quelque chose pendant votre voyage.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> « Philipp – [...] Wo das Coffeehaus Procope auf der Landcharte lieget, [...] mit der Anmuth zu pfeifen und zu trallern weis, mit der Dreustigkeit eine Lügen oder mit der edlen Unverschämtheit eine zierliche Unflätereiy sagen kann, die Haare à la Pompadour [oder] en Capriolet [tragen], [...] das Schnupftaback nehmen, das parfumiren, das artige Fluchen, [...] das künstliche Aufschneiden, u.s.w. » *Méf. env.* (I, 1).

<sup>2</sup> « Cleanth – Für der Madam ihr Geld werde ich mir nach den ersten vierzehn Tagen Equipage und eine Maitresse zulegen : Sieht die Madam sauer darzu aus, so setze ich mich in die erste und fahre zur andern : fängt sie mir an zu lärmern : so miethe ich mich an dem äußersten Theile der Stadt ein, und gebe ihr so viel, daß sie nothdürftig leben kann [...]. Dann werde ich erst glauben, daß sie klug ist, wenn sie einen Liebhaber zur Hinterthür herein kommen läßt, indem ich durch die vörderste zu meiner Maitresse gehe ; sie soll auch alsdenn manchen höflichen Besuch von mir erhalten ! » *Méf. env.* (II, 6).

<sup>3</sup> « Cleanth – Dann soll man erst sehen, ob ich in Paris gewesen bin ! Philipp – Herrliche Früchte Ihrer Reisen ! » *Méf. env.* (II, 6).

<sup>4</sup> « Argant – Hat man sich erst einander geheyrahet, so hat sich ein jeder auch das Privilegium mit erfreyt, seinen Vergnügungen und seinem Geschmack ungehindert nachzuhängen. Wenn der Liebhaber zur Hinterthür zur Frau herein schleicht ; so geht der Mann zur Vorderthür zur Maitresse. Höfliche Complimente, kalte Umarmungen, keine bürgerliche Vertraulichkeit. Sieh, Peter ; so lebt man in Paris, und so leben alle die in Deutschland, die ein bischen feiner denken, als der tugendhafte Pöbel. Peter – Vortrefflich ! Sie haben doch noch etwas auf Ihren Reisen gelernt. » *Amant* (14).

C'est là ce qu'Argant appelle vivre galamment. Simon exprime à peu près les mêmes opinions dans *Le Billet de loterie* (III, 6). Lorsque Berthold se vante de faire des merveilles en amour, Lisette remarque que « c'est la plupart du temps ce que les jeunes gens apprennent en France », car c'est en France seulement que l'on devient « véritablement galant ». Le terme est ici utilisé avec ironie, puisque Berthold y voit une qualité, tandis que Lisette suggère tout ce que cette notion peut avoir d'immoral. On voit déjà apparaître dans ces exemples l'ambivalence du mot « galant », due à la différence d'appréciation selon que l'on adopte le point de vue français ou allemand<sup>1</sup>.

Ainsi, tout ce que les Allemands ramènent de France, ce sont « une conduite scandaleuse » et « un cœur perversi »<sup>2</sup>. Cette condamnation peut paraître paradoxale de la part des *Aufklärer*, qui sont au demeurant persuadés de la valeur du voyage, et qui valorisent l'expérience personnelle de l'étranger pour la formation de l'esprit. Mais il s'agit pour eux soit de connaître l'homme dans ce qu'il a d'universel, de saisir les particularités, les avantages et les inconvénients de chaque pays, afin d'en tirer des leçons utiles pour la patrie et l'intérêt général, soit de se concentrer sur un objectif professionnel, par l'observation des manufactures, du système bancaire, ou encore de la navigation, comme le préconise *Le Patriote*<sup>3</sup>. C'est la conception développée par la littérature de voyage dans la seconde moitié du XVIIIe siècle (*Reiseliteratur*). Il n'est donc pas question d'acquérir une conduite qui ne correspond pas à sa condition et qui se résume à un catalogue de vices. Sous le regard du bourgeois allemand, Paris apparaît de plus en plus comme la nouvelle Babylone. La glorieuse capitale devient un antre de perdition, et le thème de la corruption des mœurs germaniques devient ainsi un *leitmotiv* de la littérature éclairée.

Le modèle proposé par *La Gouvernante française* mérite également une observation. Pour éviter les ravages de l'imitation, l'éducation doit rester nationale ; la Gottschedin préconise en effet de renvoyer les Françaises et de choisir des Allemandes comme gouvernantes, parmi les jeunes filles de bonne famille désargentées (II, 4). C'est une idée qu'elle expose également dans ses lettres<sup>4</sup>. À l'issue de la pièce, Germann opte sans hésiter pour cette solution : il décide de prendre dès le lendemain sa nièce pour gouvernante

---

<sup>1</sup> « Lisette – Das ist auch meistens das, was die jungen Herren in Frankreich lernen. [...] Man [wird] in Frankreich recht artig. » *Faste* (III, 4). Cf. *infra*, p. 830-833.

<sup>2</sup> « Und die meisten deutschen Laffen, die in Frankreich gewesen, haben ein eben so liederliches Wesen, und verderbtes Herz mitgebracht, als du und dein Herr. » *Décid.* (III, 2).

<sup>3</sup> Cf. *Der Patriot*, 63. Stück, 15. Mertz 1725, Bd. II, p. 88 sq.

<sup>4</sup> Cf. L. A. V. Gottsched, *Briefe* p. 155 sq.

(V, 10). Une bonne éducation allemande peut réparer le mal français, et dans quatre ou cinq ans, Franz pourra faire son voyage d'initiation en compagnie du fils de Wahrmond. Et ce n'est pas en France qu'ils iront parfaire leur éducation, mais dans les cours allemandes : Dresde, Berlin, Hanovre, Vienne ou encore Munich.

Wahrmond – Ils pourront tout y voir aussi bien, et même mieux qu'en France. Pourquoi donc les princes allemands consacraient-ils tant d'argent aux artistes, aux bâtiments et à tout ce luxe, si ce n'est pour que la jeunesse allemande puisse voir dans leurs cours tout l'ensemble de ce que l'on ne peut voir que séparément à l'étranger ?<sup>1</sup>

Cette conclusion reste cependant un vœux pieux : il est inconcevable qu'un fils de marchand puisse à l'époque avoir accès aux cours allemandes. En outre, compte tenu de la mauvaise réputation des milieux de cours, il est étonnant de voir la Gottschedin recommander leur fréquentation. Il s'agit en réalité ici d'une forme d'appel à la réforme des mœurs. Cette réplique utopique esquisse l'image d'une société éclairée où les dépenses de représentation des princes seraient moralement légitimes, car mises au service de l'éducation de leurs sujets.

### 8.2.1.3. *L'appauvrissement de l'Allemagne*

La fascination pour la France entraîne donc la perversion du caractère national et la ruine morale de l'Allemagne, mais aussi sa ruine financière, à cause des voyages et des modes importées.

Le coût d'un voyage est toujours important. Cette dépense considérable en fait une pratique réservée à une élite, qui a non seulement les moyens, mais aussi le devoir d'engager de telles sommes pour assurer son rang. Le bourgeois en revanche, s'il a parfois des revenus comparables à ceux de la noblesse aisée, ne doit pas user de son bien de la même manière, car cette pratique ne correspond pas à son éthique professionnelle. Les valeurs de solidité financière, d'économie et de dépense maîtrisée sont à l'opposé du principe de la représentation nobiliaire, et les *Aufklärer* soulignent fréquemment cette opposition. Dans l'une de ses premières livraisons, *Le Patriote* évoque les raisons de la ruine d'une bonne famille bourgeoise. Il détaille ainsi les dépenses inconsidérées pour des

---

<sup>1</sup> « Wahrmond – Da können sie alles so gut und besser sehen, als in Frankreich. Wofür verwendeten die deutschen Fürsten so vieles Geld auf Künstler, Gebäude und alle Pracht, als daß die deutsche Jugend an ihren Höfen alles soll beysammen sehen können, was man in fremden Ländern stückweise antrifft ? » *Gouv. fr.* (V, 10).

équipages, pour donner au fils une éducation galante et pour son *Kavalierstour* de deux ans (Hollande, Angleterre, France, Italie). Un bon marchand se doit au contraire de connaître son métier, d'être prudent, fiable et économe, et d'adopter un train de vie simple<sup>1</sup>. Le portrait contrasté des deux personnages principaux du *Défiant envers soi-même* de Weiße évoque ce rapport antithétique à l'argent du bourgeois et du noble – ou de celui qui veut l'égaliser : l'un « a su conserver son bien » par l'économie et une saine gestion, l'autre l'a dilapidé, par besoin de représentation, « au cours de son prestigieux voyage »<sup>2</sup>. Le Grand Tour de Franz n'est de même qu'une occasion de « dilapider à Paris le bien durement acquis par un honnête marchand allemand »<sup>3</sup>, comme le souligne Wahrmond dans *La Gouvernante française*. Cette comédie est d'ailleurs une parfaite illustration du processus d'appauvrissement des bourgeois allemands : les modes françaises ne font que conduire à des achats inutiles (II, 3 et 4), qui induisent un déséquilibre du budget domestique et encouragent à contracter des dettes. Elles sont une source de désordre dans la maison de Germann, et causent la ruine du marchand par des dépenses inconsidérées, car au-dessus de sa condition (I, 6). Les jeunes gens qui reviennent de voyage, après avoir dilapidé leur argent en France, continuent sur le même pied dans leur patrie et contribuent ainsi à la ruine de l'Allemagne et à la fuite des capitaux. On voit ainsi dans *Le Faste à Landheim* comment Berthold s'apprête à organiser un grand bal masqué en l'honneur de l'anniversaire de sa mère :

J'ai laissé mon valet à la ville. Il doit faire venir trente de mes vieilles connaissances ainsi que les plus grandes dames, masquées, et quatre cuisiniers, et des masques pour moi, et pour vous mademoiselle ma sœur, et pour notre mère aussi. Nous danserons, et je vous montrerai ce que j'ai appris à Paris. J'ai déjà pourvu à la musique. J'ai également commandé un petit feu d'artifice. Cela ne coûte pas grand-chose – pas plus de 200 Thalers.<sup>4</sup>

Ces divertissements dispendieux et le luxe déployé ont un objectif très clair :

---

<sup>1</sup> *Der Patriot*, 10. Stück, 9. Mertz 1724, Bd. I, p. 82 sq. Voir également 63. Stück, 15. Mertz 1725, Bd. II, p. 86 sq. L'argument économique avait déjà été avancé lors de la querelle « Alamode » (cf. G.-L. Fink, « Vom Alamodestreit zur Frühaufklärung », p. 28 et p. 30).

<sup>2</sup> « Philipp – Er, der das Seinige zu Rathe gehalten ; Sie einer, der sein Geld auf seinen hochberühmten Reisen verzeddelt hat. » *Méf. env.* (I, 1), édition de 1783.

<sup>3</sup> « Wahrmond – Eines ehrlichen deutschen Kaufmanns sauer erworbenes Gut in Paris zu verthun », *Gouv. fr.* (II, 1).

<sup>4</sup> « Berthold – Ich habe meinen Diener in der Stadt gelassen. Er soll dreyßig von meinen alten Bekannten und die vornehmsten Damen in Masken mit herausbringen ; und vier Köche ; und Masken für mich, und für Euch, Fräulein Schwester, und auch für die gnädige Mama. Da wollen wir tanzen, und ich will weisen, was ich in Paris gelernt habe. Für Musik ist schon gesorgt. Ich habe auch ein kleines Feuerwerk bestellt. Es kostet eben nicht viel – nicht mehr, als zwey hundert Thaler. » *Faste* (II, 9).

Berthold – Je veux faire de mon domaine un petit *Versailles*. [...] Tu pourras voir ici, à Landheim, tout le luxe que l'on trouve en France.<sup>1</sup>

Il a d'ailleurs déjà prévu de faire raser le château et de confier les travaux à un architecte italien, afin qu'il lui en construise un nouveau pour la modique somme de 50 000 Thalers (III, 5). Schlegel fait ici la satire des ambitions pharaoniques des petits potentats allemands : les Princes allemands sont effectivement nombreux, qui se ruinent en divertissements et en aménagements fastueux. Frédéric II raille ces appétits de grandeur en des termes comparables :

Il n'y a pas jusqu'au cadet du cadet d'une ligne apanagée qui ne s'imagine d'être quelque chose de semblable à Louis XIV ; il bâtit son Versailles, il baise sa Maintenon, et il entretient ses armées.<sup>2</sup>

Toutes les dépenses afférentes au mode de vie importé de France sont ainsi sévèrement fustigées, et pas seulement celles liées au voyage. Les achats de produits de luxe tels meubles et vêtements sont particulièrement critiqués, pour des raisons morales mais aussi économiques. Les théories de l'époque, le mercantilisme et sa version allemande, le caméralisme, sont en effet fondées sur l'encouragement et la protection de l'économie nationale, dans le but de maintenir une balance commerciale excédentaire<sup>3</sup>. Dans ces conditions, tout flux massif d'argent vers l'étranger ne peut être que condamné et jugé nuisible à la prospérité du pays. Or il n'est pas rare que les grands fassent venir de France chaussures, perruques et même pâtés<sup>4</sup>. J. M. von Loen, dans une lettre consacrée à la question de l'imitation des Français, résume la situation par une formule lapidaire :

La mode est une taxe en bonne et due forme que la France extorque aux Allemands et qui rapporte chaque année à cet État des sommes faramineuses.<sup>5</sup>

C'est aussi ce qui révolte Wurm dans *La Gouvernante française*. Il dénonce les « machinations » françaises pour extorquer de l'argent aux Allemands :

---

<sup>1</sup> « Berthold – Ich will aus meinem Rittergute ein kleines *Versailles* machen. [...] Du sollst alle die Pracht, die man in Frankreich findet, hier in Landheim sehen können. » *Faste* (III, 4).

<sup>2</sup> Frédéric II de Prusse, *L'Anti-Machiavel*, in : Machiavel, *Le Prince, suivi de L'Anti-Machiavel de Frédéric II*, édition de Raymond Naves, Paris, Garnier, 1968, p. 143.

<sup>3</sup> Cf. P. Münch, *Lebensformen in der frühen Neuzeit*, p. 56 sq.

<sup>4</sup> Cf. J. J. Honegger, *Kritische Geschichte der französischen Culrureinflüsse in den letzten Jahrhunderten*, Berlin, 1875, p. 168 sq.

<sup>5</sup> « Die Mode ist ein ordentlicher Zoll, welchen Frankreich von den Teutschen ziehet und welcher diesem Staat jährlich ungeheure Summen einbringt. » ; « Die Moden sind das Hocuspocus, womit man uns Teutschen das Geld aus der Taschen spielet. » J. M. von Loen, « Erörterung der Frage : Ob die Teutschen wohl thun daß sie den Franzosen nachahmen ? », p. 399 et 402.

Wahrmund – Tout doit être dix fois plus cher et luxueux que nécessaire. Cette nation n'est pas d'avis que les Allemands doivent apprendre à épargner ; elle nous apprend justement l'art de dépenser. Et voilà qu'après nous regrettons, une fois que la France a pris l'argent.<sup>1</sup>

La comédie des *Français en Bohême* ne manque pas non plus d'évoquer cet aspect, de façon certes un peu lourde mais d'autant plus claire :

Lesbia – Qu'il est heureusement et utilement employé, l'argent que nos compatriotes dépensent en France, car ils apprennent là-bas les plus belles choses du monde, comment vivre libre, amoureux, sans façons, sans contraintes et dans le changement.

Vanette – Pourtant l'on envie ce beau pays, parce qu'il y afflue tant d'argent ; mais c'est ce que disent les gens qui ne sont pas de bonne *extraction* : car ceux qui, comme nous, savent vivre galamment, souhaitent avec nous que tous les trésors de tous les pays affluent dans ce seul royaume.<sup>2</sup>

Les admirateurs de la France sont à ce point aveuglés qu'ils souhaitent la ruine de l'Allemagne au profit de son voisin : l'aspect politique est ici sous-jacent, puisque l'on est bien dans le cas d'une trahison de la patrie, comme pour l'usage de la langue française évoqué précédemment<sup>3</sup>. L'entretien de gouvernantes françaises et de maîtres de langue est aussi perçu comme un danger politique. En effet, cette clique étrangère vit aux frais des Allemands, leur rend leurs bienfaits par des injures et du mépris, et font des jeunes gens des contempteurs et des ennemis de leur propre patrie, c'est-à-dire des traîtres. C'est un phénomène que dénonce Gottsched à plusieurs reprises, et que Schlegel évoque dans son poème « De l'amour de la patrie ». S'adressant à celle-ci, il déclare :

Je ne veux pas que tu aies honte de toi-même,  
Et que tu prennes de ton ennemi ce qu'il a de bon comme de stupide,  
De sorte qu'avec l'argent qu'il t'a soutiré,  
Il puisse se louer des traîtres dans ton sein.<sup>4</sup>

Jakob Mauvillon va encore plus loin en établissant un lien direct entre les relations économiques et militaires :

---

<sup>1</sup> « Wahrmund – Alles [muß] zehnmal theurer seyn, als es nöthig wäre. Es ist dieser Nation ihre Maynung eben nicht, daß die Deutschen sollen sollen sparen lernen ; sie lehret uns eben die rechten Künste, wie man verschwenden soll. » *Gouv. fr.* (I, 1).

<sup>2</sup> « Lesbia – Wie glücklich, nützlich und gut wird doch das Geld angewendet, welches noch gleichwol unsere Leute in Frankreich verzehren, denn da lernen sie ja die schönste Sachen, wie man frey, verliebt, ungezwungen, ungebunden und veränderlich leben kan. Vanette – Gleichwol beneidet man das schöne Land deswegen, daß so viel Geld hinein geschleppt worden ; das thun aber nur Leute, die von keiner rechten *Extraction* sind : denn Menschen die wie wir galant zu leben wissen, diese wünschen mit uns, daß alle Schätze aus allen andern Ländern in diesem Königreich alleine wären, und dahin geschleppt würden. » *Die Franzosen in Böhmen* (I, 1).

<sup>3</sup> Cf. *supra*, p. 723 sq.

<sup>4</sup> « Ich will nicht, daß du [mein Vaterland] sollst dich deiner selber schämen, / Und guts und thörichtes von deinem Feinde nehmen, / Damit es für das Geld, das er von dir gewann, / In deinem Schooße sich verräther miethen kann. » J. E. Schlegel, *Über die Liebe des Vaterlandes*, in : *Werke*, Bd. 4, p. 123.



D'un point de vue politique, sans cette fureur des modes françaises, une grande masse d'argent qui enrichit chaque année les Français serait restée dans notre patrie – car cet argent ne leur sert qu'à nous envahir avec ses armées et nous dévaster. Une chance que le commerce avec eux n'ait pas étouffé la bravoure naturelle des Allemands, et que nous puissions encore facilement résister à leurs soldats faibles et couards.<sup>1</sup>

Tout comme la question de la langue, le problème de l'imitation des mœurs françaises et de ses conséquences financières devient donc très vite un problème d'ordre politique, et cette dimension confère au sujet un poids considérable, car il ne s'agit plus simplement de règles de savoir-vivre, mais de l'existence même de l'Allemagne.

Nous avons vu que l'admiration pour le modèle français conduisait les Allemands à en adopter les préjugés et à se dénigrer eux-mêmes. L'éducation à la française et le Grand Tour ne font que renforcer cette tendance. Selon les *Aufklärer*, le résultat de ses pratiques est que les jeunes gens deviennent les ennemis et les détracteurs dédaigneux de leur propre patrie et de leurs propres parents. Par conséquent, l'attitude vis-à-vis de l'imitation se durcit : désormais, on fustige certes ce qui est imité, mais souvent aussi, et c'est nouveau, le fait même d'imiter, qui est considéré comme une attitude avilissante et néfaste. Jakob Mauvillon conclut son essai sur une remarque surprenante : il ne désespère pas qu'avec le temps, l'Allemagne puisse avoir un vrai théâtre original, et « peut-être même des mœurs originales, surtout si le théâtre lançait ses railleries contre l'imitation des mœurs étrangères »<sup>2</sup>. Après ce que nous venons de voir, le souhait a de quoi étonner ; depuis plus de vingt ans, la quasi-totalité des comédies s'attaquent plus ou moins directement à ce « mal allemand ». Comment Mauvillon aurait-il pu l'ignorer ? Cette forme de dénonciation satirique lui paraît-elle inadéquate ? Ou est-ce simplement la mauvaise qualité des pièces qui les discrédite d'entrée de jeu ? Il semblerait plutôt qu'aux yeux du critique, ces quelques comédies originales allemandes soient une goutte d'eau dans un océan de théâtre français importé, et qu'il faudrait une réaction encore plus massive et plus énergique.

---

<sup>1</sup> « Politisch zu reden, wäre nicht ohne die Wuth nach französischen Moden ein großes Geld, das alle Jahre die Franzosen bereichert, in unserm Vaterlande geblieben : da es ihnen doch nur dazu dienet, dasselbe mit ihren Völkern zu überschwemmen und zu verheeren. Zum Glück, daß der Umgang mit ihnen, die den Deutschen angebohrne Tapferkeit nicht erstickt hat, und daß wir also noch leicht ihren entkräfteten und muthlosen Soldaten widerstehen können. » J. Mauvillon, *Freundschaftliche Erinnerungen*, p. 6 sq.

<sup>2</sup> « Alsdenn bekommen wir, vielleicht ! mehr gute Original=Stücke, und vielleicht, mit der Zeit, gar Original=Sitten, zumal, wenn das Theater seine Spöttereyen über die Nachahmung fremder Sitten ergehen liesse. » J. Mauvillon, *Freundschaftliche Erinnerungen*, p. 87.

## **8.2.2. Simplicité germanique versus raffinement français : Nature et culture**

Dans *L'Homme singulier* de Destouches, Sanspair fuit le commerce des hommes, qu'il trouve pernicieux,

Parce qu'ils ont perdu cette aimable innocence / Qui bannissait loin d'eux le crime et la licence ; / Parce que l'intérêt a corrompu leurs cœurs ; / Que le vice a changé les modes et les mœurs ; / Et qu'un luxe effréné, source de mille crimes, / Leur a fait de l'honneur oublier les maximes.<sup>1</sup>

Destouches fait ainsi écho au débat de l'époque sur les rapports entre nature et culture, tel qu'il est développé par les philosophes français : l'état de nature est-il préférable à la civilisation, la bonté originelle des hommes est-elle pervertie par les progrès de la culture ? Les personnages de « sauvage » confrontés à la civilisation se multiplient dans la littérature et le théâtre français : *L'Ingénu* de Voltaire, *Les Lettres persanes* de Montesquieu et *Arlequin sauvage* de Delisle en sont autant d'exemples significatifs. En Allemagne, la perspective se trouve modifiée, car ces interrogations sur nature et culture sont intimement liées à la question des mœurs nationales et du rapport à la France. Elles s'incarnent donc dans des figures qui restent certes allégoriques, mais qui renvoient à des stéréotypes nationaux concrets : le bon sauvage, c'est l'antique Germain, opposé au Français civilisé et corrompu<sup>2</sup>. Cette opposition se cristallise sur quelques notions clés, comme celle du raffinement des mœurs et de la politesse, de l'esprit et de la galanterie, qui sont pour les Allemands des formes de civilisation pernicieuses, alors que la nature privilégie les qualités allemandes de simplicité et de franchise, de bons sens et de vertu.

### *8.2.2.1. Les mixtures contre nature de la gastronomie française*

À l'instar de nombreux autres domaines du savoir-vivre, la cuisine a été investie par les mœurs françaises. En matière de gastronomie, la France est aussi devenue le modèle des couches supérieures, qui engagent des cuisiniers français. C'est le cas de Berthold par exemple, qui, dans *Le Faste à Landheim*, veut se faire envoyer de Paris un valet de chambre, six laquais, mais aussi, bien évidemment, un cuisinier (III, 8). Des traiteurs

---

<sup>1</sup> Destouches, *L'Homme singulier* (I, 4).

<sup>2</sup> Thème de *Herrmann* de Schlegel : la culture romaine opposée à la nature germanique. Les arts raffinés pervertissent le sens moral, la civilisation avancée apporte le vice et la décadence (I, 1 et 2).

français s'installent également en Allemagne pour y faire fortune, comme M. Sanspareil dans *J'en ai décidé ainsi* (I, 4). C'est donc logiquement que lorsque *Les Frondeuses raisonnables* se désolent de l'influence des mœurs françaises en Allemagne, elles évoquent non seulement les vêtements, les maisons et la langue, mais aussi la nourriture. Et tout comme les mœurs des Français pervertissent les vertus germaniques, leurs mets pervertissent le goût et « ne sont souvent qu'une mixture contre nature faite d'ingrédients qui se combattent »<sup>1</sup>. *La Gouvernante française* fait écho à ce jugement et donne des exemples de ces recettes bizarres. Pour Luischen la gastronomie française est dégoûtante, à l'image de cet étrange plat nommé « crottes de bécasses » (*Schneppendreck*) :

Luischen – Je me passe de toute cette nourriture française qui n'est pas laissée dans son état naturel. Par exemple les pommes, dont on gratte d'abord l'intérieur avant de le fourrer à nouveau dedans, ou les rôtis de veau et d'agneau, qui sont d'abord finement hachés, mélangés à tout ce qui n'est pas viande de veau ou d'agneau, puis recollés ensemble pour ressembler à un derrière de veau [...] Je me passe volontiers de tous ces plats, car j'ai toujours l'impression qu'on les mange déjà pour la seconde fois.<sup>2</sup>

Les Allemands fustigent ainsi le raffinement excessif de la nourriture française qui dénature les ingrédients. Cette critique n'est cependant pas absolument originale, puisqu'il arrive que les Français eux-mêmes émettent quelques réserves. C'est le cas par exemple de La Chaussée, qui souligne dans son *École des mères* les débauches ridicules de l'art culinaire. M. Argant revient en France après trente ans d'absence et s'étonne des nouvelles extravagances parisiennes. Il n'a identifié aucun plat du dîner, et il n'est pas le seul :

Doligni pere – Je n'en ai pas, non plus, reconnu la moitié. / Tout change de nature, à force de mélange.

M. Argant – Il faut être sorcier pour sçavoir ce qu'on mange. / C'est encore au dessert où j'ai ri de pitié, / de nous voir assommés d'un fatras de verrailles, / garni de marmousets et d'arbustes confus, / qui font un bois-taillis, où l'on ne se voit plus / qu'au travers de mille broussailles.<sup>3</sup>

La propreté, corrélaire de l'amour de l'ordre, ne fait véritablement son apparition dans le groupe des vertus bourgeoises que vers la fin du siècle<sup>4</sup>, on la rencontre pourtant

---

<sup>1</sup> « Unsere Speisen sind öfters ein unnatürlicher Mischmasch wieder einanderlauffender Dinge. » *Die Vernünftigen Tadlerinnen*, 2. Stück, 10. Jenner 1725, Bd. 1, p. 8.

<sup>2</sup> « Luischen – Ich danke für alle französische Essen, die nicht in ihrer natürlichen Beschaffenheit gelassen werden. Z. E. Die Aepfel, die erst aus der Schale herausgekratzt und dann wieder hinein geschmiert werden : die Kälber= und Schöpfenbraten, die erst klein gehackt, und mit allem, was zum Kalbs= oder Schöpfenfleische nicht gehört, vermengt werden, und denn wieder zusammen geklebt werden, daß sie einen Kälberstoße ähnlich sehn [...]. Für alle solche Gerichte danke ich : denn ich denke immer, sie werden schon zum andernmale gegessen. » *Gouv. fr.* (III, 1).

<sup>3</sup> La Chaussée, *L'École des mères* (III, 1).

<sup>4</sup> Cf. M. Maurer, *Die Biographie des Bürgers*, p. 364-366.

déjà dans notre corpus à travers quelques remarques qui soulignent son absence chez les personnages négatifs, et en particulier en ce qui concerne la nourriture française. Le fils de Wärmund ne la condamne pas d'emblée comme Luischen, et réclame juste qu'elle soit préparée « par des gens propres » :

Luischen – Oui, venez un peu dans nos cuisines, quand une nouvelle création s'y prépare, et vous vous ferez une idée édifiante de la propreté française, dans une occasion où elle serait si nécessaire.<sup>1</sup>

*Les Français en Bohême* développent les mêmes idées, avec quelques précisions sur cette fameuse « propreté française » si contestable, opposée aux principes allemands :

Vanette – Ces stupides Allemands lavent tout, et veulent bêtement nettoyer à toute force, cuire et rôtir chaque chose séparément : mais un cuisinier français, lui, prépare ses meilleurs plats lorsqu'ils ont l'air les plus sales, il cuit tout avec élégance, pêle-mêle et non lavé, de sorte que l'on ne pourra jamais assez louer cette belle cuisine sans façons.<sup>2</sup>

Les deux coquettes proposent même d'exiler en Sibérie les cuisiniers allemands qui refuseraient d'adopter les techniques françaises.

#### 8.2.2.2. *Modes vestimentaires*

En règle générale, le souci de son apparence et de sa toilette sont toujours connotés de façon négative : on le constate notamment avec Fortunat, Mme Praatgern et Charlotte. C'est un signe de sottise et de frivolité, souvent associé à l'influence française. Mais les *Aufklärer* ne plaident pas pour autant pour un maintien des anciennes modes surannées ; il s'agit simplement, comme toujours, de savoir garder la mesure, et de se méfier des modes françaises.

##### 8.2.2.2.1. Les importations françaises : coquetterie et absurdité

Comme pour tout ce qui relève du savoir-vivre, l'influence française au XVIII<sup>e</sup> siècle en matière de modes vestimentaires est considérable, et cette forme d'imitation est

---

<sup>1</sup> « Wärmund – Wenn es nur von saubern Personen zugerichtet wird. Luischen – Ja, kommen sie nur einmal in unsre Küche, wenn eine solche neue Schöpfung darinn vorgeht, so werden sie sich einen schlechten Begriff von der französischen Sauberkeit machen, so nöthig sie in diesem Falle wäre. » *Gouv. fr.* (III, 1).

<sup>2</sup> « Vanette – Die tumme Teutsche waschen alles, und wollen es gar zu närrisch reinigen, kochen und braten auch jedes besonder : ein Französischer Koch aber, der mach seine Speisen am besten, wenn es am allerschmutzigsten aussiehet, er kochte, alles so artig, und ungewaschen unter einander, daß man die freye, und schöne ungewaschene Kocherey nicht genug loben kan. » *Die Franzosen in Böhmen* (I, 1).

elle aussi désapprouvée par les *Aufklärer*, à nouveau pour des raisons morales et financières.

En effet, dans les stéréotypes de l'époque, les Français sont superficiels et uniquement attachés à l'apparence, et ils transmettent ce vice aux jeunes Allemands en voyage, qui le ramènent à leur tour dans leur patrie. *Le Patriote* déplore ainsi qu'après son Grand Tour, Frantzenarr ne pense plus qu'à sa parure et néglige son âme, si bien que c'est en réalité « un immense miroir » qui « lui sert de conscience »<sup>1</sup>. Le jeune Berthold du *Faste à Landheim* est une parfaite illustration du phénomène de propagation des modes françaises tel qu'il est perçu par les *Aufklärer*. Berthold estime que s'il est allé en France, c'est bien pour appliquer ensuite en Allemagne ce qu'il a vu et appris là-bas<sup>2</sup>. En conséquence de quoi il adopte les modes françaises et entend aussi réformer la garde-robe de sa famille, qu'il trouve affligeante. Il a donc rapporté à sa sœur une de ces fameuses ambassadrices de la mode française :

Berthold – Je t'ai ramené une poupée française, tu pourras te faire confectionner tes vêtements sur son modèle. J'ai aussi pris des dispositions à Paris pour que l'on m'en envoie une ici dès que les modes changent.<sup>3</sup>

La poupée est à l'époque le moyen d'envoyer à travers toute l'Europe des modèles des nouvelles modes, afin de diffuser le bon goût vestimentaire et surtout de développer l'activité des tailleurs grâce aux commandes de l'étranger. On les retrouve aussi dans *Les Français en Bohême*, où maître Jacob explique à Andreas comment il survit en correspondant avec un tailleur parisien qui lui envoie les fameuses poupées à la mode, et fournit ainsi aux Allemands ce qu'ils veulent d'extravagances françaises. Mais la correspondance coûte cher et n'est pas aussi fréquente que les changements de mode ; il berne donc la plupart du temps ses clients en inventant lui-même les modes et en faisant écrire les lettres (I, 6).

Pour la Gottschedin, les modes françaises ne sont que des absurdités, le produit d'une imagination déréglée qui fait tout au rebours de la nature et du bon sens (*Gouv. fr.* IV, 5, 6 et 7 ; *Més.* II, 5). Elles sont aussi moralement condamnables, car elles encouragent l'amour

---

<sup>1</sup> « Einen ungeheuren Spiegel braucht er an statt des Gewissens. » *Der Patriot*, 41. Stück, 11. October 1724, Bd. I, p. 351.

<sup>2</sup> « Berthold – Weswegen wäre ich denn in Frankreich gewesen, wenn ich nicht anbringen wollte, was ich gesehen und gelernt habe ? » *Faste* (III, 3).

<sup>3</sup> « Berthold – Ich habe dir eine französische Puppe mitgebracht, darnach du deine Kleider machen lassen kannst. Ich habe auch in Paris die Verfügung getroffen, daß mir allezeit eine heraus geschickt werden soll, so oft die Moden sich ändern. » *Faste* (II, 9).

du luxe. Les vêtements que la gouvernante fait porter à Franz sont bien trop riches et trop raffinés, surtout pour un fils de marchand (*Gouv. fr.* I, 6). Quant à Berthold, il se pavane dans des vêtements tous plus somptueux les uns que les autres ; son habit de voyage est déjà fort riche (II, 8 et 9), et après s'être changé pour figurer honorablement lors de l'anniversaire de sa mère, Peter dit du jeune hobereau qu'il « brille comme un scarabée »<sup>1</sup>.

L'usage du maquillage, considéré comme typiquement français, est également critiqué, car il est contraire à la nature. Cleanth, adepte de toutes les mœurs galantes françaises, se désole de ne pouvoir persuader les Allemandes de mettre du rouge (*Méf. env.* II, 6) ; or c'est là l'une des expressions de la nature et du noble caractère germanique que de refuser d'adopter cet artifice trompeur. Dans *Le Français*, M. du Vif est charmé par la grâce, la pudeur et la beauté sans fards de Sophie, qui ignore justement le rouge et le blanc dont se barbouillent les Parisiennes. Tout en elle est vrai, c'est ce qui fait son charme<sup>2</sup>.

Il faut enfin noter le succès que remporte à l'époque l'andrienne, cette longue robe mise à la mode à Paris en 1703 par Mme Dancourt, qui jouait le rôle principal de la pièce de Baron, *L'Andrienne*<sup>3</sup>. Ce vêtement d'origine française s'installe durablement en Allemagne, et de très nombreuses comédies de notre corpus y font allusion sous le nom d'Hadriene, Adrienne ou Andrienne<sup>4</sup>. C'est d'ailleurs cet habit à la mode, particulièrement prisé par les femmes de la noblesse et de la haute bourgeoisie, qui déclenche la « maladie » de Mme Stephan : la nouvelle andrienne de Mme Richardinn la rend folle de jalousie (*F. mal.* 1). Ms l'on peut observer que l'andrienne n'est jamais critiquée, car elle n'est ni indécente, ni fabriquée en France et importée à prix d'or : elle n'a donc rien de condamnable. Ce qui déclenche les critiques des *Aufklärer*, c'est la vanité attachée au souci excessif de son apparence, les dépenses inutiles et inconsidérées induites par la tyrannie des modes, et le caractère artificiel et ridicule de certains accoutrements.

---

<sup>1</sup> « Peter – Glänzt er doch, wie ein Goldkäfer ! » *Faste* (III, 1).

<sup>2</sup> Cf. *Der Franzose* (sc. 7), in : G. Belouin, « *Der Franzose* », p. 85 sq. Par la voix d'Hilaria, Lessing se montre pour sa part plus indulgent envers le maquillage, qui ne lui semble pas devoir être interdit aux femmes (*Miso.* III, 4).

<sup>3</sup> Cf. Maupoint, *Bibliothèque des théâtres*, Paris, P. Prault, 1733, p. 27 sq et Johann Christoph Adelung, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*, Wien, 1808, 4 Bde., Hildesheim New York, G. Olms, 1970, Bd. 1, Sp. 284.

<sup>4</sup> *Procès* (IV, 6), *Hypo.* (III, 7), *Oisif* (III, 5), *Beauté* (12), *Bigote* (II, 1), *Lot* (II, 4), *Fâch.* (IV, 4).

#### 8.2.2.2.2. Modes surannées

Malgré ce rejet des modes françaises, les comédies ne font pas pour autant l'apologie des habits à l'ancienne, bien au contraire. La plupart du temps même, ils caractérisent certains personnages négatifs, comme Mme von Eigensinn (*Procès I*, 2) ou encore les tenants des mœurs traditionnelles comme Bockesbeutel, qui méprise toutes les nouvelles modes (*Mort B.* II, 1), ou encore Palaion, qui ne jure que par les mœurs de ses « pères » (*Palaion I*, 1). Les lamentations de Sophie dans *L'Indifférent* sont elles aussi excessives : les robes à paniers lui semble monstrueuses, et elle se souvient de l'âge d'or où les modes n'existaient pas, où les habits les plus simples – voire les plus frustes – étaient plus appréciés que les raffinements de l'esprit français, et où les jeunes filles pouvaient rester naturelles, à l'allemande, et n'en plaisaient pas moins<sup>1</sup>. Ce sont les mêmes plaintes de la part d'Alrune dans *La Mort de Bockesbeutel* (I, 4 et II, 6). Cet attachement à des modes grossières et désuètes est un signe d'immobilisme et de refus du progrès, que la référence aux vertus des aïeux ne doit pas légitimer. Les dramaturges ironisent ainsi sur ces personnages qui ont tendance à confondre tradition et morale, vêtements et vertus :

Hieronymus – Je suis encore un homme à l'ancienne. Je m'habille à la mode de mes aïeux. Je porte encore un grand col large, des lanières enroulées et j'aimerais même encore porter la moustache retroussée de mes grands-parents, car sitôt que nous l'abandonnons, nous abandonnons aussi la loyauté et l'honnêteté.<sup>2</sup>

Attaché aux mœurs et aux vertus germaniques, Hieronymus est certes un personnage positif, mais il fait partie de la génération des parents et n'a que peu de compréhension pour les idées éclairées de sa fille, par exemple. Löwen le dépeint donc comme un homme droit mais un peu borné, qui a du mal à suivre l'évolution du siècle. Quant à la bigote Mme Richardinn, ses principes sont exposés par les raisonneurs de la pièce :

Lorchen – Vous trouverez en elle encore intactes les mœurs de nos grands-parents. Elle conserve toutes les coupes de ses habits et de ses coiffes tels qu'ils étaient en usage il y a cinquante ans. Et elle préférerait mourir pour prouver l'innocence de ces mœurs que d'abandonner la petite crinoline, la longue fourrure et les talons plats.

---

<sup>1</sup> Sophie – Ach, in der alten Zeit, als keine Moden waren, [...] Da galt ein Faltenrock mit umgesetzten Rändern, / Ein Häubchen ohne Schnitt und Schuh mit schlechten Bändern, / Mehr als der schönste Putz, den Frankreichs Witz erfand ; / Da war kein Ungeheur vom Reifenrock bekannt. [...] das heiß ich güldne Zeit ! / Da zwang auch keiner sich nach den französischen Sitten, / Denn jedes Mädchen war auch deutsch gar wohl gelitten. » *Indiff.* (I, 1).

<sup>2</sup> « Hieronymus – Ich bin noch nach der alten Weise. Ich kleide mich noch nach der Mode meiner Großväter. Ich trage noch einen langen breiten Halstuch, gewickelte Strümpfe, und ich wünschte mir, sogar noch den Stutzbart meiner Großältern, denn so bald wir den ablegten, da legten wir auch Treue und Ehrlichkeit ab. » *Amant* (1).

Ferdinand – Sont-ce là les mœurs pieuses des anciens ? Ce ne sont là que leurs modes ? [...] Je crois qu'elle refuserait le paradis à tous les gens qui laissent le soin de leurs vêtements au bon vouloir de la mode et de leur tailleur.<sup>1</sup>

La satire de Gellert s'attaque à une forme de piété uniquement fondée sur les apparences et les postures ; les vêtements en font partie, et l'assimilation des habits aux vertus est dénoncée comme un tour de passe-passe. Les « mœurs », c'est-à-dire la moralité, n'ont jamais été des « modes ». Ces dernières ne préjugent pas des vertus d'une personne, elles ne sont que des conventions extérieures, qui évoluent avec la société et qu'il faut accepter en tant que telles.

#### 8.2.2.2.3. Du bon usage des modes

Comme pour bien d'autres choses, il faut savoir adopter une attitude raisonnable en matière de modes. Ce qui ne veut pas dire que les modes elles-mêmes doivent être raisonnables – c'est rarement le cas. Lorsque le Mousquetaire explique à Heinrich qu'aucun galant homme ne boit de santés à l'eau-de-vie, car c'est stupide et contraire à la mode, le valet ne manque pas de réagir énergiquement :

Heinrich – Et quoi, la mode ? Les modes aussi sont stupides. Pourquoi les hommes se coupent-ils les cheveux puis les font-ils coudre ensemble pour pouvoir se les remettre après sur la tête ? Pourquoi les femmes se font-elles faire des habits avec des manches, et sortent ensuite leurs bras par des trous ? Est-ce que ce ne sont pas là des modes et pourtant des absurdités ?

Le Mousquetaire – Tu ne sais pas ce qui est honnête.<sup>2</sup>

Le bon sens du valet lui fait voir les choses d'un point de vue purement rationnel. Le Mousquetaire en revanche adopte les codes de la bonne société ; c'est l'attitude recommandée par tous les traités de civilité, qu'ils soient français ou allemands. Le plus important est d'éviter la singularité et de se conformer à l'usage commun, car « il y aurait

---

<sup>1</sup> « Lorchen – Geben Sie nur recht Achtung aus sie. Sie werden die Sitten ihrer Großgroßältern noch unversehrt an ihr finden. Alle Schnitte von Kleidern und Hauben, wie sie vor funfzig Jahren gebräuchlich gewesen sind, behält sie standhaft bey. Und ehe sie den kleinen Fischbeinrock, den langen Pelz und die niedrigen Absätze fahren liesse ; ehe bestätigte sie die Unschuld dieser Sitten mit ihrem Tode. Ferdinand – Sind dieses die frommen Sitten der Alten ? Dieß sind ja ihre Moden ? [...] Ich glaube, sie spräche allen Leuten den Himmel ab, die ihre Kleider dem Willen der Mode und der Schneider überlassen. » *Bigote* (I, 1).

<sup>2</sup> « Heinrich – Ey was Mode ? Die Moden sind eben dumm. Warum schneiden sich denn alle Mannspersonen die Haare vom Kopfe und lassen sie hernach zusammen nehen, daß sie sie wieder aufsetzen können ? Warum läßt sich das Frauenzimmer Kleider mit Ermeln machen, und steckt die Armen darneben durch Löcher heraus ? Ist das nicht alles Mode und dennoch ungereimt ? Mousquetier – Du weißt nicht, was honnet läßt. » *Pleur.* (IV, 4).



de l'affectation à ne pas faire ce que tout le monde fait »<sup>1</sup>, ainsi que le déclare Antoine de Courtin. C'est aussi ce que remarque Ariste dans *L'École des maris* de Molière :

Toujours au plus grand nombre on doit s'accommoder / Et jamais il ne faut se faire regarder. / L'un et l'autre excès choque, et tout homme bien sage / Doit faire des habits ainsi que du langage, / N'y rien trop affecter, et sans empressement, / Suivre ce que l'usage y fait de changement.<sup>2</sup>

*L'Éthique galante* de Christian Barth recommande également de suivre la mode, car il faut vivre dans le monde, mais avec ces restrictions significatives qu'il ne faut pas changer d'habit à chaque changement de mode, et que les vêtements ne doivent être ni trop luxueux, ni trop chers par rapport aux moyens dont on dispose, ni contraires au rang que l'on occupe<sup>3</sup>. Ces restrictions morales, financières et sociales viennent tempérer la dictature de la mode. On retrouve exactement les mêmes recommandations chez Ethophilus<sup>4</sup>. Les hebdomadaires moraux adoptent des positions similaires, avec une tendance à la valorisation des éléments bourgeois, comme le naturel et la décence<sup>5</sup>. Mais quoi qu'il arrive, on recommande toujours de se conformer avec mesure à la mode, afin de ne pas se singulariser. Le devoir de sociabilité implique que l'on s'adapte à son environnement, non que l'on cherche à se distinguer du reste des hommes. *L'Homme sociable* insiste tout particulièrement sur cet aspect, car le non conformisme est un affront aux règles du savoir-vivre<sup>6</sup>. C'est d'ailleurs ce que Cleanth reproche à Arist dans *Le Méfiant envers soi-même* ; le jeune homme timide et trop modeste a l'apparence d'un pédant qui ne connaît pas le monde<sup>7</sup>. Sans tomber dans les excès du petit-maître, une réforme de sa mise semble souhaitable.

Les réflexions sur les modes que l'on rencontre dans notre corpus semble bien aller dans le sens de cette adaptation raisonnable aux mœurs du temps, puisque l'on critique

---

<sup>1</sup> Antoine de Courtin, *La Civilité moderne, oder die Höflichkeit der heutigen Welt*, Ch. VII, p. 124.

<sup>2</sup> Molière, *L'École des Maris* (I, 1, v. 41-46).

<sup>3</sup> « Was die Kleider anlangt, so siehet ein *galant Homme*, was *Mode* ist ; Denn sich nach altväterischer Art kleiden zu lassen, stehet *pedantisch* und eigensinnig, man lebe mit der Welt, und sehe, was sie auffbringet ; Wiewohl ich eben nicht sagen will, daß man über Vermögen hierinne *dependiren* soll, bey einer jeden neuen *Mode* sich ein Kleid machen lasse, und das alte wegwerffe ; Sondern ich will nur so viel zu verstehen geben, daß, wenn man eines vonnöthen, man sich dasselbe *à la Mode moderne* lasse zuschneiden, man thut dadurch gar keine Sünde, wenn es nur nicht 1) gar zu üppig und wollüstig raus kömmt, 2) über unser Vermögen geht, und 3) wider unsern Stand läuft. » C. Barth, *Die Galante Ethica*, II, ch. 1, § 18, p. 67 sq.

<sup>4</sup> Ethophilus, *Neues, wohleingerichtetes Complimentier- und Sitten=Buch*, ch. I, § 11, p. 7sq.

<sup>5</sup> Cf. *Der Patriot*, 121. Stück, 25. April 1726, Bd. III, p. 141.

<sup>6</sup> Cf. W. Martens, « Geselligkeit im *Geselligen* (1748-50) », p. 174 sq.

<sup>7</sup> « Cleanth – Du bist ein Kerl, der Geld hat, und gehst zu einer reichen Wittve auf die Freyde, Du kömst in einem simpeln Tuckleide, konntest Du denn nicht ein bischen Gold darauf kleben. Die Schuschnallen ! – fürm Henker : Die sind noch zu Carl des Kahlen Zeiten Mode gewesen, die Frisur ! – Hahaha ! Manchetten von Batist ! – Spitzen, Spitzen, mein Freund ! » *Méf. env.* (II, 5).

aussi bien les excès de luxe et de raffinement des modes françaises que les originaux qui s'accrochent farouchement à des modes surannées. Le personnage de Vernunftlieb se montre même très philosophe, en exprimant une forme de relativisme indulgent et détaché. Lorsque Bockesbeutel lui décrit l'accoutrement des petits-maîtres à la mode, poudrés, portant cannes et vestes brodées, il remarque avec flegme :

Vernunftlieb – C'est vrai, voisin, nos jeunes gens ont aujourd'hui beaucoup de folies que nous n'avions point dans notre jeunesse ; mais nous avons d'autres défauts, qui sont aujourd'hui étrangers à nos enfants. La mode est un tyran ; elle prospère en ce siècle et le prochain voit sa chute ; peut-être que les modes actuelles ont déjà été en usage du temps de nos ancêtres ; et quand ce ne serait pas le cas, elles ne méritent pas pour autant notre mépris.<sup>1</sup>

Cette attitude conciliante est celle de l'homme de bon sens, qui n'accorde pas plus d'importance aux vêtements qu'ils ne doivent en avoir, et qui se conforme aux usages de son temps sans idéaliser le passé.

### 8.2.2.3. *La « politesse » française ou l'art de l'hypocrisie*

Le risque inhérent à toute forme de politesse est celui de l'hypocrisie et de la fausseté, et la critique de cet aspect ne date pas de Rousseau. Tous les traités de civilité évoquent cette question, et même les théoriciens de la politique, qui se prononcent pour la dissimulation, tentent souvent de la distinguer de la perfidie. Si *L'Honnête Homme* de Nicolas Faret (1630) est un art de tromper, un traité de l'art de paraître honnête, cette conception fait très vite l'objet des critiques des moralistes comme La Bruyère et La Rochefoucauld et suscite en réaction la doctrine de François de Sales, fondée sur la vertu de simplicité et la volonté d'accorder l'être et le paraître.

La politesse n'inspire pas toujours la bonté, l'équité, la complaisance, la gratitude ; elle en donne du moins les apparences, et fait paraître l'homme au dehors comme il devrait être intérieurement.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> « Vernunftlieb – Es ist wahr, Herr Nachbar, unsre jungen Leute haben itzo viel Thorheiten an sich, denen wir in unsrer Jugend nicht nachhiengen, allein wir hatten wieder andere Fehler, von welchen unsre Kinder itzo nichts wissen. Die Mode ist ein Tyrann ; in diesem Seculo steigt sie, in dem andern findet sie wieder ihren Fall ; vielleicht sind die heutigen Moden schon einmal bey unsern ältesten Vorfahren in Gebrauch gewesen ; wäre auch dieses nicht, so verdienen sie doch deswegen keine Verachtung. » *Mort B.* (III, 2).

<sup>2</sup> Jean de La Bruyère, *Les Caractères de Théophraste traduits du grec avec Les Caractères ou les Mœurs de ce siècle*, édition critique par Marc Escola, Paris, Honoré Champion, 1999, « De la société et de la conversation », § 32, p. 257.

C'est pourquoi l'idéal français de la politesse classique exige le naturel : il permet ainsi d'éviter le divorce total entre *personne* et *personnage*, entre moralité et formalisme poli<sup>1</sup>. La Bruyère définit ainsi la politesse comme une disposition à plaire et à complaire<sup>2</sup> ; cette complaisance est l'expression d'un véritable sentiment altruiste, et doit en outre rester dans les limites de la vertu et de l'honneur. La politesse telle que l'entendent les Modernes devient selon Courtin « un précis de toutes les vertus morales : c'est-à-dire, un assemblage de discrétion, de civilité, de complaisance, de circonspection, pour rendre à chacun les devoirs qu'il a droit d'exiger », et dont la modestie est la pierre de touche<sup>3</sup>. Elle n'a donc rien de commun avec la vile flatterie et la perfide dissimulation, comme le souligne Barth<sup>4</sup>.

Malgré tout, la politesse à la française va faire l'objet de toutes les critiques dans l'Allemagne des Lumières : elle devient le symbole de la fausseté et d'une société fondée sur les apparences, à laquelle les *Aufklärer* opposent un idéal de sincérité en accord avec les nouvelles formes de sociabilité bourgeoises.

#### 8.2.2.3.1. La critique de la politesse

C'est très vite l'argument moral qui détermine la critique du compliment, qui est tout simplement assimilé à un mensonge. Cette accusation n'est pas spécifiquement allemande, comme nous venons de le voir. Même en France, certains censeurs exigeants, tels Alceste dans *Le Misanthrope*, se font les champions de la franchise et dénoncent ceux que l'on nomme ironiquement les *compli-menteurs*. Certains auteurs allemands reprennent ce topos, qui repose sur le refus de « jouer le jeu » social<sup>5</sup>. Car personne n'est dupe de ces formules de politesse : elles ne sont qu'un élément formel nécessaire à la civilité, une convention qui permet le commerce policé. C'est ce que souligne Cérou dans *L'Amant auteur et valet* (1728), tout en critiquant cet usage de façade. Mondor, qui rentre du Canada, loue la franchise et la droiture naturelles des sauvages, qui disent tout bonnement et sincèrement les choses. Lucinde souligne alors toute la distance qu'il y a entre ce pays et la France :

---

<sup>1</sup> Cf. Emmanuel Bury, « Civiliser la 'personne' ou instituer le 'personnage'. Les deux versants de la politesse selon les théoriciens français du XVIIe siècle », in : A. Montandon (Éd.), *Étiquette et Politesse*, p. 125-138, et Claude Habib, « Quand le cœur s'accorde aux formes », in : Harald Weinrich et Jean-Michel Besnier, *Politesse et Sincérité*, Paris, Esprit, 1994, p. 69-79.

<sup>2</sup> « Il me semble que l'esprit de politesse est une certaine attention à faire que par nos paroles et par nos manières les autres soient contents de nous et d'eux-mêmes. » J. de La Bruyère, *Les Caractères*, « De la société et de la conversation », § 32, p. 257.

<sup>3</sup> A. de Courtin, *La Civilité moderne, oder die Höflichkeit der heutigen Welt*, Ch. II, p. 8 et p. 12.

<sup>4</sup> C. Barth, *Die Galante Ethica*, Vorbericht, « Von der Höflichkeit insgesamt », § 1 et 2 ; ch. III, § 31 sq.

<sup>5</sup> Cf. A. Montandon, « Einleitung », in : A. Montandon (Hg.), *Über die deutsche Höflichkeit*, p. 11.

La bouche est rarement ici l'interprète du cœur : fort volontiers chacun y pense mal des autres ; mais par ménagement, bienséance ou intérêt, on se trouve obligé de déguiser ses sentiments ; ce qui a fait introduire, pour la commodité du commerce de la vie, une espèce de jargon, qu'on appelle galanterie, politesse, savoir-vivre, à la faveur duquel on se dit réciproquement les choses du monde les plus obligeantes : mais c'est sans conséquence, on en est convenu, et si quelqu'un était assez dupe pour prendre ces compliments au pied de la lettre, on l'accuserait de ne pas savoir son monde.<sup>1</sup>

La figure du bon sauvage permet ainsi aux auteurs de mettre en lumière les dysfonctionnements de la société française, qui, au regard de l'état de nature, semble n'être qu'artifices et modes absurdes. Il est difficile de savoir dans quelle mesure cette autocritique a influencé l'image de la France en Allemagne, mais il est certain que des pièces comme celles de Cérou et de Delisle faisaient partie du répertoire des troupes allemandes, et qu'elles n'ont sans doute fait que renforcer les stéréotypes négatifs qui se constituent à l'époque. La France est désormais perçue comme le royaume du mensonge, et dans *La Gouvernante*, il suffit à Johann d'évoquer « un pays où tout n'est que dissimulation, jusqu'à la couleur du visage », pour que l'on comprenne l'allusion<sup>2</sup>. Les compliments sont les premiers à souffrir de cette critique de la politesse.

Berthold – Ce doit être une toute nouvelle mode que de dire des choses auxquelles on ne donne aucun sens.

Lisette – Oh, pardonnez ! C'est une mode aussi ancienne que les compliments.<sup>3</sup>

Cette boutade de Lisette dans *Le Faste à Landheim* est révélatrice de l'image du compliment, forme creuse qui, en plus des reproches sur sa lourdeur et son style pompeux<sup>4</sup>, est aussi désormais en bute à des reproches d'ordre moral, qui se révèlent être les plus virulents.

Avec les compliments [...], presque personne de nos jours ne pense ce qu'il dit... Que l'on songe seulement aux abus qui se pratiquent dans les signatures des lettres, [...] et quelles expressions de soumission on y trouve : *Votre treshumble et tresobeissant Serviteur* ? On peut difficilement imaginer quelque chose de plus servile et pourtant rien au monde n'est plus usuel, ni plus faux.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Cérou, *L'Amant auteur et valet* (sc. 8). Voir également Regnard, *Le Distrain* (IV, 7), et Saurin, *Les Mœurs du temps* (sc. 1).

<sup>2</sup> « Johann – Sie [...] kommen aus einem Lande, wo alles Verstellung ist, bis auf die Gesichts Farbe. » *Gouv.* (I, 5).

<sup>3</sup> « Berthold – Die Mode muß ganz neu seyn, daß man was sagt, und nichts darunter versteht. Lisette – Verzeihen Sie ! Die Mode ist so alt, als die Complimente sind. » *Faste* (III, 4).

<sup>4</sup> Cf. *supra*, p. 728-734.

<sup>5</sup> « Mit den *Complimenten* oder sogenannten Ehren-Worten ist es heutiges Tages so beschaffen, daß fast keiner denckt, was er sagt... Man bedencke nur, was nicht vor ein *Abusus* mit den Unterschriften in Briefen vorgehet, [...] und welche demüthige *Expressiones* es sind, da geschrieben wird : *Votre treshumble et tresobeissant Serviteur* ? Es kan schwerlich was submissers erdacht werden, und dennoch ist nichts

Bien évidemment, la formule choisie pour illustrer la fausseté des compliments est française. Plus on est poli, plus on est faux : c'est la conclusion qui s'impose dès lors que l'on ne voit plus le compliment comme une convention, mais comme un discours porteur de sens, comme un fond et non une forme. Le complimenteur obséquieux, dont les protestations perpétuelles gênent plus qu'elles ne charment, commence à apparaître comme suspect<sup>1</sup>. Le compliment est assimilé à une flatterie mensongère, qui loin d'exprimer les sentiments du locuteur, ne font que feindre une bienveillance qui n'est souvent que haine ou envie dissimulées. La langue du cœur est en effet naturelle et simple ; elle est donc aux antipodes du style complimenteur habituel, qui doit se limiter à des expressions brèves et sincères<sup>2</sup>. La langue doit désormais être l'interprète du cœur ; il faut donc revoir tout le système de la communication polie.

Cette critique morale est indissociable du rejet du modèle français, puisque le compliment est perçu comme une invention française et la quintessence même du savoir-vivre à la française. Le n° 103 du *Spectator* de Addison et Steele dénonce l'idéal français de la politesse au nom de la franchise : le mot compliment devient le symbole de tout ce qui est négatif, produit de la logique de la complaisance et de la dissimulation, influence étrangère néfaste opposée à la vieille probité anglaise<sup>3</sup>. Quant au n° 193, il affirme que la politesse n'est que pur esclavage. La réception de ces idées dans le cercle de Gottsched ne fait aucun doute. *Les Frondeuses raisonnables* reprennent en effet le même type d'argumentation :

Ces politesses inutiles et forcées qu'on a pris l'habitude de se rendre dans la vie courante semblent si peu en accord avec le naturel de notre Allemagne qu'on a même pas, en allemand, un vocable approprié pour désigner ce qu'exprime le mot français *compliment*.<sup>4</sup>

---

gebräuchlicher, ja nichts unwahrs in der Welt. » *Der Vernünftler*, Nr. 44 ; cité par E. Blackall, *Die Entwicklung des Deutschen zur Literatursprache*, p. 69.

<sup>1</sup> À l'article compliment, le dictionnaire de Jablonski note ainsi : « Es sind dieselben nicht zu verwerffen, wenn sie nur in gewisser Maasse geschehen, wenn aber das Ziel dabey überschritten wird, so können sie leichte zum Verdruß gereichen, und das Gemüth eines Menschen bald verrathen oder doch zum wenigstens verdächtig machen. » J. T. Jablonski, *Allgemeines Lexicon der Künste und Wissenschaften*, p. 145. On retrouve la même définition dans le dictionnaire de Zedler (*Universal-Lexicon*, Bd. 6, Sp. 874). Voir aussi M. Beetz, *Frühmoderne Höflichkeit*, p. 280-283

<sup>2</sup> Cf. *Der Gesellige*, I. Teil, 47. Stück, « Von den Complimenten », p. 269-271 ; voir aussi M. Fauser, *Das Gespräch im 18. Jahrhundert*, p. 241 sq.

<sup>3</sup> Cf. Karl-Heinz Göttert, *Kommunikationsideale*, p. 110 sq.

<sup>4</sup> « Die unnützen und gezwungenen Höflichkeiten, die man einander im gemeinen Leben zu bezeigen gewohnt ist, scheinen dem Naturelle unsers Teutschlandes so wenig gemäß zu seyn, daß man auch kein rechtes teutsches Wort hat, womit man das Frantzösische Compliment gebührend ausdrücken könnte. » *Die Vernünftigen Tadlerinnen*, 2. Stück, 10 Jenner 1725, Bd. 1, p. 9.

Le thème de la corruption est une fois de plus sous-jacent puisque l'on souligne que le caractère des Allemands est par nature réfractaire à l'hypocrisie des compliments français. Quant aux propos de Wahrmund dans *La Gouvernante française*, ils sont très certainement en partie inspirés de l'hebdomadaire anglais, que la Gottschedin traduit et dont elle recommande ardemment la lecture<sup>1</sup>. Lorsque Sotenville rappelle que la sincérité ne doit pas empiéter sur la courtoisie et la bienséance, c'est l'occasion pour Wahrmund de démasquer la prétendue politesse française :

Wahrmund – Ah, Monsieur de Sotenville, ne me parlez point de votre courtoisie ! C'est un nom derrière lequel ne se cachent que dissimulations et bassesses serviles. Je connais bien vos artifices français, par lesquels vous charmez les gens ; ce n'est pas par devoir ou par reconnaissance, mais par crainte servile et par intérêt.

Sotenville – Non, certainement... en réalité... vous êtes trop passionné. Je vous demande humblement pardon et la permission de vous dire que la société policée suit les règles de la courtoisie.

Wahrmund – Libre à elle ; mais moi, je suis mes propres règles et non celles d'une autre société. Je hais la dissimulation et ne peux flatter mon ennemi et lui baiser la main, pour qu'un autre esclave en fasse de même avec moi.

Sotenville – [...] Vous ne voulez donc estimer ni respecter personne ?

Wahrmund – Oui, plutôt que de ramper devant tout le monde comme vous le faites, vous les Français. Vous flattez, saluez, embrassez et donnez l'accolade à chacun, tandis qu'en votre for intérieur vous les haïssez tous. [...]

Sotenville – Je pense et dis volontiers du bien de tout le monde.

Wahrmund – Du bien de tout le monde ? c'est la pire atteinte que l'on puisse faire aux gens : car on met ainsi les coquins et les hommes de bien dans le même sac. Je dis du mal de la plupart des gens ; c'est qu'ils le méritent.<sup>2</sup>

Il est fort probable que la Gottschedin s'inspire ici pour sa critique de la politesse de deux sources françaises : Molière et Destouches. En effet, dans *Le Glorieux*, Lisimon le bon bourgeois entend éliminer les politesses usuelles de son commerce amical :

Lisimon – Je veux qu'entre nous, toute cérémonie, / Dès ce même moment, pour jamais soit bannie. / Tiens, chez moi le dedans gouverne le dehors. / Je suis franc.

---

<sup>1</sup> Voir entre autres la lettre à Ernst Christoph von Manteuffel du 3 novembre 1745 et la lettre à Mlle Schulz du 4 novembre 1750, in : L. A. V. Gottsched, *Briefe*, p. 116 et p. 153.

<sup>2</sup> « Wahrmund – Ach mein Herr *Sotenville*, schweigen sie von ihrer Höflichkeit ! Das ist ein Name darunter sich lauter Verstellungen und sklavische Niederträchtigkeiten verstecken. Ich kenne die französischen Künstchen schon, womit ihr Herren die Leute locket ; nicht aus Pflicht und Schuldigkeit, sondern aus knechtischer Furcht und aus Eigennutz. Sotenville – Nein, gewiß... in der That... Sie sind zu *passionirt*. Ich bitte gehorsamst um *Pardon* und hohe *Permission* ihnen zu sagen, daß sich doch die *polite* Welt nach der Höflichkeit richtet. Wahrmund – Das kann sie thun ; aber ich richte mich nach mir selbst, und nicht nach der andern Welt. Ich hasse die Verstellung, und kann meinem Feinde nicht schmeicheln und ihn küssen, daß ein anderer Sklave es mit mir auch so mache. Sotenville – [...] Wollen sie denn niemanden hochschätzen und ehren ? Wahrmund – Ja, lieber als aller Menschen Speichel lecken, wie ihr Franzosen thut. Ihr schmeichelt, grüßt, küßt und umarmt einen jeden und hasset doch innerlich einen jeden. [...] Sotenville – Ich denke und rede gern von allen Menschen das Beste. Wahrmund – Von allen Leuten das Beste ? das ist das ärgste Pasquill, was man auf die Leute machen kann : denn es schmeißt Schelme und ehrliche Leute in eine Classe. Ich rede Böses von den meisten Leuten ; das macht sie verdienen es. » *Gouv. fr.* (II, 7).

Le Comte – Quant à moi, j'aime la politesse. /

Lisimon – Moi, je ne l'aime point, car c'est une traîtresse / Qui fait dire souvent ce qu'on ne pense pas. / Je hais, je fuis ces gens qui font les délicats, / Dont la fière grandeur d'un rien se formalise, / Et qui craint qu'avec elle on ne familiarise ; / Et ma maxime, à moi, c'est qu'entre bons amis, / Certains petits écarts doivent être permis.<sup>1</sup>

La morale de Destouches se rapproche une fois de plus de celle des *Aufklärer* : la sociabilité sans façons du bourgeois est ici opposée à la politesse hypocrite et orgueilleuse des milieux aristocratiques. La scène de la Gottschedin, si elle reprend les mêmes idées, ne les place cependant pas dans ce rapport social bourgeoisie-noblesse, mais dans un rapport national France-Allemagne. Nous avons déjà évoqué la parenté de Wahrmond avec *Le Misanthrope* de Molière : le personnage allemand s'en prend exactement aux mêmes travers qu'Alceste, avec un vocabulaire similaire<sup>2</sup>. Mais là encore, la Gottschedin modifie sensiblement son modèle pour donner une nouvelle dimension à cette critique de la politesse. D'une part, le personnage de Wahrmond est l'un des représentants de la vertu, l'une des voix de la raison dans la pièce, et non le personnage qu'il s'agit de corriger. D'autre part, il n'est pas simplement question d'opposer un homme de principes, épris de vérité et d'honnêteté, à une société trop accommodante qui accepte les vices tant qu'ils affichent un visage sociable<sup>3</sup>, mais d'opposer un Allemand, représentant de toutes les vertus de sa nation, à un Français, incarnant tous les vices de la sienne. Wahrmond dénonce ainsi les « artifices français », refuse de régler sa conduite sur les codes d'une société qui n'est pas la sienne, et ne jure que par la franchise et l'indépendance. On retrouve bien là les antiques vertus germaniques : probité, courage, amour de la liberté, ainsi que la critique de la *politische Klugheit*. En effet, les principes moraux de distinction du mérite et de sincérité s'opposent pied à pied aux principes de la politique : la dissimulation, la flatterie, l'art de sourire à ses ennemis pour ménager ses intérêts. Le complexe thématique développé par cette scène est particulièrement dense et révélateur des enjeux identitaires de l'époque. L'opposition entre la France et l'Allemagne ne pourrait être plus clairement exprimée. On voit bien ici comment le modèle de civilité français est rejeté au profit d'un modèle spécifiquement allemand, inspiré par les antiques vertus germaniques. Ce thème de la politesse illustre ainsi parfaitement le processus mis en

---

<sup>1</sup> Destouches, *Le Glorieux* (II, 14).

<sup>2</sup> Molière, *Le Misanthrope* (I, 1, v. 43-58). Cf. *supra*, p. 304 sq.

<sup>3</sup> Cf. P. Dandrey, *Molière ou l'esthétique du ridicule*, p. 233.

lumière par Norbert Elias, celui du déplacement progressif de l'antithèse « culture-civilisation », de l'opposition sociale vers l'opposition nationale<sup>1</sup>.

#### 8.2.2.3.2. La sincérité, pilier des vertus germaniques et de la *Empfindsamkeit*

Dans *Le Faste à Landheim*, le valet Hans s'indigne que Berthold veuille donner leur congé aux domestiques allemands pour prendre des Français. Il estime qu'il vaut bien mieux qu'eux, et qu'il peut bien être Français s'il veut :

Lisette – Ah oui ! Parce que tu sais parler français peut-être ?

Hans – Non, mais je sais parler allemand ; les Français ne savent pas. Je sais dire la vérité ; ça non plus ils ne savent pas.<sup>2</sup>

Au Français menteur s'oppose donc l'Allemand sincère, et ce stéréotype passe même dans la langue courante, puisque « parler allemand » (*deutsch reden*) devient une expression qui signifie tout simplement « dire la vérité ». Elle est très fréquente dans notre corpus, parfois utilisée sans visée satirique particulière, parfois sciemment mise en regard de l'hypocrisie française, comme dans *J'en ai décidé ainsi* (II, 6). On trouve aussi des formules du type « la pure vérité allemande » (*die reine deutsche Wahrheit* ; *Més.* II, 8). Dans *La Gouvernante française*, lorsque Luischen décide de chanter, c'est en allemand et non en français, et elle explique que ce qu'elle chantera « n'en sera que plus vrai, parce que c'est allemand »<sup>3</sup>.

Les personnages positifs sont souvent caractérisés par une franchise que l'on souligne de façon explicite : c'est le cas notamment de Caroline (*Test.*), de Wahrmond (*Gouv. fr.*), du capitaine Simon (*Décid.*), de Vernunftlieb (*Mort B.*), d'Arist (*Méf. env.*), de Christianchen (*Bigote*), ou encore de Charlotte (*Mœurs*). Cette franchise est parfois associée aux mœurs vertueuses des anciens, comme dans le cas de Geronte :

Geronte – Je dis tout ce que je pense ; je parle et je pense encore à la mode de l'ancien temps.<sup>4</sup>

La sincérité fait ainsi partie des vertus germaniques, elle est un des attributs du caractère national allemand. Elle devient en outre indispensable à la réalisation du nouvel idéal de communication de la *Empfindsamkeit*, dont la découverte du vrai sentiment est une

---

<sup>1</sup> Cf. N. Elias, *La Civilisation des mœurs*, p. 45-51.

<sup>2</sup> « Lisette – Ey ja ! Wo kannst du denn Französisch reden ? Hans – So kann ich Deutsch reden ; das können die Franzosen nicht. Ich kann die Wahrheit sagen ; das können sie auch nicht. » *Faste* (IV, 4).

<sup>3</sup> « Luischen – Was ich singen werde, das wird desto wahrer seyn, weil es deutch ist. » *Gouv. fr.* (IV, 11).

<sup>4</sup> « Geronte – Ich sage alles heraus, wie ich es denke ; ich rede und denke noch nach der alten Welt. » *Méf.* (I, 6).



valeur centrale. Cette tendance renforce ainsi la méfiance à l'égard de la politesse. Dans ses *Cours de morale (Moralische Vorlesungen)*, Gellert développe une doctrine de la sincérité qui promeut la transparence et le naturel (*Unverstelltheit und Natürlichkeit*) et condamne la politique et l'esprit comme ruse et faculté de tromper (*Klugheit und Witz*). La langue naturelle, l'expression spontanée la communication sincère de ce que l'on pense, sont ainsi opposées à la politesse, à la rhétorique acquise et au cérémonial qui dissimulent l'âme du locuteur pour favoriser le succès. Pour Gellert, cette conduite politique s'accompagne aussi d'un mépris de la religion, qui renforce l'immoralité du grand monde.

Mme Damon – Je vous demande, monsieur, dans quel monde vous préférez vivre ; dans un monde où les hommes sont liés entre eux par un amour sincère, et considèrent comme leur honneur et leur plaisir que de rendre les autres heureux [...], où l'on s'efforce d'observer les lois les plus sacrées de l'amour du prochain, de l'amitié, du lien conjugal, de la chasteté, de la mesure et de la douceur, [...] ou dans un monde où l'on considère cela comme une bagatelle, voire comme une preuve de sagesse, que de violer à chaque instant les plus grands devoirs de la sociabilité et de l'amour du prochain ? Le premier monde est celui que la religion, et le second est ce que vous appelez le grand monde.<sup>1</sup>

La sincérité des sentiments, et donc de leur expression, est l'un des commandements de la religion. Le langage du cœur et celui de la foi ne font qu'un ; dans la sphère privée, il n'est pas question de réussite sociale, mais de réelle vertu, de sympathie et de liens humains sur la base des sentiments. La communication est fondée sur une correspondance parfaite entre langage et sentiment, sur une expression non déformée, instinctive et naturelle, qui permet un accès à l'intériorité<sup>2</sup>. Ce nouvel idéal de franchise promu par les *Aufklärer* est indissociable de la réduction du commerce à des hommes au cercle des intimes : les grandes compagnies, pour lesquelles les notions de politesse et de politique ont été inventées, sont exclues<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> « Fr. Damon – Ich frage Sie, mein Herr, in welcher Welt möchten Sie wohl am liebsten leben, in einer Welt, wo die Menschen durch eine aufrichtige Liebe mit einander verknüpft sind, und es für ihre Ehre und ihr Vergnügen halten, andere Leute glücklich zu machen [...], wo man die heiligsten Gesetze der Menschenliebe, der Freundschaft, des ehlichen Bandes, der Keuschheit, der Mäßigkeit und der Sanftmuth auszuüben bemüht ist, [...] oder in einer solchen Welt, wo man es für eine Kleinigkeit, oder wohl gar für eine Weisheit hält, die größten Pflichten der Geselligkeit und Menschenliebe alle Augenblicke zu verletzen ? Das erste ist die Welt, wie sie die Religion haben will, und das andere ist Ihre sogenannte grosse Welt. » *Billet* (III, 6).

<sup>2</sup> G. Saße, *Die Ordnung der Gefühle*, p. 100-116. Sur l'idéal de franchise des Lumières, en Angleterre et en Allemagne, voir aussi K.-H. Göttert, *Kommunikationsideale*, p. 101-135. Sur la notion de naturel et la disparition du formalisme dans les relations amicales, voir M. Beetz, *Frühmoderne Höflichkeit*, p. 302-307 et p. 311-315. Sur les rapports de la *Empfindsamkeit* à la conversation (parole et silence, dissimulation et franchise), voir Georg Stanitzek, *Blödigkeit. Beschreibungen des Individuums im 18. Jahrhundert*, Tübingen, Niemeyer, 1989, p. 83-167.

<sup>3</sup> Cf. K.-H. Göttert, « Die deutsche Umgangsliteratur des 18. Jahrhunderts », p. 108.

Le destin de Herrmann, dans *Les Candidats*, est révélateur de ce processus. Ce personnage pose un problème d'interprétation, car il est certes présenté comme un modèle de vertu, mais un modèle un peu trop intransigeant, comme le souligne sa fiancée Caroline. Son caractère est ainsi comparable à celui d'Alceste<sup>1</sup>, mais son destin est radicalement différent. Alceste s'obstine dans sa rigidité et choisit l'exil, qui sanctionne logiquement son inadaptation au monde. Malgré ses efforts, Herrmann semble lui aussi incapable de changer sa nature. Le dénouement confirme pourtant son statut de personnage vertueux, puisqu'il lui est favorable. Mais cette heureuse issue est le fruit du hasard, et c'est sans doute dans les remarques qui la précèdent que réside le message de Krüger. Avant le retournement de situation, Herrmann avait fini par renoncer à sa promotion, en déclarant à Caroline qu'il ne se soucierait plus désormais de sa carrière mais uniquement de leur amour. Ce bonheur privé remplacerait ainsi les succès que sa franchise lui interdit de remporter dans la sphère publique. La parfaite sincérité ne semble possible qu'au prix d'un repli sur la sphère intime, le « cœur », comme le confirme Caroline, qui elle aussi préfère l'amour, le bonheur privé, au rang et au prestige :

Nous n'allons plus nous tourmenter pour cette place de conseiller. Nous allons nous aimer avec constance, et considérer l'obtention de cette charge comme quelque chose de secondaire.<sup>2</sup>

Krüger doute de l'application pratique des beaux principes moraux au sein d'une société corrompue. Cette comédie illustre bien le dilemme de l'homme des Lumières, pour qui la sincérité devient une valeur fondamentale, mais qui ne peut l'exercer que dans le cadre restreint du commerce familial et amical<sup>3</sup>. *Le Mari aveugle* confirme cette interprétation : le Prince explique à Marottin qu'il n'a trouvé personne d'assez franc ni d'assez sensé à la cour pour être son confident (II, 1), et ses visites quotidiennes à Astrobal montrent qu'il préfère le commerce de son ami à tous les fastes de son palais (II, 2). Si l'on fait abstraction de la péripétie que constitue l'amour du Prince pour Laura, et qui n'est qu'une épreuve de la vertu, l'amitié qui unit les personnages et qui est rétablie lors du dénouement représente une forme de communauté de sentiment idéale. Elle ne peut s'épanouir qu'en marge du monde de la cour, qui constitue la toile de fond négative de l'action, et qui n'est évoqué dans le dialogue que pour être blâmé.

---

<sup>1</sup> Cf. *supra*, p. 306-308.

<sup>2</sup> « Caroline – Wir wollen uns gar nicht mehr um die Rathsherrnstelle grämen. Wir wollen uns beständig lieben, und die Erhaltung eines Amtes nur als eine Nebensache betrachten. » *Cand.* (III, 13).

<sup>3</sup> M. Beetz, *Frühmoderne Höflichkeit*, p. 265 sq.

### 8.2.2.3.3. Franchise et grossièreté, ou les limites de la sincérité

Une fois que la logique de l'intérêt personnel, de l'hypocrisie et de la dissimulation a été éliminée de la conversation, on n'atteint pas pour autant à la parfaite franchise. En effet, la logique de la délicatesse, qui, elle, est l'expression d'une sincère bienveillance et veut que l'on soit poli pour ménager la sensibilité de l'autre, implique aussi une certaine opacité. Cette exigence de respect conduit par exemple à éviter certains sujets et à renoncer à imposer ses idées, pour ne pas choquer ni blesser son interlocuteur. La conversation polie n'est pas le lieu de l'affrontement des opinions mais de la sociabilité harmonieuse. La sincérité doit donc être alliée au tact, ce qui se fait au prix du triomphe de la vérité<sup>1</sup>. Les *Aufklärer* sont conscients de ce problème. Certains personnages un peu trop directs se font ainsi reprendre par leurs interlocuteurs :

Lisette – O, Monsieur, nous n'avons pas le temps d'écouter maintenant vos bavardages.  
Clitander – Et ne faudrait-il pas exprimer cette vérité un peu plus civilement ?<sup>2</sup>

Certes, le petit-maître Clitander est sans doute un peu trop délicat, mais la remarque de Lisette n'est effectivement pas des plus courtoises. Quant au capitaine von Wagehals, la sincérité confine chez lui à la goujaterie. Il va vite en besogne quand il est question de mariage, est persuadé de son mérite et ne regarde une fille que pour son argent. Ses propos finissent par indisposer Amalie :

Amalie (secoue la tête) – Pour sûr, Capitaine, vous vous comportez de façon un peu cavalière aujourd'hui.  
Von Wagehals – Appelez-vous cela cavalier que de se montrer tel que l'on est ? Il n'y a rien de plus impie que lorsque les gens cachent leur caractère avant le mariage et se rendent compte après qu'ils sont deux personnes bien différentes de ce qu'ils croyaient auparavant. Non ! Je me montre exactement tel que je suis.<sup>3</sup>

C'est-à-dire grossier. Car il ne faut pas confondre franchise et grossièreté, naturel et insolence. Caroline ne reproche pas autre chose à Herrmann, qui ne comprend pas que sa parfaite franchise est une vertu excessive qui dégénère en vice :

---

<sup>1</sup> Cf. Michel Lacroix, « Civilités bourgeoises », in : H. Weinrich et J.-M. Besnier, *Politesse et Sincérité*, p. 33-37.

<sup>2</sup> « Lisette – O, mein Herr, wir haben jetzo gar nicht Zeit, Ihrem Geplaudre zuzuhören. Clitander – So ? Sollte sich diese Wahrheit nicht etwas höflicher ausdrücken lassen ? » *Fille* (II, 2).

<sup>3</sup> « Amalie, schüttelt den Kopf – Gewiß, Herr Hauptmann, Sie thun heute ein wenig ungezogen ! Herr von Wagehals – Nennen Sie das ungezogen, daß ich mich so zeige, wie ich bin ? Es ist nichts gottlosers, als wenn die Leute ihre Gemüthsart vor der Hochzeit verbergen, und hernach gewahr werden, daß sie zwey ganz andere Leute sind, als sie vorhin gedacht haben. Nein ! ich zeige mich recht so, wie ich bin. » *Test.* (IV, 5).

Dire la vérité signifie chez vous ôter leur honneur aux gens et être grossier.<sup>1</sup>

*Le Patriote* condamne lui aussi ceux qui, au nom de la fausse idée qu'ils se font de la liberté, refusent les règles élémentaires de la vie en société, agissent en primitifs et se montrent par là grossiers et mal élevés, à l'image du personnage de Buffalo. La véritable politesse n'est ni un formalisme artificiel, ni une franchise de rustres ; elle se situe entre l'affectation et la grossièreté, c'est-à-dire entre l'adoption irréfléchie de toutes les mœurs étrangères (sous-entendu françaises) et la crispation sur les us et coutumes d'une habitude aveugle. L'homme raisonnable doit se mouvoir entre ces deux extrêmes ; il ne doit pas rejeter les mœurs de sa patrie, mais il doit aussi savoir les faire évoluer de façon sensée<sup>2</sup>. *L'Homme sociable*, qui s'efforce de promouvoir une culture de la sociabilité raffinée, estime qu'il faut éviter certaines tournures trop directes ; toutes les choses ne sont pas bonnes à nommer par leur nom, et il ne faut jamais s'éloigner de la décence. Le naturel ne doit pas être un prétexte à la grossièreté<sup>3</sup>. Par conséquent, l'exemple de la franchise germanique doit être parfois relativisé :

Les anciens Germains devront être le modèle de nos mœurs. Seulement, leur façon de dire la vérité à l'ancienne mode allemande est assaisonnée de beaucoup de grossièreté.<sup>4</sup>

Lessing ironise sur cette fameuse franchise, lorsque dans *La Vieille Fille*, le faux capitaine von Schlag (Peter déguisé) justifie son incroyable grossièreté en affirmant être encore « à l'ancienne mode allemande »<sup>5</sup>. Ces manières de rustre n'ont rien d'exemplaire, et si ce sont là les mœurs des ancêtres, elles auraient effectivement bien besoin d'être un peu policées. C'est le problème que révèle *La Gouvernante française*, où le rejet de la courtoisie peut conduire à certains excès. Ainsi, lorsque Wahrmund commence par interrompre Sotenville, sa franchise outrepassa d'emblée les règles de la conversation et confine à l'impolitesse. Elle tombe même dans la grossièreté à la fin de l'entretien, où Sotenville est mis à la porte en des termes peu civils. La rudesse des propos de Wahrmund à l'égard du Français est même assez étonnante : il n'hésite pas, dès le début, à le traiter de

---

<sup>1</sup> « Caroline – Die Wahrheit sagen, heist bey ihnen, den Leuten die Ehre rauben, und grob seyn. » *Cand.* (I, 1).

<sup>2</sup> Cf. *Der Patriot*, 79. Stück, 5. Julii 1725, Bd. II, p. 221-229 et 123. Stück, 9. May 1726, Bd. III, p. 149-157.

<sup>3</sup> Cf. W. Martens, « Geselligkeit im *Geselligen* (1748-50) », p. 177.

<sup>4</sup> « Die alten Deutschen werden die Muster unserer Sitten seyn sollen. Allein die alte deutsche Art, die Wahrheit zu sagen, ist mit sehr viel Grobheit eingesäuert » *Der alte Deutsche*, 1. Stück, 1730 ; cité par W. Martens, *Die Botschaft der Tugend*, p. 354.

<sup>5</sup> « Peter – Ich bin noch nach der alten deutschen Art. » *Fille* (III, 6).

« fou », d'« extravagant », d'« hurluberlu » et même de « coquin »<sup>1</sup>. En fait, sous couvert de franchise, il se permet d'être véritablement insultant.

Mais la Gottschedin a bien soin de justifier cette grossièreté par le contexte dramatique. En effet, dans toute la pièce, les colères et les jurons de Wahrmund, ainsi que les indignations de Luischen, sont toujours présentés comme de saines réactions à des agressions de la part des Français. C'est ainsi que La Fleur, après avoir généreusement injurié tout le peuple allemand, se fait jeter dehors sans ménagement par un Wahrmund et une Luischen excédés par tant d'insolence (I, 6). De même, c'est toujours en songeant à toutes les humiliations que les Français font subir aux Allemands que Wahrmund s'emporte le plus (II, 1 et 4). Enfin, si Luischen a des mots durs et insultants pour Sotenville, le traitant de « vieux fou », de « vieux dragon » ou de « vieille momie répugnante »<sup>2</sup>, c'est que le personnage est véritablement insupportable et qu'il n'est qu'un parasite troublant la paix de la maison. Les injures des Allemands ne sont en réalité que des réponses à celles des Français. Tandis que les unes sont une forme d'agression injustifiable, les autres sont présentées comme une réaction de défense salutaire et louable.

Le mépris hautain des Français est jugé plus grossier que les franches injures des Allemands outragés. Et à tout prendre, les *Aufklärer* préfèrent une vertu un peu fruste au vice policé, comme le remarque Schlegel à propos du *Roi jardinier* :

Avec le jardinier Abdolnim, j'ai voulu représenter un homme qui a beaucoup de bon sens et un sens de la justice irréprochable, mais qui ne connaît pas les mœurs du monde et de la cour, et qui n'est pas simplement naïf dans son expression, mais qui parle aussi grossièrement, ce qui peut très bien accompagner une façon de penser qui est au fond plus noble que la façon de penser de beaucoup de gens, qui savent donner la couleur du noble à des pensées très méchantes et viles.<sup>3</sup>

La Gottschedin se montre pour sa part très circonspecte quant aux réels progrès apportés par la civilité. Elle émet ainsi des doutes dans sa correspondance quant à la possibilité d'une amélioration rapide des cœurs. La politesse des mœurs progresse certes, mais cela peut conduire à une simple hypocrisie, qui ne ferait que mieux masquer les vices, car les manifestations extérieures de civilité ne sont pas un gage infallible de progrès

---

<sup>1</sup> « ein Narr », « ein Phantast », « ein rasender Mensch », « ein Spitzbube » ; *Gouv. fr.* (II, 7).

<sup>2</sup> « Der alte Narr », « dem alten Drachen », « die schweinische alte Mumie ». *Gouv. fr.* (III, 1 et 3).

<sup>3</sup> « Unter dem Gärtner Abdolnim wollte ich einen Mann von vieler gesunden Vernunft und von einer untadelhaften Gerechtigkeit vorstellen, dem aber die Sitten der Welt und des Hofes fehlen, und der in seinem Ausdrucke nicht bloß einfältig, sondern grob dabey redet, welches sehr wohl mit einer Art zu denken zusammenstehen kann, die im Grunde edler ist, als die Art zu denken vieler Leute, die sehr boshafte und niederträchtigen Gedanken eine Farbe des Edlen zu geben wissen. » Lettre de Schlegel à Bodmer du 18 septembre 1747 ; cité par H. Friederici, *Das deutsche bürgerliche Lustspiel*, p. 157.

moral<sup>1</sup>. Elle souligne bien le risque de superficialité et d'hypocrisie qu'un polissage des mœurs porte en germe, s'il ne s'accompagne pas d'une conversion profonde des caractères. Ces réflexions de la Gottschedin, sans doute inspirées par sa lecture attentive des moralistes du grand siècle<sup>2</sup>, tempèrent l'optimisme des Lumières par une forme de pessimisme sur les limites de la nature humaine.

Même s'ils en reconnaissent la nécessité, les *Aufklärer* restent toujours très circonspects à l'égard de la politesse, car elle implique une limitation de la sincérité. Dès lors, le spectre de la dissimulation ressurgit, les mots deviennent écrans et transforment les visages en masques. Cette critique de la politesse dite « française » s'accompagne d'une revalorisation très nette de la nature et de l'innocence, qui seules semblent pouvoir garantir la sincérité. Les personnages de Gellert, tels Christianchen (*Bigote*) et Julchen (*Sœurs*), témoignent de ce mouvement. Quant à la Demoiselle des *Juifs*, elle nous semble particulièrement représentative de ce complexe thématique. En effet, le Voyageur résume ainsi les qualités de la jeune fille à son père :

Le Voyageur – Elle charme par ses discours, dans lesquels règnent l'innocence la plus aimable et l'esprit le plus naturel.

Le Baron – [...] Tout en elle n'est encore que la nature intacte.

Le Voyageur – Et elle est d'autant plus charmante qu'on ne la rencontre guère dans les villes. Tout y est dissimulé, contraint et étudié. On en est même arrivés à considérer bêtise, grossièreté et nature comme des termes équivalents.<sup>3</sup>

La campagne apparaît comme le dernier refuge de cette nature que la civilisation des villes dénigre et détruit par l'artifice. « L'esprit le plus naturel », voilà ce qui charme le Voyageur, non les mines et les pointes affectées des dames de la société – car tout comme la politesse, le « bel esprit » français perd à l'époque beaucoup de son prestige.

---

<sup>1</sup> « Sie sagen, Sachsen sey unter der Regierung des jetzigen Königs ganz verändert, allein ich kann mir nicht vorstellen, daß eine Veränderung in den Sitten, auch sobald die Leidenschaften verändern sollte, und daß dieses das Werk eines einzigen Jahres seyn könnte. Das Herz wird nicht so geschwind gebessert, als es verderbt wird, wenn auch gleich die Vernunft den Handlungen der Menschen Zügel anlegt, solche nicht in ihrer Heftigkeit zu zeigen. Oft dient diese Verstellung der Jugend zum Verderben, die von dem Schleyer der Tugend, worunter das Laster sich nicht selten versteckt, gar leicht kann hingegangen werden. » L. A. V. Gottsched, lettre à J. C. Gottsched du 21 octobre 1734, in : *Briefe*, p. 76.

<sup>2</sup> Moins de trois mois après la lettre citée ci-dessus, la Gottschedin déclare à son fiancé qu'elle lit et recopie des extraits de bons auteurs, dont la Bruyère fait partie (cf. *Ibid.*, p. 84).

<sup>3</sup> « Der Reisende – Sie bezaubert durch ihre Reden, in welchen die liebenswürdigste Unschuld, der ungekünsteltste Witz herrschet. Der Baron – [...] Es ist alles bei ihr noch die sich selbst gelaßne Natur. Der Reisende – Und diese ist desto einnehmender, je weniger man sie in den Städten antrifft. Alles ist da verstellt, gezwungen und erlernt. Ja man ist schon so weit darin gekommen, daß man Dummheit, Grobheit und Natur für gleich viel bedeutende Wörter hält. » *Juifs* (6).

### **8.2.3. Bon sens et bel esprit**

#### *8.2.3.1. L'esprit, une idole française en péril*

##### 8.2.3.1.1. Une valeur identitaire : esprit et nations dans l'imaginaire français

Le rôle de l'esprit dans la société française est essentiel. Il tient lieu de passeport pour la bonne société et c'est à l'aune de l'esprit que l'on juge les gens – souvent au détriment d'autres qualités. Nous avons déjà vu comment les Français ont tendance à considérer l'Allemagne comme une nation grossière, dont la science n'est que pédantisme. Les propos que Bouhours prête à Eugène dans *Les Entretiens d'Ariste et d'Eugène* (1671) sont révélateurs de la conception française de l'esprit et du génie des nations :

C'est une chose singulière qu'un bel esprit Allemand ou Moscovite [...]. Le bel esprit, tel que vous l'avez défini, ne s'accommode point du tout avec les tempéraments grossiers & les corps massifs des peuples du Nord. Ce n'est pas que je veuille dire [...] que tous les Septentrionaux soient bêtes ; il y a de l'esprit & de la science en Allemagne comme ailleurs ; mais enfin on n'y connaît point notre bel esprit, ni cette belle science qui ne s'apprend point au Collège, et dont la politesse fait la principale partie ; ou si cette belle science, & ce bel esprit y sont connus, ce n'est seulement que comme des étrangers, dont on n'entend point la langue, & avec qui on ne fait point d'habitude. [...] Car enfin ce caractère est si propre à notre nation qu'il est presque impossible de le trouver hors de France.<sup>1</sup>

Bouhours ne fait là qu'exprimer une opinion largement partagée en France, et son ouvrage a à son tour durablement imprégné les esprits, aussi bien en France qu'en Allemagne<sup>2</sup>. Muralt remarque dans ses *Lettres* que selon eux, « les Français n'ont pas seulement plus d'esprit que les autres peuples ; ils ont de l'esprit, et les autres n'en ont pas », tout comme les Grecs se distinguaient autrefois du reste du monde. Ils ont ainsi établi « leur droit sur l'esprit, comme sur une chose qui leur appartient en propre ». Dans leur magnanimité, ils accordent le bon sens à toutes les nations, mais ce n'est pour eux que « la lie » de l'esprit<sup>3</sup>. En 1740, les *Lettres françaises et germaniques* reprennent les positions de Bouhours et déclenchent une vive polémique en Allemagne. Éléazar Mauvillon y déclare sans ambages :

---

<sup>1</sup> D. Bouhours, *Les Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, p. 259 sq.

<sup>2</sup> Le dictionnaire de Zedler y fait encore référence en 1740 dans l'article « Naturell der Völcker » (*Universal-Lexicon*, Bd. 23, Sp. 1247).

<sup>3</sup> L. B. de Muralt, *Lettres sur les Anglais et les Français*, 1<sup>ère</sup> lettre sur les Français, p. 118 sq.

Que manque-t-il donc à l'Allemagne pour produire de grands Poètes ? rien que de l'esprit.<sup>1</sup>

Ce reproche de n'avoir pas de génie original va bien évidemment attirer les foudres de Gottsched, et sa fierté nationale blessée est pour beaucoup dans son entreprise de réforme de la langue et de la littérature<sup>2</sup>. Les Allemands sont persuadés qu'eux aussi peuvent avoir de l'esprit, mais toute la question est de savoir ce que l'on entend par « esprit ». Mauvillon le définit comme suit :

L'Esprit est, mon Cher, cette faculté de l'entendement, qui fait que nous disons avec agrément ce que nous disons, et que nous faisons de bonne grace ce que nous faisons. C'est ce choix, cette délicatesse, ce discernement, en un mot ce je ne sais quoi qui donne l'ornement à nos pensées et à nos conceptions ; qui raffine pendant que la Raison invente et qui polit ce que le Bon-Sens produit.<sup>3</sup>

Pour les Français, la raison a donc besoin de raffinement et le bon sens de polissage pour atteindre à ce degré supérieur qu'est l'esprit, expression parfaite qui allie la grâce à l'entendement. La réponse allemande s'attaque à cette définition, en soulignant le caractère superficiel et vain de cet esprit, que les Français eux-mêmes commencent à percevoir.

#### 8.2.3.1.2. La décadence de l'esprit : superficialité et médisance

Le problème de cet esprit si fin et indéfinissable, c'est qu'il peut vite dégénérer, et les Français en sont parfaitement conscients. Molière épinglait déjà dans *Les Précieuses ridicules* cet esprit à bon marché qui n'est fait que de futilités glanées dans les salons. Ce que Madelon et tous les fades imitateurs du beau monde tiennent pour être « l'essence d'un bel esprit », ce sont de ridicules nouvelles galantes et des griffonnages d'écrivains<sup>4</sup>. Tout le monde se déclare bientôt bel esprit, et il suffit de passer aux Tuileries pour en rencontrer cinq ou six, comme le souligne ironiquement le Chevalier de Dancourt (*Le Chevalier à la mode* IV, 2). Tant et si bien que la société du XVIIIe siècle semble saturée d'esprit et blasée. *Le Méchant* de Gresset met remarquablement en scène les conséquences de cette évolution. Cléon évoque ainsi la lettre d'un ami qui lui parle de Paris et lui explique

Que de tout ce que l'on voit on est fort ennuyé / Que les arts, les plaisirs, les esprits font pitié ; / Qu'il ne nous reste plus que des superficies, / Des pointes, du jargon, de tristes

---

<sup>1</sup> E. Mauvillon, *Lettres*, p. 345.

<sup>2</sup> Sur le retentissement de l'ouvrage de Mauvillon, voir R. Krebs, *L'Idée de « Théâtre national »*, p. 19-26, ainsi que son article « Les Lettres françaises et germaniques de Mauvillon et leur réception en Allemagne », in : *Dix-huitième siècle*, 1982, p. 377-390.

<sup>3</sup> E. Mauvillon, *Lettres*, p. 356.

<sup>4</sup> « Madelon – Monsieur un tel écrivit hier au soir un sixain à mademoiselle une telle, dont elle lui a envoyé la réponse ce matin vers les huit heures. » Molière, *Les Précieuses ridicules* (sc. 9).



facéties, / Et qu'à force d'esprit et de petits talents, / Dans peu nous pourrions bien n'avoir plus le bon sens.<sup>1</sup>

On voit se développer une société qui à force de chercher l'éclat et le divertissement tombe dans la futilité et devient une parodie. Les mondains s'étourdissent et rejettent toute forme de réflexion, veulent du brillant et du léger, du sautillant et de l'enjoué à tout prix :

Cléon – Aujourd'hui dans le monde on ne connaît qu'un crime, / C'est l'ennui : pour le fuir tous les moyens sont bons.<sup>2</sup>

Et l'un de ces moyens, c'est la médisance. À défaut de véritable esprit, on cherche à briller en société par les pointes assassines, aux dépens des autres et au détriment de la bienveillance. Les portraits de Célimène sont un premier témoignage de cette tendance (*Le Misanthrope* II, 4). La coquette se livre à un exercice de l'époque, qui est un véritable « jeu social » ; mais alors que les moralistes le pratiquent dans un but d'analyse psychologique, elle en fait une attraction. Célimène donne le spectacle à ceux qui fréquentent son salon<sup>3</sup>. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, la médisance obtient même officiellement droit de cité dans les salons, comme un divertissement tout aussi légitime que le jeu. Cidalise le rappelle à Dorante dans *Les Mœurs du temps* de Saurin (1760) :

Cidalise – Si c'était manquer [à la probité] que de médire, et même de calomnier, il y aurait bien peu d'honnêtes gens de votre sexe, et il n'y en aurait point du nôtre. On ne peut pas toujours jouer, monsieur. À quoi voulez-vous donc que des femmes s'amuse ?<sup>4</sup>

N'ayant pas de cartes à disposition, Clarice propose elle aussi, dans *Les Philosophes amoureux*, de médire pour passer le temps et s'amuser (III, 5). La médisance devient ainsi en société l'art de « bien-dire-du-mal »<sup>5</sup>, art que le XVIII<sup>e</sup> siècle pousse à son paroxysme, à en croire les critiques françaises, qui s'en prennent à ce nouveau fléau : le persiflage. Il accompagne inévitablement une forme de conversation qui n'est plus que vaine enveloppe sans contenu. Les conversations spirituelles et instructives dégénèrent en ragots et caquets inutiles :

Le *bon ton* dans ceux qui ont le plus d'esprit, consiste à dire agréablement des riens [...]. Ce prétendu *bon ton* [...] n'est qu'un abus de l'esprit, [...]. C'est ce qu'on appelle Persiflage, amas fatigant de paroles sans idées, volubilité de propos qui font rire les fous,

---

<sup>1</sup> Gresset, *Le Méchant* (II, 7).

<sup>2</sup> *Ibid.* (IV, 8).

<sup>3</sup> Cf. G. Forestier, *Molière en toutes lettres*, p. 109.

<sup>4</sup> Saurin, *Les Mœurs du temps*, (sc. 1).

<sup>5</sup> J. Goldzink, *Comique et Comédie*, p. 105.

scandalisent la raison, déconcertent les gens honnêtes ou timides, et rendent la société insupportable.<sup>1</sup>

Dans *Les Mœurs du temps*, Dorante se désole que le bon, le vrai comique d'un Molière soit passé de mode : la rire passe désormais pour « bourgeois », dans la bonne compagnie, « on raille, on persifle, mais on ne rit point »<sup>2</sup>. Cette médisance devient même pour beaucoup la marque de *L'Esprit à la mode* ; c'est le titre que Gresset avait envisagé de donner à sa pièce *Le Méchant*<sup>3</sup>. Valère, qui y suit l'exemple de Cléon, justifie en effet son attitude par les mœurs du temps :

J'ai l'esprit de mon siècle, et je suis comme un autre, / Tout le monde est méchant : et je serais partout / Ou dupe, ou ridicule, avec un autre goût.<sup>4</sup>

*Le Médisant* de Destouches en est un exemple, mais c'est bien Cléon, le méchant de Gresset, qui apparaît comme le pur produit de cette bonne société dont les usages ne sont plus dignes ni d'éloges ni d'imitation, mais de réprobation. Il « a de l'esprit, des lumières, du goût, / L'air et le ton du monde », mais il met ses qualités au service de la vénalité et d'une raillerie qui tourne à la méchanceté pure : il aime brouiller les familles et faire du mal pour le simple plaisir de manipuler et de se jouer des dupes. Le persiflage, avec son pouvoir destructeur, est l'aspect le plus négatif que peut prendre l'esprit, et c'est celui qui semble devenir le plus fréquent.

#### 8.2.3.1.3. La Raison contre l'Esprit

L'excès et les dérives de l'esprit, qui ne devient plus qu'amusement vain et médisance nuisible, sont vite dénoncés par les auteurs comiques français. Ce type d'esprit est le propre des petits-maîtres, c'est-à-dire des caricatures du bon goût. Ils représentent la perversion de ce qui est beau et raffiné, et dénaturent ainsi le véritable esprit, tout en s'en réclamant sans cesse. L'effet pervers de la course aux bons mots et du désir permanent de briller en société, Gresset le définit fort bien dans cette sentence d'Ariste :

L'esprit qu'on veut avoir gêne celui qu'on a.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> C. Duclos, *Considérations sur les mœurs de ce siècle*, Amsterdam, 1767, p. 202 ; cité par Jean-Paul Sermain, « La Conversation au XVIIIe siècle : un théâtre pour les Lumières ? », in : Alain Montandon (Éd.), *Convivialité et Politesse. Du gigot, des mots et autres savoir-vivre*, Clermont-Ferrand, 1993, p. 105-130, p. 119.

<sup>2</sup> Saurin, *Les Mœurs du temps* (sc. 6).

<sup>3</sup> Cf. M. Gilot et J. Serroy, *La Comédie à l'âge classique*, p. 329.

<sup>4</sup> Gresset, *Le Méchant* (IV, 4). « Dorante – Aujourd'hui l'on a la fureur de tout blâmer. Une infinité de sots par nature se font méchants par air. » Saurin, *Les Mœurs du temps* (sc. 1).

Les hommes de goût finissent par prendre leurs distances vis-à-vis de « l'esprit » et par mettre à l'honneur la raison et le bon sens, bafoués par un esprit dévoyé. La leçon du Marquis à Doligni fils dans *L'École des mères* de La Chaussée est révélatrice de ce changement de perspective<sup>2</sup>. Le Marquis commence par expliquer que « rien ne fait plus de tort que la timidité » et que Doligni doit à tout prix s'en défaire.

Le Marquis – Mais ce n'est pas là tout ; [...] le monde où tu vas vivre exige, entr'autres choses, / qu'on soit plus amusant que solide et sensé. / Tu ne sçauras parler qu'après avoir pensé. / Tu raisones toujours, et jamais tu ne causes. / Déraisonne, morbleu, plutôt que d'ennuyer : / un peu moins de bon-sens, et plus de badinage. / Un homme qui disserte est un homme à noyer. / La raison, que tu crois un si bel appanage, / fut toujours le fléau de la société : / elle en chasse les ris, les jeux et la gaîté ; / elle y met, à leur place, une langueur mortelle. / On la vante mal-à-propos ; / quand on a de l'esprit, on peut se passer d'elle ; / la raison, tout au plus, ne convient qu'à des sots.<sup>3</sup>

Cette tirade contre la raison est loin d'être une exception dans la comédie française. Destouches a lui aussi mis en scène cette opposition entre esprit et raison dans ses *Philosophes amoureux*. Face aux sages Léandre, Damis et Arténice, Clitandre et Clarice y chantent les louanges de l'esprit, de la frivolité et de la superficialité :

Clitandre – Ma foi vivent les gens de Cour, / Ils sçavent égayer le plus triste séjour ; / Mais avec vos Docteurs, les plus beaux lieux ennuyent. / Ils arrangent leurs mots, les tournent, les appuyent, / Ils pensent en parlant, sans jamais se presser, / Mais pour nous, nous parlons avant que de penser.

Clarice – Voilà le bon esprit, je n'en connois point d'autre.<sup>4</sup>

Dans *L'Homme du jour* de Boissy, le Marquis fait l'éloge de la raison, qui « nous aide à démêler le vrai d'avec le faux, / épure les vertus, corrige les défauts ; / [...] et nous rend à la fois sociables et sages ». La Comtesse en revanche prétend le contraire, et va jusqu'à affirmer que c'est là une « Raison qui ne l'est pas, que l'esprit vrai méprise, / Qu'on appelle bon sens, et qui n'est que bêtise »<sup>5</sup>. Cette querelle du bon sens, de la raison contre l'esprit, on la retrouve dans des termes similaires en Allemagne. Il est très probable que cette critique de l'esprit dévoyé ennemi de la raison, que l'on rencontre ainsi dans nombre de comédies françaises, ait fortement contribué à fixer l'image de l'esprit français en Allemagne. Alors que la satire française est interne, entre Français<sup>6</sup>, les Allemands

---

<sup>1</sup> *Ibid.* (IV, 8).

<sup>2</sup> Sur les rapports entre les personnages de *L'École des mères* et du *Méfiant envers soi-même*, voir *supra*, p. 309-311.

<sup>3</sup> La Chaussée, *L'École des mères* (I, 5).

<sup>4</sup> Destouches, *Les Philosophes amoureux* (II, 7).

<sup>5</sup> Boissy, *L'Homme du jour* (I, 6).

<sup>6</sup> Même dans *Le Français à Londres* de Boissy (1727) : la pièce met en scène un jeune Marquis petit-maître, incarnation de toute la frivolité française, opposée au caractère posé et profond des Anglais, mais il est aussi

prennent la place des hommes raisonnables et assimilent les tenants du faux esprit à l'ensemble des Français, puisque c'est là le ton à la mode qui règne dans cette nation.

### 8.2.3.2. *L'esprit des Allemands : décence et connaissances*

L'esprit est un élément essentiel de l'histoire culturelle européenne du XVIIe et du XVIIIe siècle. En Allemagne, la conception française de l'esprit, en tant que notion esthétique, a influencé la signification du mot « Witz ». Ce terme se charge d'ailleurs d'une connotation particulière, qui renvoie au mépris des Français pour les Allemands, incapables d'esprit justement, et à une idée de concurrence plus ou moins explicite<sup>1</sup>.

#### 8.2.3.2.1. Pédanterie ou galanterie : la querelle du savoir

On retrouve un peu la configuration française de l'esprit contre la raison dans les dialogues de notre corpus qui opposent les prétendus pédants aux tenants de la galanterie, mais avec une connotation sociale beaucoup plus marquée qu'en France. Les personnages savants et sensés des comédies allemandes sont en butte aux préjugés aristocratiques qui dévalorisent systématiquement le savoir, ce qui permet aux *Aufklärer* de dénoncer par la même occasion la conception erronée de l'esprit, inspirée par les mœurs françaises. Cette attitude est celle des ignorants, qui méprisent ce qu'ils sont incapables d'acquérir. Elle frise souvent la calomnie, comme dans *Le Méfiant envers soi-même*, par exemple :

Juliane – Quelle malheureuse timidité ! Quand il parle d'autre chose, j'ai pu remarquer qu'il était le meilleur homme du monde et le plus raisonnable.

Cleanth – Un pédant, madame ! – mais allons, nous pouvons maintenant rire tout notre soûl (il rit à gorge déployée)

Mélusine (rit avec lui) – Oui, oui, un pédant, un pédant ! Jamais je ne laisserais mon fils devenir un pédant – je préfère encore qu'il devienne artisan.<sup>2</sup>

Il est facile pour Cleanth et ses semblables de justifier leur opinion en invoquant le caractère odieux et ridicule des pédants. Dans leur système de valeurs, toute personne

---

accompagné de son parent le Baron, représentant la voix de la raison et de l'humilité, et qui est chargé de jouer le rôle de critique des mœurs françaises.

<sup>1</sup> Sur les sens et l'évolution du mot « Witz », voir Madeleine Claus, *Lessing und die Franzosen, Höflichkeit, Laster, Witz*, Diss. Hamburg, Rheinfelden, Schäuble, 1983, p. 147-156.

<sup>2</sup> « Juliane – Was für eine unglückliche Blödigkeit ! wenn er von andern Dingen redet, so habe ich gemerkt, daß er der vernünftigste und beste Mann ist. Cleanth – Ein Pedant, Madam ! – Aber lassen Sie uns itzt erst recht auslachen. (er lacht aus vollem Halse) Melusine (lacht mit) – Ja, ja, ein Pedant, ein Pedant ! nimmermehr ließ ich meinen Sohn einen Pedanten werden, eher müßte er mir ein Handwerk lernen. » *Méf. env.* (I, 4).

cultivée et s'intéressant aux livres est ainsi qualifiée de « pédante ». C'est là un moyen efficace de la disqualifier. En général, ce type de remarques est placé dans la bouche des représentants de la noblesse et du bel air. Les présupposés de classe liés à cette image négative du savant sont parfois exprimés très clairement, comme dans *J'en ai décidé ainsi* :

Leander – Ne te déferas-tu donc jamais une bonne fois pour toute de ton érudition de collègue pétrifiée ? Ce genre de cuistrerie est bonne à la rigueur pour les bourgeois ; mais pas pour de braves gentilshommes comme toi et moi.<sup>1</sup>

Dans *Les Candidats*, le Comte est horrifié de voir son fils cadet plongé dans la lecture des *Contributions à la connaissance de l'esprit*, un périodique littéraire moderne, livre de chevet de Herrmann<sup>2</sup> :

Je ne veux surtout pas que mes enfants se préoccupent de telles cuistreries ; veillez un peu à ce qu'ils lisent plutôt un bon roman de Menantes ou de Celander, dans lesquels ils puissent apprendre les bonnes manières avec les dames, afin qu'ils ne me fassent pas honte quand ils entreront dans le grand monde.<sup>3</sup>

Le Comte fait ici référence aux romans galants en vogue dans la première moitié du XVIIIe siècle<sup>4</sup>. Le récit des amours contrariées et des intrigues galantes de personnes de haute naissance permet de mettre en scène les mœurs de la cour. Ce sont des lectures essentiellement destinées à la haute bourgeoisie, en particulier aux femmes et aux jeunes gens cultivés. Mais si le Comte les recommande ici, c'est avant tout pour affirmer ses valeurs. À l'hebdomadaire intellectuel d'essence bourgeoise, il oppose le roman galant d'inspiration aristocratique : l'idéal n'est pas celui de la formation du goût et de l'esprit mais l'apprentissage de la « conduite » indispensable au noble pour faire figure dans le monde. Les deux auteurs évoqués n'ont d'ailleurs pas écrit que des romans galants : ils se sont aussi consacrés à des traités de civilité exposant les règles de la fameuse conduite que

---

<sup>1</sup> « Leander – Wirst du denn deine verrostete Schulgelehrsamkeit nicht endlich einmal ablegen. Für das Bürgervolk mag dergleichen Schulfüchserey noch mitgehen : aber ein braver Junker, wie du und ich [...] » *Décid.* (I, 4).

<sup>2</sup> « Beyträge zum Verstande des Witzes » ; tout comme dans *Les Poètes à la mode*, le titre fait ici très clairement allusion aux *Contributions de Brême* (*Neue Beyträge zum Vergnügen des Verstandes und Witzes*, 1744-1757).

<sup>3</sup> « Der Graf – Ich will durchaus nicht haben, daß sich meine Kinder mit solchen Schulfüchsereyen abgeben sollen ; geb er doch ein wenig acht darauf, daß sie lieber dafür einen guten Roman von Menantes oder Celandern in die Hände nehmen, woraus sie lernen können, wie sie mit den Damen umgehen müssen, damit sie nicht einmahl mit Schanden bestehen, wenn sie in die grosse Welt kommen. » *Cand.* (I, 8). Il est difficile de savoir si Krüger fait ici référence à Cleander (pseudonyme de Salomo Franck), auteur de traités de savoir-vivre, ou de Talander (August Bohse), auteur de romans galants et de traités.

<sup>4</sup> Cf. R. Grimminger (Hg.), *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, Bd. 3, p. 655-664.

le Comte souhaite voir enseignée à ses enfants<sup>1</sup>. Cleanth suit la même logique que le Comte lorsqu'il interdit à son valet raisonneur de lire autre chose que des romans et des petits ouvrages galants (*Méf. env.* I, 1). Car les petits-maîtres fascinés par les milieux de cour et par la France ne jurent eux aussi que par le statut d'homme du monde : hors des salons, point de salut. C'est ce que Cleanth exprime en ces termes on ne peut plus explicites, dans *Le Défiant envers soi-même* :

Les salles de danse, les lices, les concerts, les bals, les coteries galantes, voilà les écoles où les pères devraient envoyer leurs fils, et pas à ses vieux barbons dont le verbiage nous emplît la tête de chimères. Et après, lorsque l'on entre dans le monde, on reste planté là comme une statue de Caton.<sup>2</sup>

Mêmes arguments encore dans la bouche de Simon, le petit-maître francisé du *Billet de loterie* :

La liberté, la société, le français et les voyages à l'étranger, voilà ce qui rend savant. Tout le reste n'est que fadaïses et cuistrerie.<sup>3</sup>

Il n'y a qu'à Paris que l'on devient « vif et spirituel » – car il est évident que l'esprit ne peut être que français<sup>4</sup> – et l'unique science légitime est celle du monde. Pour répondre à ces arguments, les hommes des Lumières tentent de prouver que le savant peut être un homme du monde, sachant vivre en société et mettre ses capacités au service de l'intérêt général<sup>5</sup>. Ils essayent également de démasquer la superficialité et l'inconsistance de cette conception de la civilité, et ceci passe par l'opposition de deux idées du savoir. À un savoir d'ordre purement social et conventionnel, ils opposent un savoir plus solide, reposant sur de réelles connaissances et non sur de simples affectations.

Alors que les petits-maîtres n'ont de cesse de mettre en avant leur connaissance des usages du grand monde, cette prétendue science est mise en parallèle avec leur immoralité et leur ignorance dans des domaines fondamentaux – voire dans le domaine qu'ils

---

<sup>1</sup> Très populaire, l'ouvrage de Menantes (pseudonyme de Christian Friedrich Hunold), *Die Beste Manier in Honneter Conversation, Sich höflich und Behutsam aufzuführen/ Und in kluger Conduite zu leben* (1707) est édité à dix reprises, jusqu'en 1742 (cf. A. Montandon (Éd.), *Bibliographie des traités de savoir-vivre*, t. 1, p. 326 sq). Réciproquement, un traité comme celui de Christian Barth recommande la lecture des romans de Menantes et Talander (*Die Galante Ethica*, ch. III, § 5).

<sup>2</sup> « Cleanth – Tanzboden, Fechtboden, Reutbahne, Concerte, Balle, artige Cotterien, das sind die Schulen, wo sie [die Väter] die Söhne hinschicken sollten, und nicht zu alten Graubärten, die uns den Kopf von Grillen schwatzen. Darnach, wann wir in die Welt kommen, stehen wir da, wie eine Statue von Cato. » *Méf. env.* (I, 1).

<sup>3</sup> « Simon – Freyheit, Gesellschaft, Französisch und Reisen in fremde Länder, das macht gelehrt. Alles andere sind Possen und Schulfüchseren. » *Billet* (IV, 2).

<sup>4</sup> « Simon – Da [in Paris] lernt man das gezwungene Wesen ablegen, und munter und geistreich werden. Alles übrige sind Possen. » *Billet* (III, 3).

<sup>5</sup> Cf. *supra*, p. 608-612.

revendiquent souvent, celui de la langue française. Les bourgeois cultivés, en revanche, sont crédités d'une connaissance bien plus fine de la langue française et font montre d'une réelle érudition<sup>1</sup>. Lorsque Simon demande à Carolinchen ce qu'elle lit, sa réponse annonce clairement ses préférences :

Carolinchen – C'est un jeune érudit, mais qui n'a pas encore vu le monde, qui m'a procuré ou proposé les livres que j'ai lus ou que je possède. Je vous le dis, il n'est pas aussi galant et n'a pas autant d'esprit que vous.<sup>2</sup>

Esprit et galanterie vont ici de pair, pour former ce complexe propre au grand monde d'inspiration française et si énergiquement rejeté par Gellert. Ce dernier ne méprise pas pour autant l'esprit en tant que tel, bien au contraire : mais il le définit différemment et le coupe de ses liens mondains. L'esprit de la bonne compagnie parisienne n'est pas celui de la bourgeoisie allemande.

#### 8.2.3.2.2. L'esprit sous le contrôle de la raison

L'image de l'esprit en Allemagne n'est pas univoque : les *Aufklärer* ont en effet à cœur de faire mentir les préjugés français et de prouver que leur nation aussi peut avoir de l'esprit. Mais si le caractère des Français est aux antipodes de celui des Allemands, leur esprit, lui non plus, ne peut être le même. Sa définition occupe ainsi de nombreux hommes de lettres, et les comédies de notre corpus reflètent parfois ces débats. L'adjectif « witzig » se révèle ainsi polysémique, variant selon le contexte et le locuteur : son sens premier de « spirituel, plein d'esprit » peut être aussi bien positif que négatif (il accompagne alors les manifestations du faux esprit à la française), il peut également signifier « rusé, malin », ou encore être un synonyme de « galant » (*artig*). Il devient alors une qualité sociale, la capacité à converser avec esprit justement. Cette indétermination témoigne bien du statut ambigu de l'esprit dans l'Allemagne des Lumières.

Le bel esprit à la française est régulièrement pris pour cible par la satire. Dans *La Gouvernante française*, la Gottschedin reprend par exemple l'opposition traditionnelle raison contre esprit à propos des modes françaises :

Luischen – Si tout ce qui va à l'encontre du bon sens doit s'appeler *esprit*, je souhaite bien n'en jamais avoir de ma vie.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Cf. *supra*, p. 722 sq.

<sup>2</sup> « Carolinchen – Ein gewisser junger Gelehrter, der aber die Welt noch nicht gesehen hat, der sage ich, hat mir die Bücher, die ich gelesen habe, oder besitze, meistens verschafft oder vorgeschlagen. Ich sage es Ihnen, er ist gar nicht so galant und witzig, wie Sie. » *Billet* (IV, 3).

Dans le contexte polémique de la pièce, l'utilisation du terme français et son rejet par la jeune fille au nom du bon sens marque clairement que les Allemands prennent position dans le camp de la raison. Mais la plupart du temps, les opinions ne sont pas aussi tranchées, et c'est plutôt le faux brillant qui est démasqué par le véritable esprit (plus que par la raison), lequel se caractérise par la modestie et la pertinence. Le premier feuillet du *Petit-Maître* de Schlegel se présente ainsi comme une sorte de « traité du spirituel », présenté par un petit-maître très satisfait de son esprit et de sa personne. Il y expose ses idées sur le sujet, qui prennent systématiquement l'exact contre-pied de tous les traités de civilité et de conversation. L'esprit et les saillies dont il fait preuve sont artificiels, déplacés, répétitifs et pesants ; il manifeste également une certaine tendance à la médisance<sup>2</sup>. Il n'y a rien de bien admirable dans tout cela, et Schlegel nous offre un tableau en creux, un négatif de l'esprit. Mais c'est malheureusement celui qui est pratiqué par cette catégorie de jeunes gens ignares et infatués, qui prennent la France pour modèle. Leander en est un parfait exemple :

Mariane – Chez les gens insensés, le faux esprit est aussi contagieux que la peste : c'est ce que l'on peut voir avec ce garçon.<sup>3</sup>

Leander donne un échantillon de ses talents spirituels à la scène suivante, lorsqu'il propose à Mariane de mettre un myosotis à sa coiffure, fleur qui s'appelle en allemand « ne m'oublie pas » (*Vergiß mein nicht*). Le jeu de mot est un peu trop facile, et la jeune fille n'est pas vraiment sensible à ce déploiement d'esprit à bon marché. Lisette quant à elle raille le galant en retournant l'arme contre lui et en lui conseillant de se couvrir de ces fleurs lors de ses noces, car il en aura bien besoin (II, 6). Löwen entend dénoncer ces fameux traits d'esprit dont se vantent les petits-maîtres, et qui ne sont en réalité que fadaises éculées ou de mauvais goût, car leur esprit n'est finalement qu'une « absence de raison », comme le souligne Marottin dans *Le Mari aveugle*. Il « consiste en la rapidité à trouver des équivoques à faire rougir dans les choses les plus innocentes, et à les dire avec effronterie »<sup>4</sup>. Le petit-maître se doit en outre d'être « sans cesse plein d'esprit » et d'avoir

---

<sup>1</sup> « Luischen – Wenn alles, was der gesunden Vernunft zu wider ist, *esprit* heißen soll ; so wünsche ich mir in meinem Leben keinen. » *Gouv. fr.* (IV, 6).

<sup>2</sup> *Der junge Herr*, 1. et 3. Stück, in : J. E. Schlegel, *Werke*, Bd. 3, p. 375-383 et p. 395-402.

<sup>3</sup> « Mariane – In närrischen Gemüthern ist der falsche Witz so ansteckend wie die Pest : das kann man an diesem Kerl sehen. » *Décid.* (II, 5).

<sup>4</sup> « Marottin – [...] der Mangel des Verstandes. [...] Sein Witz [muß] nur in der Hurtigkeit bestehen, rothmachende Zweydeutigkeiten aus den unschuldigsten Gelegenheiten zu erfinden, und in der frechen Art, sie zu sagen. » *Mari* (II, 1).



continuellement « les traits les plus gais et les plus charmants »<sup>1</sup>. Dans *Les Candidats*, ce que le Comte appelle esprit, et qu'il loue avec tant de conviction chez Mlle Christinchen, c'est en réalité le dévergondage et la rouerie d'une femme sans scrupules (*Cand.* V, 4).

Dans un autre registre, *Les Frondeuses raisonnables* se désolent des plaisanteries grossières et éculées que l'on entend dans les mariages et du comportement indécent et pénible de certains groupes de jeunes gens en ces occasions :

Je ne condamne pas la plaisanterie innocente et sensée d'un esprit gai : elle fait sortir les tempéraments songeurs de leurs tristes pensées, rend le commerce agréable et réjouit la société.<sup>2</sup>

Mais il faut savoir distinguer ce qui est du domaine de la plaisanterie fine et ce qui n'est que bêtise vulgaire. Il faut donc polir l'esprit des Allemands et apprendre à plaisanter avec finesse. Les *Pensées sur la plaisanterie* de Georg Friedrich Meier procèdent du même constat, avec l'ambition de participer à l'affinement du goût et de l'esprit germaniques<sup>3</sup>. L'auteur reprend d'ailleurs ses idées dans *L'Homme sociable* ; dans les assemblées (qui, dans ce journal, sont toujours de nature bourgeoise, jamais aristocratique), il faut faire preuve d'une « gaité polie » qui sache divertir tout le monde par un bon mot ou un trait d'esprit, mais sans tomber dans la vulgarité de certains amuseurs indécents et beaux-esprits balourds<sup>4</sup>. La fine plaisanterie se caractérise par la nouveauté, l'intelligence, le naturel et la liberté. Il faut en outre toujours observer les bienséances et la morale, et éviter aussi le babillage incessant. Gellert, qui fait grand cas de l'esprit, semble très proche de cette conception, comme le prouve ce dialogue du *Billet de loterie* :

Simon – Vous causez trop peu, parlez trop doctement et oubliez le plaisant dans la conversation.

Carolinchen – [...] Voulez-vous donc nous ôter toute pudeur et toute décence ? Je ne veux pas être triste, mais pourquoi donc être insolemment joyeuse ? Doit-on donc dire tout ce

---

<sup>1</sup> « Henriette – Er blieb artig, ohne Unterlaß witzig. Er hatte die muntersten, die charmantesten Einfälle. » *F. mal.* (15).

<sup>2</sup> « Ich verdamme einen unschuldigen und klugen Scherz aufgeräumter Köpfe nicht : derselbe erweckt tieffsinnige Gemüther von ihren traurigen Gedancken / er macht den Umgang angenehm und eine Gesellschaft vergnügt. » *Die Vernünftigen Tadelinnen*, 30. Stück, 25 July 1725, Bd. 1, p. 240. L'hebdomadaire revient sur cette question pour le domaine des belles-lettres. Il attribue le mépris des étrangers pour l'esprit des Allemands au goût puéril de ces derniers pour les anagrammes et autres jeux de lettres (à partir de l'année ou du prénom). Il faudrait bannir ces occupations indignes et se consacrer à des ouvrages d'esprit plus glorieux (49. Stück, 5. December 1725, Bd. 1, p. 389-391).

<sup>3</sup> « Die Pflicht eines redlich gesintten Deutschen [bringt es mit sich], den Geschmack seiner Landsleute feiner zu machen. [...] Der verdorbene und pöbelhafte Geschmack [herrscht] am häufigsten noch in den Schertzen. » Georg Friedrich Meier, *Gedancken von Schertzen* (1744), Vorrede, in : *Frühe Schriften zur ästhetischen Erziehung der deutschen in drey Theilen*, hrsg. von H.-J. Kertscher und G. Schenk, Bd. 1, Halle, Hallescher Verlag, 1999, p. 72.

<sup>4</sup> « Manierliche Munterkeit », in : *Der Gesellige*, 21. Stück, 1748 « Vom Scherzen ».

qui nous vient à l'esprit et ne point réfléchir du tout à ce que l'on dit ? On peut vite en venir à bavarder tout le temps, et malheur à la société qui est contrainte d'écouter l'esprit que notre indiscretion nous empêche de garder pour nous [...].

Simon – Il faut beaucoup parler si l'on veut être sociable et galant, et parler de choses plaisantes, sinon on s'assoupit. Il faut s'animer et s'égayer les uns les autres par des saillies galantes, par des mines et des mouvements libres. Lorsque l'on est en société, on ne peut jamais être trop vif. Les personnes de goût ne se formalisent de rien entre elles.

Carolinchen – [...] La bonne humeur en société doit toujours rester dans les limites du respect et des bienséances, ou elle ne devient qu'une joyeuse grossièreté.<sup>1</sup>

L'esprit débridé des petits-maîtres est à la fois indécent et importun ; il devient ainsi « grossier », c'est-à-dire qu'il ne vaut pas mieux que les plaisanteries populacières également décriées par les *Aufklärer*.

L'esprit n'est donc pas banni du monde de l'*Aufklärung*, bien au contraire : c'est un concept important de l'esthétique des Lumières allemandes<sup>2</sup>. C'est ainsi qu'on le retrouve par exemple dans de nombreux titres de revues, comme *Les Amusements de la raison et de l'esprit*, les *Nouvelles Contributions au plaisir de la raison et de l'esprit*, ou encore *Les Dernières Nouvelles du monde de l'esprit*<sup>3</sup>. Krüger, qui plaide pour affinement des mœurs par la fréquentation de la littérature et du théâtre, souhaiterait que l'on puisse transplanter en Allemagne « le respect et l'amour des beaux-arts et des belles-sciences, le bon goût et l'esprit fin » qui règnent en France dans le monde galant<sup>4</sup>. Dans *Le Billet de loterie*, Carolinchen méprise certes l'esprit de Simon, mais elle estime en revanche celui de personnes sensées, comme les auteurs du *Spectator*, qui ont selon elle rendu de grands services à l'esprit, aux mœurs et à la vertu (IV, 3). Dans *La Bigote*, Simon souhaite que sa

---

<sup>1</sup> « Simon – Sie reden zu wenig, und sprechen so studirt, und vergessen das Lustige in Gesprächen. Carolinchen – [...] Wollen Sie uns denn um alle Sittsamkeit und um allen Wohlstand bringen ? Ich will nicht traurig sein ; doch warum soll ich denn auf eine ausgelassene Art lustig seyn ? Soll man denn alles sagen, was uns einfällt, und gar nicht an das denken, was man sagt ? Dazu kann man bald kommen, daß man immer plaudert ; aber wehe der Gesellschaft, die gezwungen ist, den Witz anzuhören, den wir aus Schwatzhafigkeit nicht bey uns behalten können [...]. Simon – Wer gesellschaftlich und galant seyn will, muß viel reden, und von lustigen Sachen, sonst schläft man ein. Man muß durch gute Einfälle, durch artige Scherze, durch Minen, durch ungezwungene Bewegungen einander beleben und ermuntern. Wann wir einmal in Gesellschaft sind : so kann man nie zu aufgeweckt seyn. Leute von Geschmacke nehmen einander nichts übel. Carolinchen – [...] Die Munterkeit in der Gesellschaft muß stets durch die Hochachtung und durch den Wohlstand eingeschlossen werden, sonst wird sie zur lustigen Grobheit. » *Billet* (IV, 3).

<sup>2</sup> Cf. Paul Böckmann, « Das Formprinzip des Witzes in der Frühzeit der deutschen Aufklärung », in : *Formgeschichte der deutschen Dichtung*, Bd. 1, Hamburg, Hoffmann und Campe, 1949, p. 471-552.

<sup>3</sup> *Die Belustigungen des Verstandes und des Witzes* (1741-1744), publié par Johann Joachim Schwabe, un élève de Gottsched. *Neue Beyträge zum Vergnügen des Verstandes und Witzes* ou *Bremer Beyträge* (1744-1757), périodique édité par d'anciens élèves de Gottsched. *Das neueste aus dem Reiche des Witzes* (1751-1755), supplément mensuel des *Berlinische Staats- und Gelehrte Zeitungen*, publié par Lessing.

<sup>4</sup> « Ob es nicht möglich sey, eine Maschine zu erfinden, vermöge der man die in dertigen Reichen herrschende Hochachtung und Liebe gegen die schönen Künste und Wissenschaften nesten dem in der dortigen galanten Welt wenigstens allgemeinen guten Geschmacke und fast zur Mode gewordenen feinen Witze in unser Vaterland herüberpflanzen könne. » J. C. Krüger, préface au premier volume du *Théâtre* de Schönemann, in : M. Grimberg, *Korpus*, T. 22, p. 52.

femme aie de la « raison » (*Verstand*), c'est-à-dire qu'elle soit « sensée et galante » (*klug und artig*, *Bigote* I, 8). Dans *Les Juifs*, la Demoiselle échange des réparties pleines d'esprit, à la fois fines et naïves avec le Voyageur (sc. 5), ce qui enchante ce dernier. Il est charmé par son « esprit » si naturel, loin des affectations habituelles (sc. 6). Gellert défend en outre la spécificité de l'esprit par rapport au savoir. Dans *Les Tendres Sœurs*, Juliane lit parfois les fables de La Fontaine et de Hagedorn, ce qui ne réjouit pas le Magister :

Je suis plus attaché aux ouvrages profonds. Et le solide est toujours meilleur pour le monde que le spirituel.<sup>1</sup>

Aux *Contributions de Brême*, il préfère une philosophie morale systématique, et n'estime pas l'esprit, puisque ce dernier n'est pas réservé aux érudits. Il reproche ainsi à Cleon de ne pas lui avoir confié l'éducation de ses filles, et oppose clairement l'esprit à la raison (II, 15). Le Magister incarne le rationalisme rigoureux et pédant de la première phase de l'*Aufklärung*. Il ne jure que par la connaissance philosophique, qu'il assimile abusivement à la raison toute entière, et néglige l'esprit. Or ce dernier est bien une composante de la raison, et Gellert prend soin de distinguer entre être savant et être sensé : les deux ne s'excluent pas, mais l'un n'entraîne pas forcément l'autre (le Magister en est la preuve). Le personnage de Damon est en revanche l'illustration que l'on peut être pénétrant (*scharfsinnig*) sans être savant (*gelehrt*). Simon dit de lui que c'est un homme des plus sensés, qui a lu plus de bons livres qu'il n'y a de jours dans l'année (*Sœurs* II, 21).

Pour les *Aufklärer*, le véritable esprit n'est jamais dissocié de la raison et des bienséances : loin du faux esprit des petits-maîtres, il gagne en solidité ce qu'il perd en brillant. En Allemagne, c'est la peur de la frivolité qui domine, et non celle de la médisance comme en France. L'inconstance et la futilité sont la porte ouverte à tous les vices, ce sont elles qui retiennent l'attention. À cela s'ajoute la crainte identitaire de perdre son caractère national au profit d'un esprit étranger. Pour éviter ce double écueil, il faut de placer l'esprit sous le contrôle de la raison, chargée de le guider sur une voie étroite entre futilité et pédantisme<sup>2</sup>. La raison empêche la dérive vers la frivolité et correspond en outre à l'image traditionnelle du Germain, avec son bon sens un peu lourdaud mais solide. C'est « la revanche des pédants », pour reprendre la formule de C. Helmreich : l'esprit selon les Allemands ne peut se passer d'une réelle érudition pour aborder des sujets sérieux, et

---

<sup>1</sup> « Der Magister – Ich halte mehr auf gründliche Schriften. Und das Solide ist für die Welt allemal besser, als das Witzige. » *Sœurs* (II, 14).

<sup>2</sup> La notion de « génie » permettra aussi aux Allemands de prendre leurs distances par rapport à l'« esprit » (cf. M. Claus, *Lessing und die Franzosen*, p. 191-196).

l'élégance ne saurait remplacer le savoir<sup>1</sup>. En 1763, Thomas Abbt définit ainsi le « génie allemand » par les concepts de sérieux, de profondeur et de rigueur intellectuelle<sup>2</sup>. Les Français, si critiques vis-à-vis des dérives de l'esprit, ne sont pas insensibles aux débats allemands sur le caractère national. Déjà au XVIIe siècle, parmi les réactions provoquées par *Les Entretien d'Ariste et d'Eugène*, on note les remarques d'Adrien Baillet, qui trouve le « bon esprit » des Allemands, dont la solidité provient du travail et de l'assiduité, préférable au « bel esprit » des Français, né de l'oisiveté et de la vanité<sup>3</sup>. La question redevient d'actualité au XVIIIe siècle, et dès 1760, Fréron prend parti pour la littérature allemande en ces termes :

Vous remarquerez que [...] les Allemands possèdent cette énergie du cœur, l'apanage du vrai génie. Le bel esprit chez nous a tué le naturel.<sup>4</sup>

Et c'est le retour aux valeurs de naturel, qui, à la fin du siècle, va justement considérablement modifier l'image du Germain en France<sup>5</sup>.

#### 8.2.3.2.3. Savoir fondamental et sciences galantes : l'ordre des priorités

Pour Talander, la danse, l'escrime et l'équitation, font partie de la formation idéale des jeunes nobles *et* des bourgeois<sup>6</sup>. Ces mêmes exercices sont aussi recommandés par *Le Patriote*. Tant qu'ils restent dans des proportions raisonnables, et ne tombent pas dans les excès de la mode galante courtoise, ils sont les bienvenus pour le bourgeois<sup>7</sup>.

*La Gouvernante française* montre aussi que les sciences galantes peuvent être pratiquées par les bourgeois, mais de façon mesurée et surtout ordonnée. C'est-à-dire qu'il faut commencer par l'essentiel, aller du plus simple au plus compliqué : Luischen trouve absurde d'envoyer son frère en France, alors qu'il n'a que 17 ans, et qu'il sait à peine lire et écrire. Il devrait passer encore quatre ou cinq ans à apprendre des choses sensées à l'école au lieu d'aller à Paris (I, 1). Elle raille d'ailleurs les prétentions polyglottes de

---

<sup>1</sup> C. Helmreich, « Discours de la dissimulation et rhétorique de la sincérité », p. 46 sq.

<sup>2</sup> « Wir sind ernsthaft und bescheiden », « unsere Ehrlichkeit und Bruderliebe », « unser Ernst », *Briefe die neueste Literatur betreffend*, 244. Brief, XV. Theil, Bd. 3, p. 53-62.

<sup>3</sup> Adrien Baillet, *Jugemens des Sçavans sur les principaux ouvrages des Auteurs*, Paris, 1685, in : R. Florack, *Tiefsinnige Deutsche, frivole Franzosen*, p. 174 sq.

<sup>4</sup> Fréron, *L'Année littéraire* (1760), cité par W. Leiner, *Das Deutschlandbild in der französischen Literatur*, p. 79.

<sup>5</sup> Cf. *infra*, p. 847 sq.

<sup>6</sup> *Der getreue Hofmeister*, Leipzig, 1703, ch. 8 ; cf. H. Heckendorn, *Wandel des Anstands*, p. 101.

<sup>7</sup> Cf. *Der Patriot*, 22. Stück, 1. Junii 1724, Bd. I, p. 186-188. Une livraison précédente montrait justement comment délaissé ses affaires, mener grand train en dépensant pour le maître d'escrime, de danse, de chant et de jeu du fils, ainsi que pour des perruques, des épées et des chevaux, conduit inévitablement à la ruine (cf. *Der Patriot*, 2. Stück, 13. Jenner 1724, Bd. I, p. 10-17).

Franz, qui ne maîtrise en réalité ni le français, ni la langue de cour, ni sa propre langue (I, 2). Wahrmond exprime les mêmes convictions, alliées à l'argument professionnel : le fils d'un marchand doit avant tout savoir écrire des « lettres allemandes » à ses correspondants. Il faut donc commencer par envoyer Franz à l'école, apprendre à lire, épeler et écrire (II, 1). C'est la première des priorités. Cette idée est encore reprise par la tante de l'adolescent, qui s'étonne elle aussi de ce voyage et dont Franz rapporte les paroles :

Qui donc irait d'abord inculquer aux enfants les vanités du monde avant qu'ils aient appris comment gagner leur pain ?<sup>1</sup>

C'est-à-dire qu'il faut avant toute chose savoir écrire et compter<sup>2</sup>. Mais cela ne signifie pas pour autant que des connaissances plus larges et se rattachant aux sciences galantes soient exclues du programme éducatif. Germann s'étonne que son frère critique tant la formation de Franz, car « il a appris tout ce qu'un jeune homme doit savoir », en l'occurrence l'escrime, la danse, l'équitation, le dessin, le calcul, le latin et le piano<sup>3</sup>. Wahrmond ne conteste absolument pas ce contenu, puisque son fils a lui aussi appris tout cela – mais pas avec des Français. On retrouve là le propos gallophobe de la pièce : c'est à cause de la gouvernante française et de ses comparses que Franz ne sait rien, et surtout pas l'essentiel. L'éducation bourgeoise idéale se concentre donc dans un premier temps sur les connaissances fondamentales, indispensables à la réussite professionnelle qui pourra assurer les revenus et la sécurité de la famille<sup>4</sup>. Ce n'est qu'ensuite que l'on peut se tourner vers des activités plus gratuites pour compléter la formation du corps et de l'esprit. Le fils Wahrmond est un exemple parfait de ce projet éducatif. Dans *La Beauté muette*, le personnage de Jungwitz est un autre exemple d'éducation réussie, alliant de façon équilibrée les valeurs bourgeoises et aristocratiques. Son désir d'adopter un certain nombre d'usages considérés comme aristocratiques est approuvé, au nom du progrès : il recherche ainsi le commerce des hommes et ne veut pas choisir sa femme en fonction de critères économiques et domestiques. L'imitation abusive de Charlotte, en revanche, qui adopte les mœurs des couches supérieures, mais en se limitant aux apparences, à la mode et à

---

<sup>1</sup> « Der junge Germann – Wer wird denn den Kindern erst die Eitelkeiten der Welt in den Kopf bringen, ehe sie gelernt haben, wovon sie ihr Brod einmal verdienen sollen ? » *Gouv. fr.* (III, 8).

<sup>2</sup> La Gottschedin expose les mêmes principes dans sa correspondance (cf. *Briefe*, p. 169).

<sup>3</sup> « Germann – Er hat doch alles gelernt, was ein junger Mensch wissen soll. » *Gouv. fr.* (II, 1)

<sup>4</sup> Cf. P. Münch, *Lebensformen in der frühen Neuzeit*, p. 254.

l'artifice guidé, est réprouvée. Tout comme l'imitation des Français, il y a une bonne et une mauvaise imitation des usages de la noblesse.

*L'Oisif affairé* évoque lui aussi cette question et donne l'exemple d'une éducation trop orientée vers le modèle aristocratique, qui s'éloigne de la juste mesure. Les activités de Fortunat sont en effet celles d'un noble dilettante, et ne conviennent pas à son état. Il se prépare certes à une carrière de juriste à la cour, ce qui représente une ascension sociale par rapport à son beau-père, marchand de fourrures, mais sa prétention à un mode de vie de type aristocratique, fait d'oisiveté et de détachement par rapport au travail, est totalement déplacée<sup>1</sup>. Ce que ne manque pas de souligner Sylvester :

Vous savez beaucoup de choses. Mais je suis toujours d'avis que ce que vous devriez savoir, vous ne le savez pas. Vous vous souciez de tout. Mais de votre droit, qui doit vous nourrir, je ne vous ai encore jamais vu beaucoup vous en soucier. [...] je n'ai encore jamais vu que vous ayez fait quoi que ce soit que vous deviez faire, ou que vous l'ayez fait quand vous deviez le faire.<sup>2</sup>

Les compétences professionnelles de Sylvester sont peut-être limitées à son domaine, mais il sait le reconnaître, et c'est un homme qui, lui, du moins a réussi dans son métier. Schlegel n'en fait pas un personnage risible et lui confère en outre un regard objectif sur Fortunat, en dénonçant son dilettantisme et son irresponsabilité<sup>3</sup>.

À l'autre extrémité de la balance, on trouve le personnage de Fritzchen dans *La Pleurnicheuse*, qui témoigne des résultats d'une éducation particulièrement négligente : Fritzchen est un garçon de quinze ans superstitieux, craintif et pueril, qui n'est jamais allé à l'école et ne sait absolument rien (I, 1), et qui se comporte encore comme un enfant : il tire la queue du chien, le déguise et lui fait tirer une petite carriole (I, 2 ; II, 5 ; V, 10). Tandis qu'il continue de jouer sottement avec l'animal, sa mère s'extasie :

Mme Ditrichin – C'est bien que tu aies une si grande envie de travailler et que tu puisses toi-même gagner ton pain à l'avenir.<sup>4</sup>

L'antiphrase sert à souligner à la fois l'aveuglement de la mère et l'incapacité complète de Fritzchen à devenir un membre utile et autonome de la société. Lui n'a appris ni l'essentiel, ni le superflu.

---

<sup>1</sup> Cf. S. Plassmann, *Die humane Gesellschaft*, p. 261.

<sup>2</sup> « Sylvester – Ihr könnt vielerley. Aber ich denke doch immer, was ihr können sollte, das könnet ihr nicht. Ihr bekümmert euch um alles. Aber um eure Juristerey, die euch ernähren soll, habt ihr euch mein Tage noch nicht viel bekümmert. [...] Ich habe noch nicht gesehen, daß ihr was gethan hättet, das ihr gesollt habt ; oder daß ihr es gethan hättet, wenn ihr gesollt habt. » *Oisif* (I, 1).

<sup>3</sup> Cf. J. W. van Cleve, *The Merchant in the German Literature*, p. 84

<sup>4</sup> « Fr. Ditrichin – Es ist noch gut, daß du so viel Lust zur Arbeit hast, und dein Brod künftig selber verdienen kannst. » *Pleur.* (V, 10).

Les réflexions des *Aufklärer* sur l'esprit et sur la formation intellectuelle et « galante » révèlent donc une position nuancée, qui se garde bien de rejeter tous les éléments français et aristocratiques. Il s'agit bien de définir les modalités d'une « culture sociable », c'est-à-dire d'un savoir à visage humain, qui tourne le dos aussi bien à l'érudition stérile qu'à la superficialité : la préface au troisième volume du *Théâtre* de Schönemann est particulièrement révélatrice de cette ambition des belles-lettres à former des hommes de goût à la fois sensés et civils<sup>1</sup>.

#### **8.2.4. Heurs et malheurs de la galanterie**

Pour Christian Weise, Thomasius et Leibniz, les manières galantes de la cour sont encore un idéal de conduite et de raffinement des mœurs qui doit servir de modèle à tous, tant au courtisan qu'au savant, à l'étudiant ou au bourgeois. La galanterie permet de tempérer la gravité et le pédantisme, et d'éliminer la grossièreté. L'idéal de sociabilité et de politesse est encore celui de l'Honnête homme à la française. Mais avec le développement des nouvelles valeurs de l'*Aufklärung*, ce modèle est remis en question, car il est essentiellement construit sur des valeurs mondaines, celle de la cour et du salon. Or le nouvel idéal est celui d'un retour au lien entre manières et vertus, entre mœurs et moralité. La bienséance doit être le reflet de l'honnêteté (au sens moral), nécessaire pour former des liens sociaux durables. La sincérité apparaît alors comme le fondement de l'harmonie dans une communauté de personnes vertueuses<sup>2</sup>. On s'éloigne considérablement du « mondain » des salons parisiens.

Cette évolution passe dans un premier temps par une critique systématique de la notion de galanterie, qui est sensée recouvrir l'ensemble des manières policées françaises, et que les *Aufklärer* n'ont de cesse de dénoncer comme un masque du vice.

---

<sup>1</sup> *Schauspiele, welche [...] von [der] privilegierten Schönemannischen Schaubühne aufgeführt werden, Dritter Theil, Vorrede* (vraisemblablement de J. F. Schönemann ou de J. C. Krüger), in : M. Grimberg, *Korpus*, T. 25, p. 62-65.

<sup>2</sup> Cf. M. Beetz, *Frühmoderne Höflichkeit*, p. 287 sq.

### 8.2.4.1. Une notion ambivalente

Le terme « galant » est particulièrement ambivalent, car la galanterie peut recouvrir des réalités bien différentes et s'appliquer à des manières nobles comme à des pratiques immorales. Le dictionnaire de Zedler souligne bien cette ambivalence, qui correspond d'ailleurs à l'usage français :

**Galant** est un mot français qui a été repris en allemand, mais dont la signification est multiple, et qui peut avoir un bon et un mauvais sens. Dans le bon sens du terme, il signifie une manière décente, qu'elle soit innée ou acquise, de se comporter de façon sensée, enjouée et sans contrainte, dans ses paroles, son commerce, ses habits et toute sa personne. [...] Dans le mauvais sens du terme, **galant** et **galanterie** signifient un amour licencieux et les fruits de celui-ci. [...] Ce mot s'est en outre encore étendu, et qualifier de **galant** par exemple un cheval, une maison ou des choses encore plus basses, est un abus, qui s'est particulièrement propagé dans le peuple.<sup>1</sup>

Il faut donc distinguer le véritable galant de celui qui n'est galant qu'en apparence. Le premier sens est celui que Thomasius développe dans son *Discours* sur l'imitation des Français. Pour lui, galanterie et politesse ne font qu'un<sup>2</sup>. Mais avec la critique de l'idéal de cour, la galanterie a tendance à perdre son caractère de comportement exemplaire pour n'être plus que l'expression d'un libertinage condamnable. Une livraison des *Frondeuses raisonnables*, consacrée à l'adjectif galant et à sa définition, témoigne bien de cette évolution<sup>3</sup>. Constatant l'abus généralisé de ce terme, l'hebdomadaire tente de le définir plus précisément. La difficulté est de trouver un équivalent allemand, et toute définition se heurte rapidement au problème de la tautologie : un galant homme, ce serait un « charmant courtisan », un « jeune homme civil » (*civiler junger Mensch*), celui qui a une « bonne conduite » (*gute Conduite*)<sup>4</sup>. C'est là effectivement le premier sens, celui des théoriciens de la galanterie. Mais l'auteur de la contribution ne trouve pas ces périphrases très éclairantes,

---

<sup>1</sup> « **Galant**, ist ein Wort, welches aus dem Frantzösischen ins Teutsche übernommen ist, dessen Bedeutung aber vielerley, und in guten oder bösen Verstande genommen wird. In einem guten Verstande begreift es eine anständige, es sey angeborne oder angenommene Weise, in Worten, Reden, Umgang, Kleidung und seinen gantzen Wesen, sich klüglich, freudig und ungezwungen aufzuführen, und dadurch bey jedermann beliebt zu machen. [...] In einem bösen Verstande wird **galant** und **Galanterie** genommen, vor unzüchtige Liebe und derselben Früchte. [...] Ausser dem dieses Wort noch weiter erstrecken, und z. E. ein Pferd, ein Haus, oder noch geringere Dinge **galant** nennen wollen, ist ein Missbrauch, der bey den Pöbel sonderlich eingerissen [...]. » J. H. Zedler, *Universal-Lexicon*, Bd. 10, Sp. 78 sq. Le dictionnaire de Jablonski présente la même définition (*Allgemeines Lexicon der Künste und Wissenschaften*, p. 225).

<sup>2</sup> Thomasius définit « galant » comme « etwas gemischtes [...] aus dem je ne scay quoy, aus der guten Art etwas zu thun/ aus der manier zu leben/ so am Hofe gebräuchlich ist/ aus Verstand/ Gelehrsamkeit/ einen guten judicio, Höfflichkeit/ und Freundlichkeit » C. Thomasius, *Discours*, p. 11 ; voir aussi C. Becker, *Sprachkonzeptionen der deutschen Frühaufklärung*, p. 295.

<sup>3</sup> Sur les autres définitions de « galant » dans les hebdomadaires moraux, voir W. Martens, *Die Botschaft der Tugend*, p. 354-358.

<sup>4</sup> *Die Vernünftigen Tadlerinnen*, 10. Stück, 7. März 1725, Bd. 1, p. 73-80.



et décide donc de brosser le portrait de prétendus « galants hommes », pour déterminer ce qui dans leur conduite peut être qualifié de « galant ». Or les exemples proposés sont loins d'être positifs. C'est une galerie de petits-maîtres futiles, débauchés, effrontés. En réalité, ces galants-là sont l'incarnation de la seconde acception du mot, le « mauvais sens du terme ». Et pour le cercle de Gottsched, il semblerait que ce sens de galant prenne définitivement le pas sur le sens positif. La galanterie n'est qu'un mot flatteur, une tournure élégante et autorisée pour dire luxure<sup>1</sup>. Le sens positif disparaît progressivement des écrits de l'*Aufklärung* pour faire place à une critique sans appel.

On assiste ainsi, dès les années 1720, à un véritable renversement des valeurs, qui concerne en premier lieu la galanterie, mais pas uniquement. Muralt est scandalisé de voir qu'en France, on glorifie l'amour de façon permanente, et qu'il est toujours représenté sous un jour flatteur qui encourage à la débauche. Personne ne semble se soucier de la « corruption grossière », car les Français « savent l'exténuer et la rendre moins odieuse par les noms honnête que leur politesse leur fait donner, en appelant les hommes débauchés, *hommes à bonnes fortunes*, et les femmes corrompues, *femmes galantes* »<sup>2</sup>. *Le Patriote* ne dit pas autre chose, en insistant sur le fait que ces mots polis et trompeurs sont français, tandis que le vice qu'ils représentent est nommé en allemand, c'est-à-dire par son vrai nom :

Même les vices et les folies portent aujourd'hui de tout autres noms. L'avarice se nomme dorénavant MENAGE ; la volupté GALANTERIE ; l'ambition NOBLE AMBITION<sup>3</sup> ; la fausseté POLITIQUE ; la prodigalité LIBERALITÉ ; le caprice FERMETÉ ; la superstition PIETÉ ; un impie est un ESPRIT FORT, etc.<sup>4</sup>

Ce ne sont en réalité que des masques de l'amour-propre. Et tandis que les vices sont ainsi rendus polis, autorisés par l'usage, les vertus sont elles dénigrées et ridiculisées. Pour Franzenarr, qui rentre de son voyage en France, « la piété était devenue [...] une vilénie, la sagesse de la pédanterie, la probité de la naïveté, la futilité et la fausseté en revanche

---

<sup>1</sup> Voir également la position très réservée du *Patriote* à l'égard des « galanteries françaises » (*Der Patriot*, 20. Stück, 17. May 1724, Bd. I, p. 174 sq) et la livraison de *L'Homme de bien* consacrée à la galanterie (*Der Biedermann*, 52. Stück, 26. April 1728, in : R. Florack, *Tiefsinnige Deutsche, frivole Franzosen*, p. 316-318).

<sup>2</sup> L. B. de Muralt, *Lettres sur les Anglais et les Français*, 4<sup>ème</sup> lettre sur les Français, p. 186 sq.

<sup>3</sup> L'Arlequin de Marivaux s'étonne lui aussi de cette formulation : « Le Seigneur – L'ambition, c'est un noble orgueil de s'élever. Arlequin – Un orgueil qui est noble ! donnez-vous comme cela de jolis noms à toutes les sottises, vous autres ? » *La Double Inconstance* (III, 4).

<sup>4</sup> « Die Laster und Thorheiten selbst haben jetzo gantz andere Namen. Der Geitz heisst nunmehr MENAGE ; die Wohlust GALANTERIE ; Ehr=Begierde NOBLE AMBITION ; Falschheit POLITIC ; Verschwendung LIBERALITÉ ; Eigensinn FERMETÉ ; Aberglaube PIETÉ ; ein GOTTes=Verächter ESPRIT FORT ; u. d. m. » *Der Patriot*, 7. Stück, 17. Februar 1724, Bd. I, p. 52 sq.

étaient devenues galanterie, et même savoir-vivre »<sup>1</sup>. Le personnage de Simon dans *Le Billet de loterie* adopte le même langage :

Simon – Et qu’attendez vous de la vertu d’une femme ? Les Allemands rêveront-ils encore longtemps ? Ce que j’appelle vertu, c’est vivre selon son rang et gagner l’estime du monde.<sup>2</sup>

Il est bien question de définition, et les prétendues qualités françaises, le savoir-vivre si réputé de cette nation, sont démasqués comme un simple vernis qui confère aux vices des apparences brillantes.

#### 8.2.4.2. *La « galanterie » à la française, brillant vernis du libertinage*

##### 8.2.4.2.1. Amants volages et bonnes fortunes : l’adultère comme institution française

Dans son commentaire de *Panthea*, une tragédie de son épouse, Gottsched ne manque pas de critiquer les mœurs françaises :

La scène française est pour cela une observatrice si attentive de la nature bien connue des Français, que l’on aura peine à trouver dans toutes ses pièces un couple d’époux qui s’entendent : quant à s’aimer, c’est proprement inouï.<sup>3</sup>

Il parle même d’une certain « dégoût pour l’amour conjugal », qui fait que la tragédie française ne représente sur scène que des amours romanesques, voire immorales<sup>4</sup>. *Panthea* en revanche montre un amour profond, mais aussi « chaste et vertueux »<sup>5</sup>. Gottsched reproche par ailleurs à Molière de se moquer des maris trompés, qui ne sont en rien responsables de leur malheur, « car si sa femme se dévergonde, que peut bien y faire un bon et honnête mari, puisque c’est en France une mode galante que d’être adultère et

---

<sup>1</sup> « Die Frömmigkeit [war] bey ihm zur Niederträchtigkeit, die Weisheit zur Pedanterey, die Redlichkeit zur Einfalt, die Leichtsinngigkeit aber und Falschheit zur Galanterie, ja gar zur Kunst zu leben geworden. » *Der Patriot*, 41. Stück, 11. October 1724, Bd. I, p. 346.

<sup>2</sup> « Simon – Und was wollen Sie mit der Tugend einer Frau haben ? Wie lange werden doch die Deutschen träumen ? Das nenne ich Tugend, seinem Stande gemäß leben, und sich die Hochachtung der Welt erwerben. » *Billet* (III, 6).

<sup>3</sup> « Die französische Bühne ist in diesem Stücke eine so genaue Beobachterinn, der in Frankreich bekannten Natur, daß man in allen ihren Schauspielen wohl nicht so leicht ein paar Eheleute antreffen wird, die gut miteinander stehen : daß sie sich aber gar lieben sollten, das ist wohl kaum erhöret. » *DS* 5, Vorrede, p. 8.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 8 sq.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 10.

d'avoir, outre un mari, une demi-douzaine d'admirateurs »<sup>1</sup>. Le reproche étant parfaitement infondé (toute une partie de la morale de *L'École des Femmes* vise justement à dénoncer le ridicule injustifié dont on couvre les cocus), il révèle bien plus un stéréotype national qu'une analyse de l'œuvre de Molière.

Il est vrai que les maris français sont réputés pour leur complaisance, qui est un signe que l'on connaît son monde. La coquette Dorimène du *Mariage forcé* expose ainsi à Sganarelle sa vision du mariage :

Comme vous êtes un fort galant homme, et que vous savez comme il faut vivre, [...] vous ne serez point de ces maris incommodes qui veulent que leurs femmes vivent comme des loups-garous.<sup>2</sup>

Elle entend faire ce que bon lui semble, accordant le même loisir à Sganarelle, et comptant sur « une complaisance mutuelle », afin qu'ils vivent tous deux, « étant mariés, comme deux personnes qui savent leur monde ». Regnard ironise sur cette entente à la française, insinuant que c'est la nonchalance des maris qui nourrit la concorde entre les époux, « et fait que dans Paris / Les femmes, plus qu'ailleurs, adorent leurs maris »<sup>3</sup>. L'évolution des mœurs au XVIIIe siècle ne fait que confirmer cette tendance, et les auteurs moralisateurs comme Destouches et La Chaussée n'ont de cesse de s'en prendre à l'institutionnalisation de l'adultère. *Le Philosophe marié* et *Le Préjugé à la mode*, font justement l'apologie de l'amour conjugal, en butte aux railleurs :

Ariste – Entre nous ma faiblesse / Est de rougir d'un titre et vénérable et doux, / D'un titre autorisé, du beau titre d'époux, / Qui me fait tressaillir lorsque je l'articule, / Et que les mœurs du temps ont rendu ridicule.<sup>4</sup>

Les petits-maîtres du *Préjugé à la mode* racontent la mésaventure de Sainfar, dont on a même fait une comédie, *L'Époux amoureux de sa femme* :

Clitandre – À la cour, à la ville, on l'a tant blasonné, / hué, sifflé, berné, brocardé, chansonné, / qu'enfin, ne pouvant plus tenir tête à l'orage, / avec sa Pénélope il a plié bagage : / en fin fond de province, il l'a contrainte à fuir.<sup>5</sup>

Il faut également citer *Le Jaloux honteux* de Dufresny (1708), *Le Jaloux désabusé* de Campistron (1709), *L'Amant de sa femme* et *L'Homme du jour* de Boissy (1721 et 1740),

---

<sup>1</sup> « Denn was kann doch in Frankreich ein guter rechtschaffener Ehegatte davor, daß sein Weib ausschweifet : wo es eine galante Mode ist, die Ehe zu brechen und neben einem Manne noch ein halb Dutzend Anbeter zu haben. » CD, Bd. VI/2, p. 345.

<sup>2</sup> Molière, *Le Mariage forcé* (sc. 2).

<sup>3</sup> Regnard, *Le Distrain* (III, 1).

<sup>4</sup> Destouches, *Le Philosophe marié* (I, 2).

<sup>5</sup> La Chaussée, *Le Préjugé à la mode* (II, 4).

ou encore *La Réunion des Amours*, petite pièce allégorique de Marivaux (1730), qui met en scène l'opposition entre l'Amour chaste et vertueux d'antan et Cupidon le libertin, qui règne désormais sur des cœurs gouvernés par la sensualité. Toutes évoquent la désaffection générale pour l'amour conjugal, que Saurin appelle *Les Mœurs du temps* (1760). La morale finale de cette comédie est caractéristique, appelant les jeunes mariés à « [s'aimer] bien tous deux, en dépit de la mode et des mœurs du temps »<sup>1</sup>.

Outre l'adultère, c'est aussi la nature même de ces liaisons futiles qui est critiquée. Dans *L'Homme du jour*, Céliante explique que les inclinations que l'on voit dans le monde ne sont que représentation, « commerce extérieur » né de l'usage et dépourvu de sentiment<sup>2</sup>. La Comtesse dresse elle aussi ce portrait (flatteur à ses yeux), du parfait petit-maître :

L'homme du monde est né pour ne tenir à rien ; / L'agrément est sa loi, le plaisir son lien ; / S'il s'unit, c'est toujours d'une chaîne légère, / Qu'un moment voit former, qu'un instant voit défaire ; / Il fuit jusques au nœud d'une forte amitié : / Il est toujours liant, et n'est jamais lié.<sup>3</sup>

Ce que le marquis des *Mœurs du temps* résume par cette formule lapidaire :

On épouse une femme, on vit avec une autre, et l'on aime que soi.<sup>4</sup>

Cette image des mœurs du temps véhiculée par les comédies françaises se retrouve en Allemagne sous forme de stéréotype national. L'adultère devient l'un des usages français par excellence, et le Français ne peut être autre chose qu'un galant, un « homme à bonnes fortunes » qui vole de conquête en conquête. *Les Français en Bohême* offrent un bel exemple de ce préjugé. Les deux coquettes attendent leurs amants en se demandant s'ils ne seraient pas chez d'autres belles :

Vanette – Cela se peut, en effet : le changement est une noble chose, et qui veut véritablement vivre à la française ne doit pas être jaloux : car ce qui fait justement tout l'agrément de la mode française, c'est qu'elle est libre et changeante en tout. Par conséquent, on ne peut leur tenir rigueur de changer de dame, car c'est le mode de vie galant du pays qui veut cela.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Saurin, *Les Mœurs du temps* (sc. 27).

<sup>2</sup> Boissy, *L'Homme du jour* (I, 1).

<sup>3</sup> *Ibid.* (I, 6).

<sup>4</sup> Saurin, *Les Mœurs du temps* (sc. 6).

<sup>5</sup> « Vanette – Das kan wohl seyn, die Veränderung ist adelich, und wer recht gut nach Französischen Art leben will, der muß nicht eifersüchtig werden : denn eben deswegen ist die Französische Mode so angenehm, weil sie in allen Dingen frey und veränderlich ist, und also kan man ihnen auch den Wechsel bey dem Frauenzimmer nicht übel deuten, weil es die galante Lebens=Art des Landes also mit sich bringet. » *Die Franzosen in Böhmen* (I, 1).

#### 8.2.4.2.2. Aimer sa femme ? Que cela est bourgeois... que cela est allemand

Pour la bonne société française du XVIIIe siècle, il n'y a pire crime que d'aimer son mari ou sa femme, car c'est non seulement un ridicule, mais qui plus est un ridicule bourgeois. L'amour conjugal est en effet toujours identifié et décrié comme un sentiment bon pour le peuple, mais indigne d'une personne de qualité sachant son monde. C'est ce que souligne Muralt :

Aujourd'hui la mode défend en France qu'un homme s'attache à sa femme et qu'à la promenade, ou en d'autres occasions, ce soit à elle qu'il donne la main ; cela serait du dernier bourgeois et du vieux temps. Tout homme marié qui est du beau monde, doit laisser à un autre le soin d'entretenir sa femme et de lui dire qu'il la trouve belle, comme de son côté il doit avoir l'honnêteté d'entretenir la femme d'un autre et de lui parler de ses charmes.<sup>1</sup>

Il doit en outre le faire de façon cavalière, avec hardiesse et sans s'embarrasser de longues entrées en matière, comme le Chevalier du *Distrait*, qui se pique d'« abrégé le chemin de l'amour » et de ne pas faire sa cour « comme un bourgeois » (III, 2). Dans ses *Lettres françaises et germaniques*, Mauvillon s'en prend longuement au mode de vie dissolu des femmes qui se veulent du bel air, qui ne se préoccupent que de jeu, de visites et de billets doux :

Vouloir plaire à son Epoux, avoir l'œil sur le dedans de la maison, sur les embarras du ménage, donner quelque attention à l'éducation de ses Enfants, fi, c'est du dernier Bourgeois : mais diable ! une femme de qualité, c'est une autre affaire. La Fidélité Conjugale est encore une vertu trop Bourgeoise pour que nos Dames se piquent de la pratiquer. Il faut qu'une femme de qualité, chez nous, sache bien peu son monde, qui, dans six mois de mariage, n'aura pas fait pour le moins douze fois son Mari Co... Une femme de qualité ne doit point souffrir que son Epoux couche avec elle, c'est affaire à des Marchands d'être si familiers [...]. L'Adultère est compté pour rien parmi les Dames Françaises, et la Pudeur pour peu de chose.<sup>2</sup>

Les maris ne sont pas en reste : dans *Heureusement* (1762), de Rochon de Chabannes, c'est M. Lisban lui-même qui trouve que sa femme devrait avoir honte de l'adorer, car « rien n'est plus bourgeois »<sup>3</sup>. Dans *L'École des bourgeois*, le marquis de Moncade demande à Benjamine, qui se fait un bonheur de le voir constamment, de se défaire de « ces sentiments bourgeois », car « il y a du ridicule » à aimer son époux, et l'on se moquerait d'elle :

---

<sup>1</sup> L. B. de Muralt, *Lettres sur les Anglais et sur les Français*, 3<sup>ème</sup> lettre sur les Français, p. 172.

<sup>2</sup> E. Mauvillon, *Lettres*, p. 133 sq.

<sup>3</sup> Rochon de Chabannes, *Heureusement* (sc. 8).

Le Marquis – À la cour, un homme se marie pour avoir des héritiers ; une femme, pour avoir un nom : et c'est tout ce qu'elle a de commun avec son mari. [...] On y vit le mieux du monde, en bons amis. On ne s'y pique ni de cette tendresse bourgeoise, ni de cette jalousie qui dégraderait un homme comme il faut. Un mari, par exemple, rencontre-t-il l'amant de sa femme : « Eh ! bonjour, mon cher chevalier. [...] Comment se porte ma femme ? Êtes-vous toujours bien ensemble ? Elle est aimable au moins ; et, d'honneur, si je n'étais son mari, je sens que je l'aimerais. D'où vient donc que tu n'es pas avec elle ? Ah, je vois, je vois... je gage que vous êtes brouillés ensemble. Allons, allons, je vais lui envoyer demander à souper pour ce soir : tu y viendras ; et je veux te raccommoier avec elle.<sup>1</sup>

On peut se demander dans quelle mesure les auteurs n'ont pas forcé le trait. Mais la permanence du sujet permet d'affirmer qu'il s'agissait bel et bien d'un « préjugé à la mode »<sup>2</sup>. D'ailleurs, à bien y regarder, les critiques françaises se résument plus à une opposition entre « mode » et « morale » qu'à un conflit social entre « libertinage du grand monde » et « vertu bourgeoise », même si le problème se pose aussi en ces termes.

Au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, les *Aufklärer* s'emparent du thème de l'adultère comme d'une arme morale infaillible contre les mœurs françaises. Au vu des exemples que nous venons d'évoquer, il semblerait qu'une fois de plus, les auteurs français aient fourni eux-mêmes les arguments de la critique allemande. Leurs comédies n'offrent en effet que des exemples d'intrigues galantes plus ou moins immorales, ou fustigeant le « préjugé à la mode ». L'image des mœurs françaises en matière de mariage et de fidélité s'en trouve déformée, et si les Allemands perçoivent leurs voisins comme des débauchés, la faute en revient sans doute beaucoup plus à la lecture des œuvres françaises qu'à l'expérience concrète. Les dramaturges allemands ne font que reprendre des reproches formulés par les Français eux-mêmes, mais ils infléchissent le propos : il n'est pas tant question de mode que de condition sociale<sup>3</sup>, et surtout de caractère national. Le principe devient celui de la « vertu germanique » contre le « vice français ». La remarque de Sotenville à Luischen dans *La Gouvernante française* va tout à fait dans ce sens. C'est une exacte transposition des citations françaises que nous avons évoquées :

Fi, Mademoiselle ! Vous voulez aimer votre époux ? Ah ! (il crache) Fi ! Que cela est allemand.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> D'Allainval, *L'École des bourgeois* (I, 15).

<sup>2</sup> Cf. G. Lanson, *Nivelle de La Chaussée*, p. 151-153.

<sup>3</sup> Cf. *supra*, p. 461-463.

<sup>4</sup> « Sotenville – Fy, Mademoiselle ! Sie wollen ihren Mann lieben ? ah ! (Er speyt aus) Fy ! *que cela est allemand.* » *Gouv. fr.* (IV, 9).

Ce qui en France était « du dernier bourgeois » devient outre-Rhin un sentiment « allemand », avec la même connotation méprisante. Les petits-maîtres, professionnels de la galanterie, se plaignent souvent de la pudeur ridicule des Allemandes. Dans *Le Billet de loterie*, Simon met en pratique avec Mme Orgon ce qu'il a appris à Paris. Il l'embrasse en lui débitant des galanteries en français, et lorsqu'elle lui donne un petit coup d'éventail en le réprimandant de sa familiarité, il se désole d'une telle pruderie :

Madame, ne parlez point comme une Allemande. J'ai fait cette même galanterie il y a trois mois à une marquise à Paris. Ah, mon cher Baron, dit-elle, que vous êtes conquérant !<sup>1</sup>

En France, « prendre quelqu'un pour un Allemand » est une véritable injure<sup>2</sup>, et c'est bien dans ce sens que les petits-maîtres reprennent l'expression dans leur propre patrie. Simon insiste plus loin pour participer à la toilette de Mme Orgon, qui se récrie que cette galanterie serait une offense pour la femme mariée qu'elle est :

Allons, allons, Madame. Vous commencez à parler comme une Allemande. Une femme en société ne doit pas penser qu'elle est mariée, ou elle devient ridicule.<sup>3</sup>

Exactement comme cette pauvre Mme Lisban, que son mari réprimande pour ses « tons de bienséance » qui « désolent tout le monde » et font qu'elle n'est « bonne à rien dans la société »<sup>4</sup>. Le comportement de Berthold lors de sa première rencontre avec Lisette est identique à celui de Simon. La soubrette, qui ne connaît que quelques mots de français, a le malheur de répéter après Berthold « vous pouvés être sans cérémonie avec moi » – ce que le jeune homme interprète aussitôt comme une invitation à l'embrasser. Lisette finit par avouer qu'elle est allemande, mais prétend avoir tout de même du sang français :

Berthold – Du sang français ! Et vous criez de la sorte lorsqu'on veut vous embrasser. Ne le prenez pas en mal, mais vous êtes encore très allemande.<sup>5</sup>

Dans le canevas de la comédie *Le Père est un singe, le fils un fat*, Lessing dépeint son jeune Baron von Modisch comme un petit-maître qui « veut converser sans façons

---

<sup>1</sup> « Simon – Madam, reden Sie nicht so, wie eine Deutsche. Ich habe vor drey Monaten eben diese Galanterie gegen eine Marquisinn in Paris gebraucht. Ah, mon cher Baron, sagte sie, que vous êtes conquérant ! » *Billet* (III, 3).

<sup>2</sup> Cf. W. Leiner, *Das Deutschlandbild in der französischen Literatur*, p. 45.

<sup>3</sup> « Simon – Gehen Sie, gehen Sie, Madam. Sie fangen an, wie eine Deutsche zu reden. Daran muß eine Frau in Gesellschaft gar nicht denken, daß sie verheyrahtet ist, sonst wird sie lächerlich. » *Billet* (III, 5).

<sup>4</sup> Rochon de Chabannes, *Heureusement* (sc. 8).

<sup>5</sup> « Berthold – Ein französisches Geblüte ! Und Sie schreyen so, wenn man Sie küssen will. Nehmen Sie mirs nicht übel, Sie sind noch sehr deutsch. » *Faste* (III, 4).

avec Lisette », et se plaint que « les femmes de condition allemandes sont encore bien trop prudes, et que c'est à peine si un galant-homme peut être à son aise avec une camériste »<sup>1</sup>.

Outre son caractère français et immoral, cette liberté dans le mode de vie des époux est à l'opposé du principe promu par les *Aufklärer*, celui d'un mariage fondé sur l'accord des caractères, le sentiment tendre, l'attention et le dévouement pour l'autre. La critique du système d'alliance jusqu'alors en vigueur va de pair avec celle de la galanterie extraconjugale, qui en est le pendant. Dès lors que le mariage est l'union de deux personnes et non plus de deux intérêts, la fidélité devient un devoir naturel. Pour les Allemands, le mariage est qui plus est un pilier de l'ordre social et moral ; toute remise en cause ou déstabilisation de ce modèle est dangereuse et condamnable. Ces deux facteurs contribuent ainsi à faire de l'adultère à la française un repoussoir absolu.

#### 8.2.4.3. *La « liberté » des manières : un euphémisme qui cache une réelle grossièreté*

La galanterie tant vantée par les admirateurs de la France n'est pas uniquement attaquée sur le front de la morale conjugale, mais aussi de la politesse en tant que telle. En effet, les petits-maîtres qui font profession de conquérants sont bien éloignés de la véritable civilité, car la liberté des manières qu'ils préconisent n'est qu'une forme de grossièreté.

C'est ce que la Gottschedin tente de démontrer avec le personnage de Sotenville, qui qualifie son manque de politesse caractérisé de « courtoisie française ». Il souhaite par exemple que Luischen lui serve le thé, « par galanterie » selon Mlle La Flèche. Pour Luischen, il est impoli de demander ce genre de service à une jeune fille, car c'est l'affaire d'un laquais, non d'une femme. Le jeune Wahrmond estime aussi que c'est là un détournement de la galanterie (*Gouv. fr.* III, 4). Sotenville se montre effectivement fort grossier :

Sotenville – *Ho ca ! Mademoiselle, apportez-moi une tasse ! Sans Compliments !*  
Luischen – Je vois bien que vous n'aimez pas les compliments, mais j'y tiens d'autant plus.  
Sotenville – *Ah fi ! Mademoiselle, ne faites pas tant l'Allemande !*  
Luischen – Je vais appeler Ehrhard. C'est avec lui que cette politesse française sera la plus appropriée.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> « Er will auf einem ziemlich freien Fuß mit ihr [Lisette] konversieren. Das deutsche Frauenzimmer von Stande sei noch viel zu gezwungen, und ein Galanthomme könne kaum bei einem Kammermädchen à son aise sein. » G. E. Lessing, *Der Vater ein Affe, der Sohn ein Jeck* (I, 4), in : LM 3, p. 324.



Dans le même esprit, *Les Français en Bohême* donnent quelques exemples édifiants de la « politesse française, légère et libre »<sup>2</sup>. Lesbia raconte, charmée, l'arrivée fracassante de Bourledeaur et Chambellmeur à l'église : ne trouvant pas de place libre, ils se mettent à sauter par-dessus les chaises, le dernier accrochant au passage les rubans d'une dame avec ses éperons, et lui arrachant ainsi sa coiffe.

Vous auriez dû voir avec quelle séduisante grâce il ramassa la coiffe tombée à terre dans le crachat, comme il l'épousseta avec son mouchoir et comme, avec sa vivacité naturelle, il remis sa coiffe à l'envers à la dame, tout en lui faisant un compliment qui va droit au cœur ; je sais que si vous l'aviez vu comme moi, vous en auriez été parfaitement charmées.<sup>3</sup>

Mais loin de se montrer reconnaissante de tant de galanterie, la dame en question fait la moue. Vanette est affligée d'un tel manque de savoir-vivre. Lorsque les Français arrivent sur scène, ils font tout et n'importe quoi, sous prétexte que c'est la liberté des manières françaises (I, 2) ; ils se vantent d'avoir rendu visite à des femmes mariées et dénigrent tout ce qui est allemand. Lors de la promenade, ils se montrent à la fois balourds, grossiers et affectés. Le deuxième acte s'ouvre sur un dîner où l'on voit les deux compères s'empiffrer et s'enivrer comme des malotrus (II, 1). Dans *Le Billet de loterie*, c'est le jeune *Deutschfranzos* Simon qui est censé être « la galanterie incarnée »<sup>4</sup>, mais ses manières sont loin d'être d'une civilité irréprochable. Ainsi, lorsqu'il offre le bon de loterie à Mme Orgon, il ne veut ni refus, ni remerciement, car pour suivre les usages du beau monde parisien, il faut accepter les présents sans marquer de reconnaissance « provinciale »<sup>5</sup>.

Bien évidemment, c'est avec les dames que le comportement dit « galant » est le plus contestable. Marottin conseille ainsi au Prince de se montrer aussi hardi que les petits-mâîtres :

---

<sup>1</sup> « Sotenville – *Ho ca ! Mademoiselle*, bringen sie mir eine Tasse ! *Sans Complimens !* Luischen – Ja, ich sehe, daß sie die *Complimenten* nicht lieben, aber ich halte desto mehr darauf. Sotenville – *Ah fi ! Mademoiselle*, thun sie nicht so deutsch ! Luischen – Ich werde dem Ehrhard klingeln. Für den wird sich diese französische Höflichkeit am besten schicken. » *Gouv. fr.* (III, 6).

<sup>2</sup> « Vanette – [Die] Französische flüchtige, und ungewungene Höflichkeit. » *Die Franzosen in Böhmen* (I, 1).

<sup>3</sup> « Lesbia – Ach ! wenn sie, Hoherleuchte Gestrenge Jungfern, hätten sehen sollen, mit was für einer einnehmbaren Artigkeit der Franzose die Haube aus dem Speichel von der Erde aufgehoben, wie er solche mit seinem Schnupptuch abgewischt, und wie er in der angebohrnen Geschwindigkeit der Dame die Haube verkehrt wieder aufgesetzt, auch dabey ein Herzdringendes Compliment gemacht hat, ich weiß, wenn sie es so wie ich gesehen hätten, sie wären dabey ganz entzückt worden. » *Die Franzosen in Böhmen* (I, 1).

<sup>4</sup> « Fr. Orgon – Sie sind die Galanterie selbst. » *Billet* (IV, 2).

<sup>5</sup> « Simon – Thun Sie nicht so kleinstädtisch mit mir. Sie müssen es annehmen, ohne sich zu weigern, und ohne sich zu bedanken, wenn Sie meinem Charakter gemäß handeln wollen. Ich hatte einmal die Ehre, einer Marquisinn in St. Germain die Schnürbrust aufzuschneiden. Den andern Tag machte ich ihr dafür ein Präsent mit einem goldenen Blankscheid. Sie nahm es an, ohne ein Wort mehr zu sagen, als : Monsieur, vous êtes fort galant pour un Allemand. Und dies gefiel mir ausserordentlich. » *Billet* (IV, 2).

Commencez le roman là où les amants raisonnables le finissent. Embrassez avant de dire que vous aimez ; laissez aller une main effrontée plutôt qu'un soupir.<sup>1</sup>

Les techniques de séduction de Simon sont tout à fait comparables. Il s'étonne des réticences de Mme Orgon, alors qu'il n'a même pas encore pu faire une démonstration de ses talents de conquérant, manifestement appris en France :

Je n'ai pourtant même pas encore usé de mes sortilèges. Je ne vous ai dit que des flatteries communes, je ne vous ai pas baisé la main, je n'ai pas fait ma mine de vainqueur, je n'ai pas fait de plaisanterie galante, ni avec mon esprit ni avec mes mains. Je n'ai pas dérangé votre éventail, ni votre palatine, ni rien dans votre ajustement.<sup>2</sup>

Il étale sans retenue sa routine de Don Juan, qui loin d'être un art ni même un agrément, n'est qu'une mécanique vulgaire, galvaudée et méprisable. *Le Méfiant envers soi-même* met en scène des galantries tout aussi déplacées avec le personnage de Cleanth. Il est non seulement hypocrite, menteur et manipulateur, mais ce qui devrait faire son avantage, son aisance en société, est elle aussi sujette à caution. En effet, prétendre que Cleanth est vif et plaisant, qu'il est un homme de salon accompli<sup>3</sup>, c'est occulter les rebuffades qu'il essuie systématiquement de la part de Juliane (I, 3 et 4 ; II, 4). Il est bien trop entreprenant, et ses propos sont trop futiles et osés pour être plaisants. Il ne peut constituer en aucun cas un modèle, car ce que Cleanth présente comme de la galanterie est dénoncé tout au long de la pièce comme de l'insolence, de l'effronterie (« unverschämt », « dreust »), voire du harcèlement. *Le Triomphe des honnêtes femmes* offre lui aussi un exemple significatif de cette galanterie dévergondée, lorsque Heinrich demande à Cathrine s'il peut lui baiser la main :

Cathrine – Monsieur Heinrich ! Vous êtes fort galant.

Heinrich – Je le crois bien, Mademoiselle Cathrine ; je ne suis pas un débutant en matière de galanterie. Le Seigneur Nikander et moi, nous avons étudié la chose à fond.

Cathrine – Et moi j'ai entendu dire que plus on étudie cette galanterie, plus on l'oublie.

Heinrich – Vous êtes dans une grande erreur. Vous ne savez à quel point l'expérience est une chose admirable.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> « Marottin – Fangen sie den Roman an, wo ihn vernünftige Liebhaber endigen. Küssen sie, ehe sie sagen, daß sie lieben ; lassen sie eine unverschämte Hand, statt eines Seufzers, los. » *Mari* (II, 1).

<sup>2</sup> « Gleichwohl habe ich meine Zauberkünste noch gar nicht angewandt. Ich habe ihr nur gemeine Schmeicheleyen gesagt ; ich habe ihr die Hand nicht geküßt ; ich habe meine siegende Mine nicht angenommen ; ich habe keinen artigen Scherz gemacht, weder mit meinem Witze, noch mit meiner Hand. Ich habe ihren Fecher, ihren Palatin, alles bisher noch in Ruhe gelassen. » *Billet* (IV, 5).

<sup>3</sup> Cf. O. Ihle, *Im Reich der Möglichkeit*, p. 95.

<sup>4</sup> « Cathrine – Monsieur Heinrich ! Sie sind sehr galant. Heinrich – Das glaube ich, Jungfer Cathrine ; ich bin auch kein Anfänger in der Galanterie. Der Herr Nikander und ich, wir haben die Sache aus dem Grunde studiret. Cathrine – Und ich habe gehöret, je mehr man diese Galanterie studiret, je mehr verlernet man sie.

C'est alors qu'il lui propose sans détours de devenir sa centième conquête. La soubrette observe alors que « l'expérience rend les gens non seulement galants mais aussi terriblement effrontés »<sup>1</sup>. C'est exactement ce que remarque Carolinchen à propos de Simon :

Ses riches habits ne m'aveuglent pas au point que je ne puisse reconnaître ses manières insolentes, qu'il appelle galantes.<sup>2</sup>

Dans toutes les comédies de notre corpus, galanterie et impudence finissent par devenir synonymes, car l'un ne va pas sans l'autre. Cette « galanterie étrangère » n'est pas l'expression d'une civilité supérieure, mais bien d'une forme de familiarité qu'en Allemagne, seuls les mousquetaires dans les auberges se permettent, comme le souligne Carolinchen<sup>3</sup>. Le prétendu raffinement français est ainsi ramené à la fois à son immoralité et à la trivialité de son expression.

Le contre-modèle allemand de cette galanterie licencieuse à la française n'est pas souvent développé, mais on en perçoit quelques éléments chez les amants raisonnables. Aux plaisanteries impudentes et aux gestes déplacés des petits-maîtres s'oppose un discours qui loue les qualités de raison et de vertu de l'être aimé, où l'amour est avant tout tendresse et estime, innocence et sincérité, et où le devoir et les bienséances ne sont jamais ignorés<sup>4</sup>. Ces propos et l'attitude humble des jeunes gens exemplaires n'ont alors plus grand-chose de commun avec la notion française de galanterie, même dans son sens positif. En réalité, la seule vraie galanterie charmante et spirituelle que l'on rencontre, c'est celle de Philinte-Hilaria dans *Le Triomphe des honnêtes Femmes*, et de Lelio-Hilaria dans *Le Misogyne*. Or elle n'est qu'un jeu, un masque élégant de jeunes filles pleines d'esprit, et non un talent de jeune homme idéal. Il semblerait bien que ce type de séduction soit trop discrédité, ou du moins trop douteux, pour pouvoir représenter un modèle acceptable dans le monde de l'homme éclairé.

---

Heinrich – Da ist Sie in großem Irrthum. Sie weis nicht, was für eine vortreffliche Sache die Erfahrung ist. » *Triomphe* (II, 5).

<sup>1</sup> « Cathrine – Die Erfahrung macht die Leute nicht allein galant, sondern auch verzweifelt unverschämt. » *Ibid.*

<sup>2</sup> « Carolinchen – Seine reichen Kleider blenden mich nicht, daß ich nicht seine freche, oder wie er es nennt, galante Lebensart einsehen könnte. » *Billet* (II, 8).

<sup>3</sup> « Carolinchen – Herr Simon wird Sie wegen seiner ausländischen Galanterie um Vergebung bitten. Ich habe ihm die Versicherung in Ihrem Namen gegeben, daß bey uns nur die Musquetirer so galant thäten, wenn sie in der Schenke wären. » *Billet* (IV, 9).

<sup>4</sup> Voir entre autres : *Mœurs* (I, 8) ; *Cand.* (I, 1 et 2) ; *Érudit* (II, 1, III, 5) ; *Bigote* (III, 11) ; *Sœurs* (II, 3) ; *Myst.* (I, 6) ; *Beauté* (24) ; *Mari* (I, 5, II, 1 et 2) ; *Projets* (I, 8) ; *Méf.* (I, 5, V, 1) ; *Gouv.* (III, 5).

## CONCLUSION

L'analyse des textes permet donc d'affirmer que les comédies allemandes des Lumières tentent effectivement de remplir leur fonction d'école des bonnes mœurs, et qu'elles font cause commune avec les traités de civilité et les hebdomadaires moraux. Aucun aspect des questions de politesse et de savoir-vivre n'est laissé dans l'ombre, et c'est un tableau complet des mœurs que l'on peut brosser à partir des œuvres de notre corpus. Il ressort cependant de ce tableau une image souvent ambiguë, et en tous les cas complexe et changeante.

Le débat sur la civilité est en effet marqué par le désir contradictoire d'un affinement des manières et d'une fidélité aux mœurs dites originelles. Dans ce contexte, la France représente à la fois un modèle et un repoussoir, ou plus précisément, elle passe progressivement du statut de modèle à celui de repoussoir, avec l'importance croissante de la question du sentiment national et du caractère propre des Allemands. Les comédies sont le reflet de l'ambition réformatrice et patriotique de leurs auteurs, qui souhaitent affiner le goût et les mœurs de leur nation par le théâtre et les belles-lettres en général, tout en affirmant la dignité de l'Allemagne et sa spécificité par rapport à un voisin un peu trop envahissant et méprisant. Pris entre ces deux injonctions, les *Aufklärer* tentent de définir une sorte de juste milieu, un équilibre entre ces deux pôles. Ils esquissent ainsi une voie médiane bourgeoise alliant politesse et probité, et ne se réglant ni sur la mode, ni sur la tradition, mais sur la raison. Dans son *Essai de quelques tableaux des mœurs de notre temps* (*Versuch einiger Gemälde von den Sitten unsrer Zeit* 1746), Justus Möser conclut sa livraison sur l'art de savoir mourir par ce portrait révélateur :

Honnête, juste et d'un abord aisé, / Agréable à soi et aux autres, / Complaisant sans bassesse, / Sérieux, mais aimable et sociable, / Vif, rusé sans tromperie, / Brave, discrètement sensé, / Âgé, mais sans bile ni sermons, / Tel est mon ami, que je révère.<sup>1</sup>

Toutes les aspects que nous avons évoqués dans notre analyse sont ici présentés sous la forme d'une parfaite synthèse : la civilité sans l'hypocrisie intéressée, la prudence sans le masque perfide, le sérieux, mais sans oublier la vivacité, le caractère posé et instructif, mais sans le ton pontifiant du pédant. Tel est, ou plutôt doit être, l'« honnête homme » allemand – qui, en réalité, est plutôt un « homme honnête ». Car la notion d'Honnêteté, en traversant le Rhin, connaît une modification notable : de vertu mondaine, elle devient vertu morale. L'idéal français de l'Honnêteté est une résolution harmonieuse de la tension entre le modèle du courtisan servile et calculateur, qui s'adapte à tout dans son seul intérêt, et celui de l'homme de bien vertueux, attentif aux autres et respectueux. C'est une forme de civilité qui permet de transcender ce clivage. Au milieu du XVIIe siècle, Harsdörffer tente de la propager en Allemagne, en s'inspirant directement des sources françaises<sup>2</sup>. Mais la notion d'honnêteté n'a pas d'équivalent en allemand, parce qu'elle correspond à une forme de société qui n'existe pas en Allemagne. Nous avons vu comment la conduite galante tombe petit à petit dans le discrédit ; au milieu du XVIIIe siècle, elle n'est plus le modèle de comportement envisagé, et l'on parle plutôt de décence, notion qui allie les manières et la vertu, les mœurs et la moralité. Les termes « galant » ou « artig », qui accompagnent généralement l'évocation de la bonne conduite, ont des connotations clairement esthétiques ; ils s'effacent progressivement dans le discours des *Aufklärer* au profit d'un adjectif à connotation morale, « anständig », la bienséance devant refléter l'honnêteté de celui qui la pratique. La nouvelle théorie du commerce des hommes a une base explicitement morale : l'Honnête Homme est alors concurrencé par le philosophe et l'homme honnête<sup>3</sup>. La vertu sociale de l'honnêteté devient donc une vertu morale, mais aussi une vertu privée, car l'idéal de l'homme honnête ne peut se réaliser dans le cadre du

---

<sup>1</sup> « Ehrlich, billig und bequem, / Sich und andern angenehm, / Ohne Niedrigkeit gefällig, / Ernst ; doch liebeich und gesellig, / Munter, listig ohne Trug, / Tapfer, ohnvermerket klug, / Alt; doch ohne Gicht und Lehre, / Ist mein Freund, den ich verehere. » Justus Möser, *Versuch einiger Gemälde von den Sitten unsrer Zeit, vormals zu Hannover als ein Wochenblatt ausgetheilet*, 10. Stück, 9. März 1746, in : *Justus Möser's Sämtliche Werke, historisch-kritische Ausgabe*, hrsg. v. Werner Kohlschmidt, Bd. 1, Oldenburg und Berlin, 1944, p. 58.

<sup>2</sup> Cf. Jean-Daniel Krebs, « Georg Philipp Harsdörffers *Frauenzimmer-Gesprächspiele* : Konversation als Erziehung zur 'honnêteté' », in : A. Montandon, (Hg.) : *Über die deutsche Höflichkeit*, p. 43-60.

<sup>3</sup> Cf. Rolf Reichardt, « Der *Honnête Homme* zwischen höfischer und bürgerlicher Gesellschaft, Seriell-begriffsgeschichtliche Untersuchungen von Honnêteté-Traktaten des 17. und 18. Jahrhunderts », in : *Archiv für Kulturgeschichte*, 69 (1987), p. 341-370, et Henning Scheffers, *Höfische Konvention und die Aufklärung : Wandlungen des honnête-homme-Ideals im 17. und 18. Jahrhundert*, Bonn, Bouvier, 1980.

salon français. Celui-ci est en effet un lieu phare semi-public, régi par les lois de la mondanité et du paraître. La nouvelle sociabilité allemande est plutôt une forme de convivialité, qui abandonne la sphère publique pour la sphère privée. L'*Aufklärung* est strictement bourgeoise dans son idéal de vie, ce qui implique une modification considérable du modèle de civilité français, qui semble prendre la forme d'un rejet, mais qui est pourtant plus complexe et nuancée.

La substitution d'une norme de comportement par une autre ne se fait que rarement dans le consensus ; la forme dénoncée comme obsolète continue à avoir ses partisans et à exercer une influence certaine pendant une période de transition qui voit l'affrontement des deux modèles concurrents<sup>1</sup>. Dans le cas de la transition qui nous intéresse, on peut effectivement parler d'affrontement, mais aussi d'hésitation entre les deux normes et d'indécision sur la forme que doit prendre le nouveau modèle. Car il n'est pas question pour les *Aufklärer* de dénoncer la civilité avec la radicalité du *Sturm und Drang*, qui perçoit les conventions de la politesse comme des contraintes répressives étouffant le génie et la nature originelle de l'homme, et qui sont donc à bannir. Il s'agit plutôt de trouver un équilibre entre ces deux normes. On le voit notamment dans les réflexions de Schlegel, de Krüger et de l'hebdomadaire *L'Homme sociable*. C'est pourquoi l'ouvrage de Knigge, *Du Commerce des hommes (Vom Umgang mit Menschen, 1788)*, dont l'entreprise est parallèle à celle des comédies, a connu un tel succès : son but est de faire profiter un public bourgeois des avantages de la civilité aristocratique en l'adaptant aux nouvelles exigences morales. Sa démarche est aussi révolutionnaire, car en fixant ainsi un code de bonne conduite à l'intention des bourgeois, il va à l'encontre des règles de la politesse qui jusqu'alors établissaient une barrière entre les états. Il n'y a donc pas simplement rejet des normes françaises et aristocratiques, mais plutôt adaptation et interpénétration des codes.

Cependant, ce phénomène reste relativement discret, et l'aspect le plus visible est bien évidemment celui de la critique du modèle français. Nos analyses rejoignent à de multiples reprises les thèses de Norbert Elias. La dénonciation du caractère frivole de la civilité française est une étape décisive de « la formation de l'antithèse *culture / civilisation* en Allemagne » dont il décrit le processus, et qui a son origine dans l'opposition sociale entre noblesse et bourgeoisie<sup>2</sup>. En Allemagne, le modèle français est incarné par l'aristocratie et la critique de l'un se confond par conséquent avec celle de l'autre.

---

<sup>1</sup> Cf. M. Beetz, *Frühmoderne Höflichkeit*, p. 243.

<sup>2</sup> Cf. N. Elias, *La Civilisation des mœurs*, p. 11-51.

Dénoncer le caractère étranger et dépravé de la noblesse est un moyen pour les *Aufklärer*, de contester le bien-fondé de ses privilèges politiques. L'intégrité morale du bourgeois compense ainsi son infériorité sociale<sup>1</sup>. Par ailleurs, compte tenu du cloisonnement des classes sociales et du mépris des nobles pour le bourgeois, le modèle du salon parisien, né de la symbiose entre aristocratie et hommes de lettres et de science, n'est tout simplement pas transposable en Allemagne. Le « modèle viennois » que Sonnenfels appelle de ses vœux, inspiré des pratiques françaises, ne se réalisera pas. C'est aussi cette impossibilité qui fait que les *Aufklärer* se détournent d'un modèle inapplicable.

Se développent alors des formes typiquement bourgeoises, qui prennent clairement leurs distances avec les milieux de cour. On voit ainsi se profiler un nouveau monde dans lequel l'homme éclairé doit savoir évoluer : ce n'est plus le « grand monde » de la cour et de la noblesse, mais celui des hommes cultivés et des intimes. La connaissance du monde est certes toujours nécessaire, mais il ne s'agit tout simplement plus du même monde. Dans les années 1760-1770, la sociabilité allemande se développe principalement selon deux axes : les cercles intimes et les sociétés « utiles », de type société savante, société de lecture, loges maçonniques et clubs, où la conversation répond à un objectif d'*Aufklärung*. Car l'exigence de sociabilité ne va pas sans quelques tensions, puisqu'elle entre en conflit avec les principes du travail et de la rationalité du mode de vie ; elle ne doit pas être un simple passe-temps divertissant qui empiète sur les devoirs premiers du bourgeois<sup>2</sup>. C'est ce qui explique que les sociétés allemandes ont un but concret précis : elles ont des statuts, leur réflexion est orientée, leurs assemblées sont organisées selon un ordre du jour. C'est le contenu qui prime sur la forme. On est bien loin du modèle de conversation du salon français, qui ne connaît pas de thème imposé ni de but assigné. Lors de son séjour à Paris, Heinrich von Kleist écrit :

L'Allemand parle avec raison, le Français avec esprit. La conversation du premier est comme un voyage d'utilité, la conversation du second comme une promenade d'agrément.<sup>3</sup>

D'autre part, dans le domaine des cercles d'intimes, la tendance à privilégier l'amitié disqualifie d'emblée la forme française du salon. L'amitié permet la réalisation d'une communication transparente idéale, où la sincérité est non seulement possible, mais où elle

---

<sup>1</sup> Cf. C. Helmreich, « Discours de la dissimulation et rhétorique de la sincérité », p. 54.

<sup>2</sup> Cf. M. Maurer, *Die Biographie des Bürgers*, p. 303 sq.

<sup>3</sup> « Der Deutsche spricht mit Verstand, der Franzose mit Witz. Das Gespräch des erstern ist wie eine Reise zum Nutzen, das Gespräch des andern wie ein Spaziergang zum Vergnügen. » Lettre de Heinrich von Kleist à Luise von Zenge, *Sämtliche Werke und Briefe*, hrsg. von Helmut Sembdner, Bd. 2, München, 1977, p. 687, cité par M. Fauser, *Das Gespräch im 18. Jahrhundert*, p. 164.

est le fondement même de la relation. Cette valorisation de l'intériorité et des sentiments du cœur se fait au détriment des saillies de l'esprit et de la maîtrise rhétorique, qui caractérisent la sociabilité mondaine. La différence est donc majeure entre ces formes de sociabilité allemandes, qui donnent la priorité à la simplicité du cadre familial (*Häuslichkeit*) ou à l'utilité des réflexions dans les diverses sociétés, et la forme française du salon. Car même s'il se veut aussi lieu de réflexion, d'échange et de création, le salon est un espace semi-public qui reste avant tout un lieu de divertissement et de représentation.

L'Allemagne connaîtra elle aussi ses salons, en particulier à Berlin vers la fin du XVIIIe et au début du XIXe siècle<sup>1</sup>. Ces derniers ont bien entendu des points communs avec les salons français : amour des belles-lettres, tolérance, pouvoir de l'argument, refus des attaques personnelles et conversation plaisante font partie de leurs règles. Ce sont des forums destinés à des personnes cultivées, disposant de larges connaissances dans plusieurs domaines plutôt que d'un savoir pointu en une seule matière. Mais contrairement à leurs homologues français, les salons allemands sont un monde clos, coupé de la sphère sociopolitique ; il n'y a pas d'interaction entre ces deux espaces et les salons ne permettent pas de promotion ou d'ascension sociale<sup>2</sup>.

Le rapport au modèle de civilité français évolue donc considérablement au cours du XVIIIe siècle, ce qui s'accompagne d'une modification des jugements sur la France – laquelle, inversement, modifie elle aussi ses jugements sur l'Allemagne. Le mythe de la barbarie se mue progressivement en celui d'énergie, de profondeur et de sens de l'essentiel, dont on pense alors qu'il se perd en France. On observe ainsi un phénomène de vases communicants entre les stéréotypes nationaux, en fonction de la perception de sa propre nation : le Français commence à critiquer son caractère, il prend connaissance du mouvement de réhabilitation des vertus germaniques et l'assimile. Le préjugé mène ainsi à la reconnaissance<sup>3</sup>. La littérature allemande devient à la mode à Paris dans les années 1770, et la décision prise par la Convention en 1792 de faire Schiller, Klopstock, Campe et

---

<sup>1</sup> Cf. P. Seibert, *Der literarische Salon* et Petra Wilhelmy, *Der Berliner Salon im 19. Jahrhundert (1780-1914)*, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 1989.

<sup>2</sup> Cf. Arnim Kaiser (Hg.) : *Gesellige Bildung. Studien und Dokumente zur Bildung Erwachsener im 18. Jahrhundert*, Bad Heilbrunn/Obb., Klinkhardt, 1989, p. 137 sq.

<sup>3</sup> Cf. Jean Sgard, « Prévost et le génie allemand », in : Gonthier-Louis Fink (Éd.), *Cosmopolitisme, Patriotisme et Xénophobie en Europe au siècle des Lumières*, colloque international, Strasbourg, Imprimerie intégrée de l'université des Sciences Humaines, 1987, p. 9-18, p. 16 sq.



## Conclusion

Pestalozzi citoyens d'honneur de la République, témoigne de l'admiration de la France pour ces auteurs et leurs idées. Mais qu'elle soit positive ou négative, l'image de l'autre reste stéréotypée : c'est le nouveau goût des Français pour le naturel, l'originel et le mystique qui explique en grande partie la revalorisation de l'Allemagne. Elle incarne désormais, non plus la grossièreté, mais une culture restée à l'état de nature, comme à l'âge d'or des mœurs pures. La philosophie, la littérature et les sciences allemandes deviennent ainsi des modèles de sérieux et de profondeur, mais aussi de naturel et d'énergie<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Cf. W. Leiner, *Das Deutschlandbild in der französischen Literatur*, p. 79-85. Le célèbre ouvrage de Mme de Staël, *De l'Allemagne*, est représentatif de ce mouvement et de l'évolution des stéréotypes.

## CONCLUSION GÉNÉRALE



Au cours de cette étude, l'étiquette de « théâtre à la française », généralement accolée à la comédie allemande des Lumières, a été soumise à une analyse précise des textes. Cette analyse confirme et infirme à la fois le bien-fondé d'une telle étiquette et nous conduit à une évaluation nuancée de la réception du modèle français.

En effet, la présence de la comédie française en Allemagne au XVIII<sup>e</sup> siècle est considérable, aussi bien dans la réflexion théorique que dans le répertoire des troupes et dans la pratique de traduction des auteurs. À tel point d'ailleurs que les classiques de la comédie française constituent une référence culturelle évidente pour les classes cultivées. Cette présence massive, associée aux recommandations d'imitation de Gottsched, n'est pas restée sans effet sur la production allemande : l'étude des choix dramaturgiques révèle un alignement très net des auteurs de notre corpus sur la pratique des classiques français et de leurs successeurs, mais une pratique revue et corrigée par Gottsched, et appliquée dans une optique originale. Les dramaturges allemands font ainsi un choix parfaitement conscient parmi les divers modèles offerts par le théâtre français. Même les comédies qui se présentent de façon explicite comme des adaptations d'œuvres françaises modifient sensiblement leur source. On observe notamment une forte tendance au didactisme, qui correspond bien à la mission morale assignée à la comédie par les *Aufklärer*.

Ainsi, l'impression de « théâtre à la française » se justifie-t-elle par la forme générale régulière des comédies, qui rompt avec la tradition allemande des périodes précédentes, pour autant il ne saurait être question d'imitation servile : les dramaturges s'inspirent sans conteste des Français et s'approprient leurs techniques, mais ils les mettent au service de leurs objectifs propres. C'est d'ailleurs particulièrement manifeste lorsque l'on étudie les thèmes abordés par les comédies. Les motifs traditionnels de la satire ne sont repris que lorsqu'ils s'intègrent au propos de l'*Aufklärung* et sont souvent actualisés pour aborder des sujets spécifiquement allemands et contemporains, tels qu'on les rencontre aussi dans

d'autres ouvrages de l'époque, en particulier dans les hebdomadaires moraux. Par conséquent, si ces comédies sont françaises dans leur forme générale, elles ne le sont pas en revanche dans leur esprit.

On peut donc s'étonner du caractère récurrent des critiques allemandes de l'époque vis-à-vis de l'imitation. Les Français eux aussi ont imité, aussi bien les Espagnols que les Italiens et les auteurs antiques. Pourtant, en France, cette question, liée à la querelle des Anciens et des Modernes, ne prend jamais les accents identitaires qui dominent le discours de l'*Aufklärung*. En réalité, les Allemands sont à ce point sensibles à l'imitation, qu'ils ne voient pas ce que leur production a d'original et se focalisent sur *l'idée* d'imiter. C'est cette hypersensibilité qui explique la violence et la systématisation du reproche. Il ne s'agit pas ici d'une question de pratique littéraire objective, mais d'un problème subjectif d'identité. Ce qui suscite l'inquiétude chez les critiques, plus que le *résultat* effectif de l'imitation, c'est par principe *l'idée* même de prendre modèle sur l'étranger. Certes, c'est la seule voie envisagée en cette période de réforme littéraire, mais elle est d'emblée considérée comme dangereuse. Le caractère français est étranger, donc ennemi de l'identité allemande, voilà le fond du problème. Ainsi, bien loin d'être françaises, certaines comédies sont même fondamentalement gallophobes, comme le montrent clairement les propos sur les mœurs.

Depuis le XVIIIe siècle, les relations entre la France et l'Allemagne sont marquées par une hostilité plus ou moins latente et un flagrant complexe de supériorité de la part des Français. L'admiration des Allemands pour le modèle de civilité de leurs voisins, et le mépris dont ces derniers les payent en retour, entraînent une situation de déséquilibre, où l'adoption des mœurs françaises et le refus de tout ce qui est allemand devient signe de distinction et de bon goût, en particulier dans les milieux aristocratiques. Le mouvement patriotique et bourgeois qui s'amorce avec les débuts de l'*Aufklärung* remet en question cette situation, jugée néfaste pour le développement de l'Allemagne, car le pays et ses habitants risquent de perdre leur caractère propre et leur indépendance. La réaction des *Aufklärer* passe donc par le rejet du modèle français. Ce rejet est d'autant plus logique qu'il ne se fait pas seulement au nom de la patrie, mais aussi au nom de valeurs morales différentes de celles qui déterminent la civilité française, et qu'il recoupe en outre l'opposition sociale entre noblesse et bourgeoisie. Par le biais des sujets abordés, des personnages mis en scène, et de multiples détails et réflexions, les comédies apportent leur pierre à l'édifice des réformateurs éclairés. Elles tentent ainsi de définir une « civilité allemande » spécifique, fondée sur des valeurs bourgeoises, une civilité qui aspire à un

certain polissage des mœurs tudesques, tout en dénonçant les raffinements français. Dans cette entreprise, la revalorisation des vertus germaniques entraîne la révision du statut exemplaire des manières françaises, qui sont désormais considérées comme immorales et font figure de repoussoir. Les formes de sociabilité et de politesse qui caractérisent le grand monde parisien, avec pour modèle le salon, se révèlent un idéal inapplicable en Allemagne, à la fois pour des raisons sociales et morales. Mais une fois de plus, que ce soit louange des vertus germaniques ou critique du modèle français, la violence des réactions que l'on observe n'est pas tant déterminée par la réalité de la réception que par l'enjeu identitaire.

La comédie des Lumières est un genre éphémère, car elle est intimement liée à son contexte socio-historique, et qu'elle se développe pendant une période de transition, qui est aussi une période d'éducation des auteurs et du public à de nouvelles normes, aussi bien littéraires que sociales et morales. Les années 1740-1765 représentent ainsi un tournant décisif de la littérature allemande, caractérisé par le fondement d'une nouvelle dignité du théâtre et le réveil d'une ambition nationale et internationale. Ce processus passe dans un premier temps par l'imitation du modèle classique français – déjà caduc en France –, pour ensuite rapidement emprunter de nouvelles voies. Certes, la réception du modèle dramatique français ne s'achève pas en 1766, mais la fin du genre de la comédie de l'*Aufklärung* marque une étape importante. On continue à traduire les comédies françaises, mais elles ne font plus l'objet de controverses esthétiques, et l'on observe un très net recul des intentions morales, qui étaient essentielles pour notre période<sup>1</sup>. Quant à la tragédie classique, la critique de Lessing et le *Sturm und Drang* sonnent le glas de son aura sur la scène allemande. On note également une diversification des influences : alors que le modèle français avait jusqu'alors dominé, la réception de Shakespeare et de la littérature anglaise en général, qui s'amorce dès les années 1760, élargit considérablement le champ des transferts culturels. La discussion sur le modèle de sociabilité, pour sa part, garde la même actualité, car les mœurs n'évoluent que lentement. Certains thèmes se prolongent ainsi jusqu'à la fin du siècle, et même au-delà. L'ouvrage du baron Adolf von Knigge, *Du Commerce des hommes* (1788), fait date dans l'histoire des règles du savoir-vivre, et représente une forme de synthèse par l'assimilation et l'adaptation des codes aristocratiques aux normes bourgeoises. Les réflexions du classicisme de Weimar sur « les

---

<sup>1</sup> Cf. M. Grimberg, *La Réception de la comédie française*, p. 265.

belles manières » (*der schöne Umgang*), en particulier les écrits de Schiller sur l'éducation esthétique de l'homme et l'usage des belles formes<sup>1</sup>, témoignent pour leur part de la persistance des interrogations et de leur portée philosophique. Quant au débat sur l'identité nationale et le caractère des Allemands, il est loin d'être clos à la veille de l'ouverture du Théâtre National de Hambourg, bien au contraire. Le champ littéraire restera longtemps agité par ces questions existentielles, fondement du nationalisme allemand du XIXe siècle<sup>2</sup>.

\*

La forme des comédies allemandes des Lumières s'inspire du modèle classique français, les motifs mêlent tradition et actualité, mais le propos, lui, est clairement national. Le patriotisme qui est à l'origine de la réforme gottschédienne et de l'action de ses successeurs, détermine en grande partie les thèmes abordés par les *Aufklärer* et surtout leur relation à la France. Dans ces conditions, c'est l'enjeu national qui confère au phénomène de réception du modèle français sa tension particulière, entre admiration et tentative d'assimilation d'un côté, rejet et volonté de démarcation de l'autre. Le théâtre allemand qui naît dans les années 1740, bien loin d'être un « théâtre à la française », est déjà un « théâtre national ».

---

<sup>1</sup> Cf. Friedrich Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795), en particulier la 26<sup>ème</sup> lettre, et l'essai *Über die nothwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen*, in : *Die Horen* (1795). On peut aussi évoquer les *Entretiens d'émigrés allemands* de Goethe, qui esquissent un idéal de conversation et de sociabilité harmonieuse en marge des troubles politiques (Johann Wolfgang von Goethe, *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter*, 1795).

<sup>2</sup> Cf. Hans Peter Herrmann, Hans Martin Blitz und Susanna Moßmann, *Machtphantasie Deutschland. Nationalismus, Männlichkeit und Fremdenhaß im Vaterlandsdiskurs deutscher Schriftsteller des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt/M, Suhrkamp, 1996 ; Hans Martin Blitz, *Aus Liebe zum Vaterland. Die deutsche Nation im 18. Jahrhundert*, Hamburg, Hamburger Edition, 2000, et Jörg Echternkamp, *Der Aufstieg des deutschen Nationalismus (1770-1840)*, Frankfurt/M, Campus Verlag, 1998.

UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE (PARIS IV)  
ÉCOLE DOCTORALE IV Civilisations, Cultures, Littératures et Sociétés  
U. F. R. D'ÉTUDES GERMANIQUES

Mme Elsa JAUBERT-MICHEL

**DE LA SCÈNE AU SALON**

\*

**LA RÉCEPTION DU MODÈLE FRANÇAIS  
DANS LA COMÉDIE ALLEMANDE DES LUMIÈRES  
(1741-1766)**





# **Bibliographie**

## **Cotes et abréviations**

Les cotes indiquées directement entre crochets sont celles de la Bibliothèque Nationale de France (site Tolbiac).

BIUS = Bibliothèque Interuniversitaire de la Sorbonne

BU = Bibliothèque Universitaire (suivi du nom de l'Université)

BUM = Bibliothèque Universitaire du Centre Malesherbes (Paris IV-Sorbonne).

BNUS = Bibliothèque Nationale et Universitaire de Strasbourg

FU = Freie Universität (Berlin)

HU = Humboldt Universitätsbibliothek (Berlin)

IHA = Institut Historique Allemand de Paris

SBB = Staatsbibliothek zu Berlin (Preußischer Kulturbesitz)

SUB = Staats- und Universitätsbibliothek (suivi du nom de la ville)

UB = Universitätsbibliothek (suivi du nom de l'Université)

## I. Sources

### 1. Auteurs antiques

HORACE : *Épîtres*, texte établi et traduit par François Villeneuve, Paris, Les belles lettres, 1995. [BUM : 871 HOR 3 EPI]

PLAUTE : *Théâtre complet*, édition de Pierre Grimal, 2 vol., Paris, Gallimard, 1971. [BUM : 871 PLA 1]

### 2. Auteurs de langue française

BARON, Michel : *Le Théâtre*, Paris, 1759, Genève, Slatkine reprints, 1971. [84/32 BARO]

BOILEAU, Nicolas : *Satires, Epîtres, Art poétique*, édition de Jean-Pierre Collinet, Paris, Gallimard, 1985. [BUM : 840 BOI 3 SAT]

BOISSY, Louis de : *Œuvres de M. de Boissy*, nouvelle édition, Paris, Prault père, 1738. [YF-8317 à 3837]

BOISSY, Louis de : *Œuvres de M. de Boissy, contenant son théâtre français et italien. Nouvelle édition, revue, corrigée et augmentée de plusieurs pièces nouvelles*, 7 vol., Amsterdam et Berlin, J. Neaulme, 1768. [YF- 8350 à 8356]

BOUHOURS, Dominique : *Les Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, édition établie et commentée par Bernard Beugnot et Gilles Declercq, Paris, Honoré Champion, 2003. [84/32 BOUH 4 entr]

CAHUSAC, Louis de : *Zénéide, comédie en 1 acte, en vers, avec un divertissement, par M. de Cahusac, représentée pour la première fois par les Comédiens du roi, le 13 mai 1743*, Paris, Prault fils, 1744. [YF- 8483]

COURTIN, Antoine de : *La Civilité moderne, oder die Höflichkeit der heutigen Welt, woraus man sehen kan, wie man sich zu verhalten habe, damit man in dem Umgange mit artigen Leuten beliebt seyn möge*, Neue Auflage, nachgesehen, verbessert und um ein vieles vermehret durch Carl Mouton [= édition bilingue du *Nouveau traité de la civilité*, traduit par Menantes (Christian Friedrich Hunold), 1<sup>ère</sup> édition Hambourg, 1705], Hambourg, Christian Herold, 1744. [SBB : Np 16252]

DANCOURT, Florent Carton : *Comédies*, édition de André Blanc, Paris, Nizet, 2 vol., 1985 et 1989. [16-YF-1623(1) et 16-YF-1623(2)]

DELISLE DE LA DREVETIÈRE, Louis-François : *Arlequin sauvage ; Le Faucon et les Oies de Boccace*, Montpellier, Éd. Espaces 34, 2003. [2004- 21397]

DELISLE DE LA DREVETIÈRE, Louis-François : *Arlequin sauvage ; Timon le misanthrope ; Les Caprices du coeur et de l'esprit*, Paris, Société des textes français modernes, 2000. [2001- 41884]

DESTOUCHES, Philippe Néricault : *Œuvres dramatiques*, 6 vol., Paris, Crapelet, 1822, réédition Genève, Slatkine reprints, 1971. [84/33 DEST 1]

DESTOUCHES, Philippe Néricault : *L'Irrésolu*, édition établie, présentée et annotée par John DUNKLEY, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1995. [16-YF-2548]

DIDEROT, Denis : *Œuvres*, t. IV, « Esthétique – Théâtre », Paris, Robert Laffont, collection Bouquins, 1996. [BIUS : LF 6= 1080-4]

DUFRESNY, Charles Rivière : *Amusements sérieux et comiques*, édition de John Dunkley, University of Exeter, 1976. [8-Z-42023(23)]

DUFRESNY, Charles Rivière : *Théâtre de Dufresny*, publ. avec notice et notes par Georges d'Heylli, Paris, Hilaire, 1882. [NUMM- 76324]

HELLEGOUARC'H, Jacqueline (Hg.) : *L'Art de la conversation. Anthologie*, Paris, Garnier, « Classiques Garnier », 1997. [84/32 A]

HORGUELIN, Paul : *Anthologie de la manière de traduire : domaine français*, Montréal, Linguatex, 1981. [8- Z- 52867]

LA BRUYÈRE, Jean de : *Les Caractères de Théophrase traduits du grec avec Les Caractères ou les Mœurs de ce siècle*, édition critique par Marc Escola, Paris, Honoré Champion, 1999. [84/32 LABR 4 cara]

LA FONT, Joseph de : *Théâtre de Lafont*, Paris, Édition Touquet, 1821. [YF- 5713]

LARUDAN (abbé) : *Les Francs-Maçons écrasés. Suite du livre intitulé L'Ordre des Francs-Maçons trahi*. Traduit du latin, Amsterdam, 1747. [H-17195]

LA ROCHEFOUCAULD, François VI de : *Réflexions ou Sentences et Maximes morales et Réflexions diverses*, édition établie et présentée par Laurence Plazenet, Paris, Honoré Champion, 2002. [84/32 LARO 4 refl]

MARIVAUX : *Le Paysan parvenu*, chronologie et introd. par Michel Gilot, Paris, GF-Flammarion, 1994. [84/33 MARI 4 pays]

MARIVAUX : *Théâtre complet*, édition de Frédéric Deloffre et Françoise Rubellin, Paris, Garnier, « Classiques Garnier », 2 vol., 1989-1992. [84/33 MARI 2]

## Bibliographie

MAUVILLON, Eléazar : *Lettres françoises et germaniques, ou Réflexions militaires, littéraires et critiques sur les François et les Allemans*, Londres, F. Allemand, 1740. [8-Z LE SENNE-13561]

MOLIÈRE : *Œuvres complètes*, édition de Georges Couton, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2 vol., 1971-1976. [84/32 MOLLI 1 o1 et o2]

MONTAIGNE, Michel de : *Les Essais*, édition établie et présentée par Claude Pinganaud, Paris, Arléa, 2002. [BUM : 840 MON 3 ES]

MORVAN DE BELLEGARDE, Abbé Jean-Baptiste : *Réflexions sur le ridicule, et sur les moyens de l'éviter : où sont représentés les moeurs & les différens caractères des personnes de ce siècle*, 5<sup>ème</sup> édition augmentée, Paris, Jean Guignard, 1701. [R- 19239]

MORVAN DE BELLEGARDE, Jean-Baptiste : *Réflexions sur la politesse des moeurs, avec des maximes pour la société civile : suite des Réflexions sur le ridicule*, Paris, Jean Guignard, 1698. [NUMM-108197]

NIVELLE DE LA CHAUSSÉE, Pierre-Claude : *Comédies larmoyantes*, texte établi, introd. et commenté par Maria Grazia PORCELLI, Taranto, Lisi, 2002. [2004- 71756]

NIVELLE DE LA CHAUSSÉE, Pierre-Claude : *Œuvres*, Paris, Veuve Duchesne, 1777, Genève, Slatkine, 1970. [84/33 LACH 2]

RACINE, Jean : *Œuvres complètes*, édition de Raymond Picard, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2 vol., 1950. [BUM : G Col. 1 et 90]

REGNARD, Jean-François : *Œuvres complètes*, 6 vol., Georges-Adrien CRAPELET (éd.), Paris, 1823. [YF- 3802 à 3807]

*Répertoire général du théâtre français, composé des tragédies, comédies et drames des auteurs du premier et du second ordre, restés au Théâtre Français*, 147 vol., Paris, Théodore Dabo, 1821. [YF- 5337 à 5403]

ROUSSEAU, Jean-Baptiste : *Œuvres*, Genève, Slatkine Reprints, 1972, fac-similé de l'édition Lefèvre, Paris, 1820, t. III. [8-Z-50658 (3-4)]

SAINT-FOIX, Germain-François Poullain de : *Oeuvres de théâtre de M. de Saintfoix. Nouvelle édition, revue, corrigée et augmentée de plusieurs comédies*, 4 vol., Paris, Prault, 1762. [RES- YF- 4631 à 4634]

SCHERER, Jacques, TRUCHET, Jacques et BLANC, André (Éd.) : *Théâtre du XVIIe siècle*, 3 vol., Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, 1986 et 1992. [BUM : LE 4578 (1-3)]

STAËL, Germaine de : *De l'Allemagne*, Paris, GF-Flammarion, 1968. [AL 2196(1-2)]

*Le Théâtre de la Foire à Paris, textes et documents*. Histoire, documents iconographiques, glossaire, textes de comédies et calendrier des représentations théâtrales sous l'Ancien Régime. URL : <<http://foires.net>>

TRUCHET, Jacques (éd.) : *Théâtre du XVIIIe siècle*, 2 vol., Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972 et 1974. [BUM : LE 4579(1-2)]

VOLTAIRE (François-Marie Arouet, dit) : *Correspondance*, édition de Théodore Besterman, 13 vol., Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975. [84/33 VOLT]

VOLTAIRE (François-Marie Arouet, dit) : *Lettres philosophiques*, édition Raymond Naves, Paris, Bordas, Classiques Garnier, 1988. [84/33 VOLT 4 lett]

VOLTAIRE (François-Marie Arouet, dit) : *Mélanges*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1961. [BUM : 840 VOL 2]

VOLTAIRE (François-Marie Arouet, dit) : *Les Œuvres complètes de Voltaire, The complete works of Voltaire*, Oxford, Voltaire foundation, t. 14 (1734-1735), 1989 ; t. 16, (1736), 2003 ; t. 30 B (1746-1748), 2004 ; t. 31 (1749), 1992-1994 ; t. 56 A (1762 D), 2001. [84/33 VOLT 1 c14] [2003- 282649] [2004- 203044] [84/33 VOLT 1 c31.1] [84/33 VOLT 1 o56A]

VOLTAIRE (François-Marie Arouet, dit) : *Zaïre ; Le Fanatisme ou Mahomet le prophète ; Nanine ou L'Homme sans préjugé ; Le Café ou l'Écossaise*, introd., présentation des pièces, notes, chronologie et bibliogr. par Jean Goldzink, Paris, GF-Flammarion, 2004. [2004- 16062]

### 3. Auteurs de langue allemande

ANONYME : *Der französische Betrug, der spanische Aberglaube, die engelländische Leichtgläubigkeit und die holländische Einfalt*, sans lieu d'édition, 1701. [SBB : Yq 9155]

ANONYME : *Die Franzosen in Böhmen, als eine Theatralische Comödie mit allen zu der Zeit geschehenen Begebenheiten lächerlich vorgestellt von einem dabey gewesenem Teutschen, Nebst einem Lustigen Sing=Spiel zu einer Nach=Comödie, genannt : Harlequin, der ungeduldig=hernach aber mit Gewalt gedultig gemachte Hahnrey*, Prag und Pilsen, 1743. [SBB : Yq 9155]

*Abrégé du traité de civilité moderne = Kurtzer Begriff der...*, Nürnberg, 1728. [SBB : B XXIV 937 R]

*An das Hamburgische Publikum zur Beförderung des französischen Geschmacks*, Hamburg, 1769. [SBB : Yp 1100/3000]

BARTH, Johann Christian : *Die galante Ethica, in welcher gezeigt wird, wie sich ein junger Mensch bey der galanten Welt sowohl durch manierliche Werke als complaisante Worte recommandieren soll*, 3. Aufl., Dresden-Leipzig, Leschen, 1728. [SBB : Np 16150]

BELOUIN, G. (Éd.) : « *Der Franzose* » (1747). *Contribution à l'histoire des Français en Allemagne au XVIIIe siècle*, Paris, Hachette, 1909. [BUM : O 23]

## Bibliographie

- BIELFELD, Jacob Friedrich baron de : *Progrès des Allemands dans les Sciences, les Belles-Lettres et les Arts, particulièrement la Poësie, l'Eloquence et le Théâtre*, 3<sup>ème</sup> éd. Revue et consid. Augm., Leyde et Leipsick, 1768. [M-24095 et 24096]
- BODMER, Johann Jakob : *Critische Betrachtungen und freye Untersuchungen zum Aufnehmen und zur Verbesserung der deutschen Schau-Bühne. Mit einer Zuschrift an die Frau Neuberin*, Bern, 1743. [SBB : 50 MA 4237]
- BORKENSTEIN, Hinrich : *Der Bookesbeutel*, Faksimiledruck, Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts, hrsg. von August Sauer, No 56/7, mit einer Einleitung von Franz Ferdinand Heitmüller, Leipzig, G. J. Göschen, 1896. [8-Z-1642]
- BRÜGGEMANN, Fritz (Hg.) : *Gottscheds Lebens- und Kunstreform in der zwanziger und dreißiger Jahren. Gottsched, Breitinger, die Gottschedin, die Neuberin*, Leipzig, Philipp Reclam, 1935. [BUM : N 1501(14/3)]
- CHRIST, Joseph Anton : *Schauspielerleben im 18. Jahrhundert : Erinnerungen von Joseph Anton Christ*, hrsg. v. Rudolf Schirmer, München und Leipzig, 1912. [BUM : B 1412]
- CRONEGK, Johann Friedrich, Freiherr von : *Der Misstrauische*, hrsg. von Sabine Roth, Berlin, Walter de Gruyter, Komedia (Deutsche Lustspiele vom Barock bis zur Gegenwart, Texte und Materialien zur Interpretation) Bd. 14, 1969.
- CRONEGK, Johann Friedrich, Freiherr von : *Des Freyherrn Johann Friedrich von Cronegk Sämmtliche Schriften*, 2 Bde., Carlsruhe, Schmieder, 1776. [SBB : Yc 7465-33/34]
- CRONEGK, Johann Friedrich, Freiherr von : *Des Freyherrn Johann Friedrich von Cronegk Schriften*, neu hrsg. v. Werner Gundel, Ansbach, Verlag Alte Post, 2003. [BNUS : CG.237.078]
- Die deutsche Schaubühne zu Wien, nach alten und neuen Mustern*, Wien, J. P. Krauß, 1761-1764. [Ste Geneviève : 8 Y 2957 INV 5527 FA (P.6)]
- ETHOPHILO : *Neues Complimentier- und Sittenbuch*, 6. und verb. Aufl., Leipzig und Nordhausen, J. H. Groß, 1762. [SBB : Np 16204]
- FLEMING, Willi (Hg.) : *Das Schauspiel der Wanderbühne*, Barockdrama III, Leipzig, 1931, Nachdruck Hildesheim, G. Olms, 1965. [SBB : 371915-5]
- FRÉDÉRIC II de Prusse : *L'Anti-Machiavel*, in : Machiavel, *Le Prince, suivi de L'Anti-Machiavel de Frédéric II*, édition de Raymond Naves, Paris, Garnier, 1968. [BUM : It 2918]
- FRÉDÉRIC II de Prusse : *De la littérature allemande*, Paris, Gallimard, 1994. [16-Z-35527]
- FRÉDÉRIC II de Prusse : *Histoire de mon temps*, (1746), in : *Œuvres historiques*, t. 1, Paris, Hachette, 1872.



FUCHS, Gottlieb : *Die Klägliche*, Hambourg, Martini, 1747, in : *Das deutsche Drama des 18. Jahrhunderts in Einzeldrucken*, hrsg. von Reinhart Meyer, Reprint, München, Kraus, 1981, Bd. 1. [FU : 18/82/21689 X – 1,5]

FUCHS, Gottlieb : *Mein Lebenslauf bis in das sieben und siebenzigste Jahr, 1796, kurz erzählt zu Gottes Ruhm*, Meißen, 1798. [UB Bamberg]

GARVE, Christian : *Gesammelte Werke*, 1. Abt., Bd. II, *Über Gesellschaft und Einsamkeit*, Hildesheim, G. Olms, 1985. [BUM : AL 15203 2]

GELLERT, Christian Fürchtegott : *C. F. Gellerts Briefwechsel*, hrsg. von John F. Reynolds, 4 Bde., Berlin-New York, Walter de Gruyter, 1987. [83/33 GELL 2]

GELLERT, Christian Fürchtegott : *Gesammelte Schriften*, Kritische, kommentierte Ausgabe, hrsg. von Bernd Witte et alii, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 6 Bde., 1988-2000. [83/33 GELL 1]

GOTTSCHED, Johann Christoph : *Ausgewählte Werke*, hrsg. von P. M. Mitchell, 12 Bde., Berlin, Walter de Gruyter, 1968-1987. [83/33 GOTT 2]

GOTTSCHED, Johann Christoph : *Beobachtungen über den Gebrauch und Mißbrauch vieler deutscher Wörter und Redensarten*, Straßburg und Leipzig, 1758, hrsg. von J. H. Slangen, Diss. Utrecht, Herben, 1955. [8-THETA UTR PH- 728]

GOTTSCHED, Johann Christoph (Hg.) : *Deutsche Schaubühne*, 6 Bde., Leipzig 1741-1745, Deutsche Neudrucke, Reihe 18. Jahrhundert, hrsg. von Horst Steinmetz, Stuttgart, Metzler, 1972. [BUM : N 4622(1-6)]

GOTTSCHED, Johann Christoph (Hg.) : *Der Frau Luise Adelgunde Viktoria Gottschedinn, geb. Kulmus, sämtliche kleinere Gedichte, nebst dem, von vielen vornehmen Standespersonen, Gönnern und Freunden beyderley Geschlechtes, Ihr gestifteten Ehrenmaale, und Ihrem Leben*, Leipzig, Breitkopf, 1763. [YH-1224]

GOTTSCHED, Johann Christoph (Hg.) : *Handlexikon, oder kurzgefasstes Wörterbuch der schönen Wissenschaften und freyen Künste*, Leipzig, Caspar Fritsch, 1760. [Z-34914]

GOTTSCHED, Johann Christoph : *Schriften zur Literatur*, hrsg. von Horst Steinmetz, Stuttgart, Philipp Reclam, UB 9361, 1972. [BUM : N 4723]

GOTTSCHED, Johann Christoph : *Versuch einer Critischen Dichtkunst*, 4. Auflage, Leipzig, 1751, Reprint Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982. [BUM : N 6319]

GOTTSCHED, Johann Christoph : *Sterbender Cato* (1732), hrsg. von Horst Steinmetz, Stuttgart, Reclam, UB 2097/97a, 1984. [BUM : N 6110]

GOTTSCHED, Luise Adelgunde Viktorie : *Die Pietisterey im Fischbein-Rocke, oder Die Doctormäßige Frau*, Rostock (recte Leipzig), 1736, Neuausgabe hrgs. von Wolfgang MARTENS, Stuttgart, Reclam, UB 8579, 1968.

## Bibliographie

GOTTSCHED, Luise Adelgunde Viktorie : *Der Witzling*, hrsg. von Wolfgang Hecht, Berlin, Walter de Gruyter, Komedia (Deutsche Lustspiele vom Barock bis zur Gegenwart, Texte und Materialien zur Interpretation) Bd. 1, 1962. [83/33 GOTTL 4 witz]

GRIMBERG, Michel (Hg.) : *Die Rezeption der französischen Komödie : ein Korpus von Übersetzerreden 1694-1802*, Bern Berlin Frankfurt/M, Peter Lang, 1998. [BUM : AL 12974]

HENRICI, Christian Friedrich : *Picanders Teutsche Schau=Spiele, bestehend in dem Academischen Schlendrian Ertzt=Säuffer und der Weiber=Probe*, Berlin, Franckfurth und Hamburg, 1726. [Z FURSTENBERG- 37 (2)]

HERDER, Johann Gottfried : « Haben wir eine französische Bühne ? », in : *Schriften zur Literatur*, Bd. 1 : Über die neuere deutsche Literatur, Fragmente, Berlin, Aufbau Verlag, 1985, p. 536-555. [83/33 HERD 2 a1]

HEUMANN, Christian August : *Der politische Philosophus*, Frankfurt-Leipzig, 1724, Reprint Frankfurt/Main, Athenäum, 1972. [IHA : Li 1673]

IFFLAND, August Wilhelm : *Meine theatralische Laufbahn*, mit Anmerkungen und einer Zeittafel von Oscar Fambach, Stuttgart, 1976. [16-Z-782]

KNIGGE, Adolph Freiherr : *Über den Umgang mit den Menschen*, in : *Sämtliche Werke*, Bd. 10, hrsg. von Paul Raabe, Nendeln Liechtenstein, KTO Press, 1978. [BUM : N 4906 (10)]

KNIGGE, Adolph Freiherr : *Über Eigennutz und Undank*, in : *Sämtliche Werke*, Bd. 11, hrsg. v. Paul Raabe, Nendeln Liechtenstein, KTO Press, 1978. [BUM : N 4906 (11)]

KORDING, Inka (Hg.) : *Luise Gottsched, « Mit der Feder in der Hand », Briefe aus den Jahren 1730-1762*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1999. [BUM : AL 13885]

KRÜGER, Johann Christian : *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. von David G. John, Tübingen, Niemeyer, 1986. [BUM : AL 15762]

LESSING, Gotthold Ephraim : *Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai über das Trauerspiel*, hrsg. von Robert Petsch, Leipzig, Dürr, 1910. [BUM : N 1078]

LESSING, Gotthold Ephraim : *Gotthold Ephraim Lessings sämtliche Schriften*, hrsg. von Karl Lachmann, 21 Bde., dritte, aufs neue durchgelesene und vermehrte Auflage besorgt durch Franz Muncker, Stuttgart, G. J. Göschen, 1886. [8-Z-10271 (1-20)]

LESSING, Gotthold Ephraim : *Werke*, hrsg. von Herbert G. Göpfert, 8. Bde., München, Carl Hanser Verlag, 1972. [83/33 LESS 1 w1 à 8]

LESSING, Gotthold Ephraim : *Werke*, Bd. 1 : 1743-1750, hrsg. von Jürgen Stenzel, Frankfurt/M, Deutscher Klassiker Verlag, 1989 ; Bd. 2 : 1751-1753, Frankfurt/M, Deutscher Klassiker Verlag, 1998. [BUM : N 6489 (5/1)]

- LESSING, Gotthold Ephraim, MENDELSSOHN, Moses und NICOLAI, Friedrich : *Briefe die neueste Literatur betreffend*, 24 Theile, 4 Bde., Berlin, Stettin, 1759-1765, Nachdruck, Hildesheim-New York, Olms, 1974. [830.900 6 NICO b1 à 4]
- LOEN, Johann Michael von : *Gesammelte kleine Schriften*, Frankfurt und Leipzig, 1749-1752, Reprint, Frankfurt/M, Athenäum, 1972. [SBB : 347313]
- LÖWEN, Johann Friedrich : *Schriften*, 4 Bde., Hamburg, 1765-1766. [SBB : Y1 1126]
- MAUVILLON, Jakob : *Freundschaftliche Erinnerungen an die Kochsche Schauspieler-Gesellschaft bey Gelegenheit des Hausvaters des Herrn Diderots*, Frankfurt und Leipzig, 1766. [SBB : Xw 2333/100]
- MEIER, Georg Friedrich : *Gedancken von Schertzen* (1744), in : *Frühe Schriften zur ästhetischen Erziehung der deutschen in drey Theilen*, hrsg. von H.-J. Kertscher und G. Schenk, Bd. 1, Halle, Hallescher Verlag, 1999. [BNUS : CG.236.701,1]
- MINOR, Jakob (Hg.) : *Lessings Jugendfreunde : Ch. F. Weiße, J. F. von Cronegk, J. W. von Brawe, F. Nicolai*, Berlin-Stuttgart, W. Spemann, 1883. [8-Z-10192 (72)]
- MONTANDON, Alain (Éd.) : *Mœurs des uns, coutumes des autres : les Français au regard de l'Europe. Une anthologie*, Université Blaise Pascal, Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines, 1995. [16-D1 MON-1069]
- MÖSER, Justus : *Harlekin, oder Vertheidigung des Groteske-Komischen*, 1761, in : *Sämtliche Werke*, historisch-kritische Ausgabe in 14 Bde., hrsg. von der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Osnabrück, Wenner, 1944-1990. [BUM : N 6706 (1)]
- MOSER, Friedrich Karl von : *Von dem deutschen Nationalgeist*, Nachdruck nach der Ausgabe von 1766, Notos, 1976. [SBB : 383306]
- MURALT, Béat Louis de : *Lettres sur les Anglais et les Français* (1725), publiées par Eugène Ritter, Berne, Steiger & cie, Paris, Le Soudier, 1897. [16-Z-16577 (16)]
- MYLIUS, Christlob : *Die Ärzte* (1745), in : *Das deutsche Drama des 18. Jahrhunderts in Einzeldrucken*, hrsg. von Reinhart Meyer, Reprint, München, Kraus, 1981, Bd. 1. [FU : 18/82/21689 X – 1,5]
- MYLIUS, Christlob : *Der Unerträgliche* (1746), in : *Das deutsche Drama des 18. Jahrhunderts in Einzeldrucken*, hrsg. von Reinhart Meyer, Reprint, München, Kraus, 1981, Bd. 1. [FU : 18/82/21689 X – 1,5]
- NICOLAI, Friedrich : *Briefe über den itzigen Zustand der schönen Wissenschaften in Deutschland*, Berlin, 1755, in : *Gesammelte Werke*, 10 Bde., Hildesheim New-York, G. Olms, 1988, Bd. 1. [BUM : AL 8446 (1/1)]
- ORLÉANS, Charlotte Elisabeth de Bavière, duchesse d' : *Lettre de Madame, Duchesse d'Orléans, née Princesse Palatine*, édition Olivier Amiel, Mercure de France, 1999. [2000-35002]

## Bibliographie

QUISTORP, Johann Theodor : *Der Hypochondrist*, in : Fritz Brüggemann (Hg.), *Die bürgerliche Gemeinschaftskultur der vierziger Jahre*, Bd. 2, Leipzig, 1933, p. 165-242. [BU Paris X : 830'17'(082)BUR]

RUDIN, Bärbel und SCHULZ, Marion (Hg.) : *Friedericke Caroline Neuber. Das Lebenswerk der Bühnenreformerin, Poetische Urkunden*, 2 Teile, Reichenbach, Neuberin-Museum, 1997.

SCHLEGEL, Johann Adolf : *Fabeln und Erzählungen* (1769), Stuttgart, Metzler, Deutsche Neudrucke, Reihe Texte des 18. Jahrhunderts, 1965. [BUM : AL 761]

SCHLEGEL, Johann Elias : *Aesthetische und dramaturgische Schriften*, hrsg. v. Johann von Antoniewicz, Stuttgart, 1887, Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts, Reprint Darmstadt, 1970. [BUM : FA 696]

SCHLEGEL, Johann Elias : *Die stumme Schönheit*, hrsg. von Wolfgang Hecht, Berlin, Walter de Gruyter, Komedia (Deutsche Lustspiele vom Barock bis zur Gegenwart, Texte und Materialien zur Interpretation) Bd. 1, 1962. [83/33 GOTTL 4 witz]

SCHLEGEL, Johann Elias : *Johann Elias Schlegels Werke*, hrsg. v. Johann Heinrich Schlegel, 5 Theile, Kopenhagen und Leipzig, Faksimiledruck, Frankfurt/M, Athenäum, 1971. [BU Reims : 830'17'Schlegel 1]

SCHLEGEL, Johann Elias : *Vergleichung Shakespears und Andreas Gryphs und andere dramentheoretische Schriften*, hrsg. v. Steven D. Martinson, Stuttgart, Reclam, UB 8242, 1984.

SCHMID, Christian Heinrich : *Theorie der Poesie nach den neuesten Grundsätzen und Nachricht von den besten Dichtern nach den angenommenen Urtheilen*, Leipzig, 1767, Nachdruck Frankfurt/M, 1972. [SBB : Xa 1624-2<a>]

SCHULZ, Georg-Michael (Hg.) : *Lustspiele der Aufklärung in einem Akt*, Stuttgart, Reclam, UB 8350, 1986. [SBB : 1 A 59124]

SCHULZE-KUMMERFELD, Karoline : *Lebenserinnerungen*, hrsg. und erläutert v. Emil Benezé, 2 Bde., Berlin, 1915. [8-YH-944 (23) et (24)]

SCHÜTZE, Gottfried : *Drei kleine Schutzschriften für die alten Deutschen*, Leipzig, 1746. [M-13727 (BIS)]

SCHWEIGERHAUSEN, Siegmund : *Über die Leipziger Bühne, an Herrn J. F. Löwen zu Rostock*, 2 Bde., Dreßden, 1770. [SBB : Yp 3416]

SONNENFELS, Joseph von : *Briefe über die Wienerische Schaubühne (1767-1769)*, hrsg. von Hilde Haider-Pregler, Wiener Neudrucke Bd. 9, Akademische Druck- und Verlagsanstalt Graz / Austria, 1988. [16-Z-15577 (9)]

THOMASIUS, Christian : *Deutsche Schriften*, hrsg. von Peter von Düffel, Stuttgart, Reclam, UB 8369-71, 1970. [BUM : N 6610]

THOMASIUS, Christian : *Discours, welcher Gestalt man denen Frantzosen in gemeinem Leben und Wandel nachahmen solle ? Ein Collegium über des Gracians Grund-Reguln vernünfftig, klug und artig zu leben*, deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts, hrsg. von August Sauer, nach den Ausgaben von 1687 und 1701, Stuttgart, Göschen, 1894. [8-Z-1642 (51)]

THOMASIUS, Christian : *Kurtzer Entwurff der Politischen Klugheit, sich selbst und andern in allen Menschlichen Gesellschaften wohlzurathen/und zu einer gescheiden Conduite zu gelangen*, Leipzig, 1710, Faksimiledruck, Frankfurt/M, 1971. [SUB Bremen : a phi 845/611]

TRÖMER, Johann Christian : *Jean Chrétien Toucement, des Deutsch Franços Schrifften*, Nürnberg, 1728-1772. [SBB : Yk 4222]

UHLICH, Adolf Gottfried : *Der Unempfindliche*, in : Fritz Brüggemann (Hg.), *Die bürgerliche Gemeinschaftskultur der vierziger Jahre*, Bd. 2, Leipzig, 1933, p. 397-508. [BU Paris X : 830'17'(082)BUR]

UHLICH, Adolf Gottfried : *Der Schlendrian, oder des berühmten Bockesbeutel's Tod und Testament*, Dantzig, 1746. [SBB : Yr 1100]

WEIBE, Christian Felix : *Beytrag zum deutschen Theater*, 5 Bde., Leipzig, J. G. Dick, 1759-1768. [Z-FURSTENBERG-185 (1-5)]

WEIBE, Christian Felix : *Die Matrone von Ephesus*, in : *Theater der Deutschen*, 5. Theil, Berlin und Leipzig, 1767. [YH-1594 (6)]

WEIBE, Christian Felix : *Selbstbiographie*, hrsg. von Christian Ernst Weiße und Samuel Gottlob Frisch, Leipzig, Georg Voß, 1806. [SBB, Musikabteilung : 15555]

#### 4. Périodiques de langue allemande

*Bemühungen zur Beförderung der Critik und des guten Geschmacks*, Halle, Carl Herrmann Hemmerde, 1743-1747. [BNUS : A106135]

*Berlinische privilegierte Zeitung*, Berlin, 1721-1778. [SBB : Ztg 1621 MR]

*Der Patriot*, nach der Originalausgabe Hamburg 1724-1726, hrsg. von Wolfgang Martens, Berlin New-York, Walter de Gruyter, 1984. [83/33 A p 1 à 4]

GOTTSCHED, Johann Christoph (Hg.) : *Beyträge zur critischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit*, Leipzig 1732-1744, Reprint, Hildesheim New York, G. Olms, 1970. [Metz : DR 67]

GOTTSCHED, Johann Christoph (Hg.) : *Der Biedermann*, Leipzig, W. Deer, 1727-1729, hrsg. von Wolfgang Martens, Reprint, Stuttgart, Metzler, 1975. [BU lettres Rouen : XC5317]

GOTTSCHED, Johann Christoph (Hg.) : *Die Vernünftigen Tadlerinnen*, Leipzig, 1725-1726, neu hrsg. von Helga Brandes, 2 Bde., Hildesheim New York, G. Olms, 1993. [BUM : AL 16813 (1-2)]

LANGE, Samuel Gotthold und MEIER, Georg Friedrich (Hg.) : *Der Gesellige, eine Moralische Wochenschrift* (1748-1750), neue Auflage, Halle, Johann Justinus Gebauer, 1764. [R-21340 et 21341]

LESSING, Gotthold Ephraim und MYLIUS, Christlob : *Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters*, Stuttgart, Metzler, 1750. [MFICHE Y-548]

LESSING, Gotthold Ephraim, NICOLAI, Friedrich und MENDELSSOHN, Moses (Hg.) : *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freien Künste*, Leipzig, J. G. Dyck, 1757-1767, Reprint, Hildesheim New-York, G. Olms, 1979. [83/33 NICO f 4 bibl 2]

SCHLEGEL, Johann Elias : *Der Fremde*, in : *Johann Elias Schlegels Werke*, hrsg. von Johann Heinrich Schlegel, 5 Theile, Kopenhagen und Leipzig, Bd. V, Faksimiledruck, Frankfurt/M, Athenäum, 1971. [BU Reims : 830'17'Schlegel 1]

*Staats- und Gelehrte Zeitung des Hamburgischen unparteyischen Correspondenten*, Hamburg, Grundsche Erben, 1731-1868. [SBB : Ztg 59]

## II. Ouvrages de référence

### 1. Dictionnaires

ADELUNG, Johann Christoph : *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*, Wien, 1808, 4 Bde., Hildesheim New York, G. Olms, 1970. [BUM : QAL 87]

BENDER, Wolfgang und BUSHUVEN, Siegfried : *Theaterperiodika des 18. Jahrhunderts : Bibliographie und inhaltliche Erschliessung deutschsprachiger Theaterzeitschriften, Theaterkalender und Theatertaschenbücher*, München New Providence London, Saur, 1994. [BUM : QAL 826(1/1-2/1-3)]

BERGER, Bruno und RUPP, Heinz (Hg.) : *Deutsches Literatur-Lexikon*, Bern-München, Francke, 1968. [BUM : O 2160(1)]

DUPRIEZ, Bernard : *Gradus, les procédés littéraires*, Paris, 10/18, 1984. [BUM : LE 9066]

GRENTE, Georges (Éd.) : *Dictionnaire des Lettres françaises. Le Dix-huitième Siècle*, Paris, Fayard, 1959-60. [4-Z-4684 (4, 1-2)]

GRIMM, Jacob und Wilhelm : *Deutsches Wörterbuch*, Leipzig, S. Hirzel, 1860. [BUM : 803 (03) GRI]

GOTTSCHED, Johann Christoph (Hg.) : *Handlexicon oder Kurzgefaßtes Wörterbuch der schönen Wissenschaften und freyen Künste*, Leipzig, C. Fritsch, 1760. [Z-34914]

HOLLMER, Heide und MEIER, Albert (Hg.) : *Dramenlexikon des 18. Jahrhunderts*, München, Beck, 2001. [IHA : Lm 3345]

JABLONSKI, Johann Theodor : *Allgemeines Lexicon der Künste und Wissenschaften*, Leipzig, bey T. Fritschen, 1721. [V-10925]

JOANNIDES, A. : *La Comédie-Française de 1680 à 1900. Dictionnaire général des pièces et des auteurs*, Paris, 1901, Slatkine Reprint, Genève, 1970. [809.201-6-JOAN B01]

KLUGE, Friedrich und MITZKA, Walther : *Ethymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Berlin, W. de Gruyter, 1967. [BUM : AL 6514]

KOSCH, Wilhelm (Hg.) : *Deutsches Theater-Lexikon, biographisches und bibliographisches Handbuch*, Bern München, Francke, 1953. [BUM : AL 2038(1-3)]

LANG, Carl Ludwig, et alii (Hg.) : *Deutsches Literatur-Lexikon, biographisch-bibliographisches Handbuch*, begründet von Wilhelm Kosch, dritte, völlig neu bearbeitete Auflage, Bern München, Francke, 1968-2001. [830.3 KOSC]

LEENHARDT, Jacques et PICHT, Robert : *Au Jardin des malentendus, le commerce franco-allemand des idées*, Arles, Actes Sud, collection Babel (287), 1997. [16-D1 MON-5454]

MONTANDON, Alain (Dir.) : *Dictionnaire raisonné de la politesse et du savoir-vivre*, Paris, Seuil, 1995. [16-V-22444]

PAVIS, Patrice : *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor, 1987. [BIUS : SIP 8=367]

RINSUM, Annemarie und Wolfgang van : *Lexikon literarischer Gestalten deutschsprachiger Literatur*, 2. Aufl., Stuttgart, Alfred Kröner, 1993. [BUM : 830 (03) RIN]

WALCH, Johann Georg : *Philosophisches Lexicon*, 4. Aufl., Leipzig, 1775, 2 Bde., Reprint, G. Olms, 1968. [8-R-87371 (1) et (2)]

ZEDLER, Johann Heinrich : *Großes Vollständiges Universal-Lexikon*, 64 Bde., Leipzig und Halle, 1732-1754. [Z 1934-1997]

## 2. Bibliographies et catalogues

BRENNER, Charles D. : *A Bibliographical List of Plays in the french Language 1700-1789*, Berkeley, California, 1947. [BIBL-J-20 (TER)]

## Bibliographie

BRUNET, Ch. : *Table de Soleinne*, New York, Burt Franklin, 1914. URL : <<http://cesar.org.uk/cesar2/>>

*Catalogus Bibliothecae quam Jo. Ch. Gottschedius... collegit atque reliquit*, Lipsiae, 1767. [16-Q-4219]

FROMM, Hans : *Bibliographie deutscher Übersetzungen aus dem Französischen, 1700-1948*, 6 Bde., Baden-Baden, 1950-1953. [8-Q-7823 (1 à 6)]

GRIMBERG, Michel : *Die Rezeption der französischen Komödie des 18. Jahrhunderts im deutschen Sprachraum zwischen 1700 und 1800 : ein Verzeichnis der deutschen Übersetzungen, mit besonderer Berücksichtigung der Übersetzer- und Herausgebervorreden*, mémoire de maîtrise, études germnaises, Paris IV, 1990.

KECK, Thomas : *Molière auf Deutsch ; eine Bibliographie deutscher Übersetzungen und Bearbeitungen der Komödien Molières, mit Kurtzbeschreibungen*, Hannover, Revonnah-Verlag, 1996. [FU : 58/97/24509 (4)]

LÉRIS, A. de : *Dictionnaire portatif historique et littéraire des théâtres*, Paris, Jombert, 1763. URL : <<http://cesar.org.uk/cesar2/>>

MAUPOINT : *Bibliothèque des théâtres, contenant le catalogue alphabétique des pièces dramatiques et opéra, le nom des auteurs et le temps de la représentation de ces pièces, avec des anecdotes sur les auteurs et sur la plupart des pièces contenues en ce recueil*, Paris, P. Prault, 1733. URL : <<http://cesar.org.uk/cesar2/>>

MEYER, Reinhart : *Bibliographia Dramatica et Dramaticorum. Kommentierte Bibliographie der im ehemaligen deutschen Reichsgebiet gedruckten und gespielten Dramen des 18. Jahrhunderts nebst deren Bearbeitungen und Übersetzungen und ihrer Rezeption bis in die Gegenwart*, 1. Abteilung : Werkausgaben, Sammlungen, Reihen, 3 Bde. ; 2. Abteilung : Einzeltitel, 20. Bde., Tübingen, Niemeyer, 1986-2003.[832.609 MEYE]

MITCHELL, P. M. (Hg.) : « Gottsched Bibliographie », in : Johann Christoph Gottsched, *Ausgewählte Werke*, Bd. 12, Berlin New York, Walter de Gruyter, 1985. [83/33 GOTT 2]

MONTANDON, Alain (Éd.) : *Bibliographie des traités de savoir-vivre en Europe du Moyen-Âge à nos jours*, 2 vol., Clermont-Ferrand, Association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines de Clermont-Ferrand, 1995. [306.016 BIBL]

PARFAICT, Cl. et Fr. : *Dictionnaire des théâtres de Paris*, 7 vol., Paris, Rozet, 1767. URL : <<http://cesar.org.uk/cesar2/>>

RUPPERT, Jacques et DELPIERRE, Madeleine : *Le Costume français, Guide historique « Tout l'Art »*, Paris, Flammarion, 1996. [BU Clignancourt : 391 COS]

SUCHIER, Wolfram : *Gottscheds Korrespondenten : alphabetisches Absenderregister zur Gottschedschen Briefsammlung der Universitätsbibliothek Leipzig*, Leipzig, Zentralantiquariat der deutschen demokratischen Republik, 1971. [IHA : Lm 3315]



### III. Études

#### 1. Ouvrages généraux sur la période, ouvrages historiques et sociologiques

ALT, Peter-André : *Aufklärung*, Lehrbuch Germanistik, Stuttgart Weimar, J. B. Metzler, 1996. [830.900 6 ALT]

AUERBACH, Erich : « La cour et la ville », in : E. Auerbach, *Vier Untersuchungen zur französischen Bildung*, Bern, Francke, 1951, p. 12-50. [8- Z- 32907]

BAUER, Volker : *Die höfische Gesellschaft in Deutschland von der Mitte des 17. Bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts, Versuch einer Typologie*, Tübingen, Niemeyer, 1993. [BUM : AL 9095]

BEETZ, Manfred : *Frühmoderne Höflichkeit, Komplimentierkunst und Gesellschaftsrituale im altdeutschen Sprachraum*, Stuttgart, Metzler, 1990. [BUM : AL COL 6 (67)]

BIEDERMANN, Karl : *Deutschland im 18. Jahrhundert*, 4 Bde., Leipzig, 1854-1880, Bd. 2 : *Geistige, sittliche und gesellige Zustände*, Leipzig, 1858. [BUM : O 2922]

BLITZ, Hans Martin : *Aus Liebe zum Vaterland. Die deutsche Nation im 18. Jahrhundert*, Hamburg, Hamburger Edition, 2000. [IHA : Ced 457]

BÖDEKER, Hans Erich und HERRMANN, Ulrich (Hg.) : *Über den Prozeß der Aufklärung in Deutschland im 18. Jahrhundert. Personen, Institutionen und Medien*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1987. [4-G-3323 (85)]

BONFATTI, Emilio : *La 'civil conversazione' in Germania. Letteratura del comportamento da Stefano Guazzo a Adolph Knigge 1574-1788*, Udine, 1979. [BIUS : Z 8=3226-4]

BRECHT, Martin, et alii (Hg.) : *Geschichte des Pietismus*, Bd. 2, « Im 18. Jahrhundert », Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1995. [BUM : AL 10413 (2)]

BRUFORD, Walter Horace : *Germany in the 18th century. The social Background of the literary Revival*, Cambridge, University Press, 1935. [8-R-60596]

CASSIRER, Ernst : *Die Philosophie der Aufklärung*, Tübingen, J. C. B. Mohr, 1932. [BUM : AL 1353+1]

CRAVERI, Benedetta : *L'Âge de la conversation*, Paris, Gallimard, 2002. [840.900 5 CRAV]

## Bibliographie

- DÜLMEN, Andrea van (Hg.) : *Frauenleben im 18. Jahrhundert*, München Weimar, C. H. Beck, 1992. [16-M-17191]
- DÜLMEN, Richard van : *Die Gesellschaft der Aufklärer. Zur bürgerlichen Emanzipation und aufklärerischen Kultur in Deutschland*, Frankfurt/M, Fischer Taschenbuch, 1986. [BUM : 943-2 VAN]
- DÜLMEN, Richard van : *Kultur und Alltag in der Frühen Neuzeit*, 3 Bde., München, C. H. Beck, 2. Aufl., 1999. [943/306 DULM]
- ECHTERNKAMP, Jörg : *Der Aufstieg des deutschen Nationalismus (1770-1840)*, Frankfurt/M, Campus Verlag, 1998. [2001-83296]
- ECKARDT, Hans Wilhelm : *Herrschaftliche Jagd, bäuerliche Not und bürgerliche Kritik*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1976. [IHA : Ad 20-48]
- ELIAS, Norbert : *La Civilisation des mœurs*, Paris, Calmann-Lévy, Collection Agora Pocket, 1973. (1<sup>ère</sup> édition 1936). [8- R- 75212 (9)]
- ELIAS, Norbert : *La Société de cour*, Paris, Flammarion, Collection Champs, 1985 (1<sup>ère</sup> édition 1969). [306.401 ELIA s]
- ENGELSING, Rolf : *Analphabetentum und Lektüre. Zur Sozialgeschichte des Lesens in Deutschland zwischen feudaler und industrieller Gesellschaft*, Stuttgart, Metzler, 1973. [16-Q-1816]
- ENGELSING, Rolf : *Zur Sozialgeschichte deutscher Mittel- und Unterschichten*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1973. [8- R- 76508 (4)]
- FAUCHIER-MAGNAN, Adrien : *Les Petites Cours d'Allemagne au XVIIIe siècle*, Paris, Flammarion, 1947. [8- M- 27312]
- FAUSER, Markus : *Das Gespräch im 18. Jahrhundert. Rhetorik und Geselligkeit in Deutschland*, Stuttgart, M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1991. [BIUS : HET 6=370]
- FINK, Gonthier-Louis (Éd.) : *Cosmopolitisme, Patriotisme et Xénophobie en Europe au siècle des Lumières*, colloque international, Strasbourg, Imprimerie intégrée de l'université des Sciences Humaines, 1987. [IHA : La 1601 [10,2]]
- FLÜGEL, Axel : *Bürgerliche Rittergüter : sozialer Wandel und politische Reform in Kursachsen, 1680-1844*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2000. [BIUS : M 8=8744]
- FRANÇOIS, Etienne (Éd.) : *Sociabilité et Société bourgeoise en France, en Allemagne et en Suisse, 1750-1850*, Paris, Recherches sur les civilisations, 1986. [BUM : QAL 722]
- FREY, Manuel : *Der reinliche Bürger : Entstehung und Verbreitung bürgerlicher Tugenden in Deutschland, 1760-1860*, Diss. Bielefeld, 1995, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1997. [BIUS : Z 8=2621-119]

GAUTHIER, Laure : *Opéra baroque et identité culturelle nord-allemande. Le Gänsemarktoper de Hambourg, genèse et apogée (1648-1728)*, thèse de doctorat, études germaniques, Paris IV, 2 vol., 2003. [Paris IV, BU Serpente : BUT 5763/1-4]

GEITNER, Ursula : *Die Sprache der Verstellung : Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert*, Tübingen, Niemeyer, 1992. [BUM : L 2286]

GESSINGER, Joachim : *Sprache und Bürgertum. Zur Sozialgeschichte sprachlicher Verkehrsformen im Deutschland des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart, Metzler, 1980. [BUM : L 2177]

GÖTTERT, Karl-Heinz : *Kommunikationsideale, Untersuchungen zur europäischen Konversationstheorie*, München, Judicium-Verlag, 1988. [FU : 18/89/8678 (5)]

GOUBET, Jean-François, et RAULET, Gérard (Dir.) : *Aux Sources de l'esthétique. Les Débuts de l'esthétique en Allemagne*, Paris, éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, collection Philia, 2005. [2005- 87517]

GUTHKE, Karl S. : *Literarisches Leben im 18. Jahrhundert in Deutschland und in der Schweiz*, Bern-München, Francke, 1975. [830.900 6 GUTH]

HABERMAS, Jürgen : *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Neuwied Berlin, Luchterhand, 1969. (1<sup>ère</sup> édition 1962). [BUM : B 3036]

HABERMAS, Rebekka : *Frauen und Männer des Bürgertums : eine Familiengeschichte (1750-1850)*, Diss. Bielefeld, 1997, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2000. [BIUS : M 8=5276]

HANSTEIN, Adalbert von : *Die Frauen in der Zeit des Aufschwunges des deutschen Geisteslebens*, Freund & Wittig, 1899. [BUM : 0 90]

HECKENDORN, Heinrich : *Wandel des Anstands im französischen und im deutschen Sprachgebiet*, Bern, H. Lang, 1970. [8-G-19622 (1)]

HELLEGOUARC'H, Jacqueline : *L'Esprit de société. Cercles et « Salons » parisiens au XVIIIe siècle*, Paris, Garnier, 2000. [840.900 5 HELLE]

HERRMANN, Hans Peter, BLITZ, Hans Martin und MOBMANN, Susanna : *Machtphantasie Deutschland. Nationalismus, Männlichkeit und Fremdenhaß im Vaterlandsdiskurs deutscher Schriftsteller des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt/M, Suhrkamp, 1996. [IHA : Ced 458]

IM HOF, Ulrich : *Das gesellige Jahrhundert. Gesellschaft und Gesellschaften im Zeitalter der Aufklärung*, München, C.H. Beck, 1982. [BIUS : H 8=2239]

JENTZSCH, Rudolf : *Der deutsch-lateinische Büchermarkt nach den Leipziger Ostermeß-Katalogen von 1740, 1770 und 1800*, Leipzig, 1912. [8-THETA LPZ PH-4203]

## Bibliographie

- JURANVILLE, Françoise : *1715-1750, Le Matin des Lumières*, Paris, Nathan, Collection 128, 1998. [BUM : LE 6647]
- JÜTTNER, Siegrfried und SCHLOBACH, Jochen (Hg.) : *Europäische Aufklärung(en) : Einheit und nationale Vielfalt*, Frankfurt/M, Peter Lang, 1990. [8-M-42087 (14)]
- KAISER, Arnim (Hg.) : *Gesellige Bildung. Studien und Dokumente zur Bildung Erwachsener im 18. Jahrhundert*, Bad Heilbrunn/Obb., Klinkhardt, 1989. [SBB : 1 A 51383]
- KIESEL, Helmut und MÜNCH, Paul : *Gesellschaft und Literatur im 18. Jahrhundert. Voraussetzungen und Entstehung des literarischen Markts in Deutschland*, München, C. H. Beck, 1977. [BUM : O 3435]
- KIESEL, Helmut : « *Bei Hof, bei Höll* ». *Untersuchungen zur literarischen Hofkritik von Sebastian Brant bis Friedrich Schiller*, Tübingen, Niemeyer, 1979. [BUM : AL COL 23 (60)]
- KOPITSCH, Franklin : *Grundzüge einer Sozialgeschichte in Hambourg und Altona*, Hamburg, Christians, 1982. [IHA : Dk 986 1 et 2]
- LAFUE, Pierre : *La Vie quotidienne des cours allemandes au XVIIIe siècle*, Paris, Hachette, 1963. [BU Cligancourt : Z 123]
- LA VOPA, Anthony J. : *Grace, talent, and merit : poor students, clerical careers, and professional ideology in eighteenth-century Germany*, Cambridge-New York, Cambridge univ. Press, 1988. [BIUS : HET 8=179]
- LANGEN, August : *Der Wortschatz des deutschen Pietismus*, Tübingen, Niemeyer, 1954. [BUM : O 2167]
- LEPENIES, Wolf : *Melancholie und Gesellschaft. Mit einer neuen Einleitung : Das Ende der Utopie und die Wiederkehr der Melancholie*, Frankfurt/M, Suhrkamp, 1998 (1. Aufl. 1969). [BUM : O 6925]
- MARTENS, Wolfgang : « Das Bild des Theaters in den deutschen Polizey- und Cameralwissenschaftlichen Lehrbüchern des 18. Jahrhunderts », in : *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, 6 (1981), p. 19-51. [BUM : ALP 54]
- MARTENS, Wolfgang : *Die Botschaft der Tugend : die Aufklärung im Spiegel der deutschen Moralischen Wochenschriften*, Stuttgart, Metzler, 1968. [BUM : O 2208]
- MARTENS, Wolfgang : « Geselligkeit im 'Geselligen' », in : *Gesellige Vernunft. Zur Kultur der literarischen Aufklärung*, Festschrift für Wolfram Mauser zum 65. Geburtstag, hrsg. von O. Gutjahr et alii, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1993, p. 173-185. [830.900 6 MAUS]
- MARTENS, Wolfgang : « Leserezepte fürs Frauenzimmer. Die Frauenzimmerbibliotheken der deutschen Moralischen Zeitschriften », in : *Archiv für Geschichte des Buchwesens*, XV (1975), p. 1143-1200. [BIUS : BG-186 in-4]

MAURER, Michael : *Die Biographie des Bürgers : Lebensformen und Denkweisen in der formativen Phase des deutschen Bürgertums (1680-1815)*, Habilitationsschrift Essen, 1992, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1996. [1999- 70988]

MAUSER, Wolfram : « Geselligkeit. Zu Chance und Scheitern einer sozialetischen Utopie um 1750 », in : Karl Eibl (Hg.), *Entwicklungsschwellen im 18. Jahrhundert. Aufklärung*, Jg. 4, Heft 1, Hamburg, Felix Meiner, 1989, p. 5-36. [8-Z-55171]

MESCHENDÖRFER, Anita : *Bürgerliche Kindheit im Deutschland des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt/M, Peter Lang, 1991. [BIUS : HET 8=1781]

MÖLLER, Helmut : *Die kleinbürgerliche Familie im 18. Jahrhundert. Verhalten und Gruppenkultur*, Berlin, Walter de Gruyter, 1969. [943.05 MOLL K B14]

MÖLLER, Horst : *Aufklärung in Preußen. Der Verleger, Publizist und Geschichtsschreiber Friedrich Nicolai*, Berlin, 1974. [8-M-35805 (15)]

MÖLLER, Horst : *Vernunft und Kritik : deutsche Aufklärung im 17. und 18. Jahrhundert*, Frankfurt/M, Suhrkamp, 1986. [16 Z 11503 (1269)]

MONTANDON, Alain (Dir.) : *Etiquette et Politesse*, Clermont-Ferrand, Publications de la Faculté de Lettres et Sciences Humaines, 1992. [8-R-109398]

MONTANDON, Alain : *Politesse et Savoir-vivre*, Paris, Paris, Anthropos, 1997. [16-D1 MON-1357]

MONTANDON, Alain (Hg.) : *Über die deutsche Höflichkeit ; Entwicklung der Kommunikationsvorstellungen in den Schriften über Umgangsformen in den deutschsprachigen Ländern*, Bern-New York, Peter Lang, 1991. [SBB : 1 A 205711]

MÜNCH, Paul : *Lebensformen in der frühen Neuzeit*, Frankfurt/M-Berlin, Propyläen, 1992. [8-M-46950]

NASSE, Peter : *Die Frauenzimmer-Bibliothek des Hamburger « Patrioten » von 1724. Zur weiblichen Bildung in der Frühaufklärung*, 2 Bde., Stuttgart, Akad. Verl. H.-D. Heinz, 1976. [BUM : N 4927(1-2)]

NELL, Werner : « Zum Begriff ‘Kritik der höfischen Gesellschaft’ in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts », in : *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, 10 (1985), p. 170-194. [BUM : ALP 54]

PETER, Emanuel : *Geselligkeiten : Literatur, Gruppenbildung und kultureller Wandel im 18. Jahrhundert*, Tübingen, Niemeyer, 1999. [BIUS : M 8=1307]

PITTROF, Thomas : *Knigges Aufklärung über den Umgang mit Menschen*, München, Fink, 1989. [BIUS : LEG 8=1775]

POTT, Martin : *Aufklärung und Aberglauben*, Tübingen, Niemeyer, 1992. [IHA : La 1607]

## Bibliographie

RASCH, Wolfdietrich : *Freundschaftskult und Freundschaftsdichtung im deutschen Schrifttum des 18. Jahrhunderts vom Ausgang des Barock bis zu Klopstock*, Halle, Niemeyer, 1936. [BNUS : M/A.500.072A,21]

RAULET, Gérard : *Aufklärung. Les Lumières allemandes*, Paris, GF-Flammarion, 1995. [BUM : 830(09) RAU]

RIDÉ, Jacques : *L'Image du Germain dans la pensée et la littérature allemandes de la redécouverte de Tacite à la fin du XVIIe siècle*, doctorat d'état, études germaniques, Paris IV, 3 vol., Lille, Atelier Reproduction des thèses, Paris, diffusion H. Champion, 1977. [8-Y2-96441 (1 à 3)]

RIECK, Werner : « *Pleißathen* als literarisches Zentrum im 18. Jahrhundert – zur kulturgeschichtlichen Bedeutung Leipzigs in der deutschen Frühaufklärung », in : *Stätten deutscher Literatur, Studien zur literarischen Zentrenbildung 1750-1815*, hrsg. von Wolfgang Stellmacher, Frankfurt/M, Peter Lang, 1998. [BUM : AL 13105]

ROECK, Bernd : *Lebenswelt und Kultur des Bürgertums in der frühen Neuzeit, Enzyklopädie deutscher Geschichte*, Bd. 9, München, Oldenbourg Verlag, 1991. [8-M-46565 (9)]

ROGALLA VON BIBERSTEIN, Johannes : *Adelsherrschaft und Adelskultur in Deutschland*, Bern New-York, Peter Lang, 1989. [BIUS : H 8=4950]

REICHARDT, Rolf : « Der Honnête homme zwischen höfischer und bürgerlicher Gesellschaft, Seriell-begriffsgeschichtliche Untersuchungen von Honnêteté-Traktaten des 17. und 18. Jahrhunderts », in : *Archiv für Kulturgeschichte*, 69 (1987), p. 341-370. [BUM : ALP 64]

SCHEFFERS, Henning : *Höfische Konvention und die Aufklärung : Wandlungen des honnête-homme-Ideals im 17. und 18. Jahrhundert*, Bonn, Bouvier, 1980. [BIUS : Z 8=2826-93]

SCHINGS, Hans Jürgen : *Melancholie und Aufklärung : Melancholiker und ihre Kritiker in Erfahrungsseelenkunde und Literatur des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart, Metzler, 1977. [8-R-83203]

SCHMÖLDERS, Claudia (Hg.) : *Die Kunst des Gesprächs, Texte zur Geschichte der europäischen Konversationstheorie*, München, dtv, 1979. [16-Z-22428]

SEE, Klaus von : *Deutsche Germanen-Ideologie vom Humanismus bis zur Gegenwart*, Frankfurt/M, Athenäum-Verlag, 1970. [BUM : B 2408]

SEIBERT, Peter : *Der literarische Salon : Literatur und Geselligkeit zwischen Aufklärung und Vormärz*, Stuttgart, Metzler, 1993. [830.900 6 SEIB 1]

SERMAIN, Jean-Paul : « La Conversation au XVIIIe siècle : un théâtre pour les Lumières ? », in : Alain Montandon (Éd.), *Convivialité et Politesse. Du gigot, des mots et autres savoir-vivre*, Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté des lettres de l'Université Blaise-Pascal, 1993, p. 105-130. [4-Z-8165 (39)]

STANITZEK, Georg : *Blödigkeit. Beschreibungen des Individuums im 18. Jahrhundert*, Tübingen, Niemeyer, 1989. [830.900 6 STAN b]

STEPHAN, Inge und WINTER, Hans-Gerd (Hg.) : *Hamburg im Zeitalter der Aufklärung*, Berlin Hamburg, Dietrich Reimer, 1989. [BUM : AL 8589]

THIESSE, Anne-Marie : *La Création des identités nationales. Europe XVIIIe-XXe siècle*, Paris, Seuil, 1999. [BUM : G-9363]

TÖBBICKE, Peter : *Höfische Erziehung, Grundsätze und Struktur einer pädagogischen Doktrin des Umgangsverhaltens nach den fürstlichen Erziehungsinstruktionen des 16. bis zum 18. Jahrhundert*, Darmstadt, 1983. [BNUS : T.E. Lett. 13418]

TOLKEMITT, Brigitte, OPITZ, Claudia und WECKEL, Ulrike (Hg.) : *Ordnung, Politik und Geselligkeit der Geschlechter im 18. Jahrhundert*, Göttingen, Wallenstein Verlag, 1998. [BUM : AL 17004]

VIERHAUS, Rudolf : *Deutschland im 18. Jahrhundert. Politische Verfassung, soziales Gefüge, geistige Bewegungen*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1987. [943.05 VIER]

VIERHAUS, Rudolf : *Bürger und Bürgerlichkeit im Zeitalter der Aufklärung*, Heidelberg, Schneider, 1981. [IHA : Ad 66-7]

VOGLER, Günter : *Absolutistische Herrschaft und ständische Gesellschaft*, Stuttgart, UTB für Wissenschaft, 1996. [BUM : AL 12823]

VOVELLE, Michel (Éd.) : *L'Homme des Lumières*, Paris, Seuil, 1996. [BUM : G 6455]

WEHLER, Hans-Ulrich : *Deutsche Gesellschaftsgeschichte*, erster Band, 1700-1815, München, C. H. Beck, 2. Aufl., 1989. [943/305 WEHL]

WEINRICH, Harald : *Lügt man im Deutschen, wenn man höflich ist ?*, Mannheim, Bibliographisches Institut, 1986. [IEP Paris, BR.8\*0734(04)]

WEINRICH, Harald et BESNIER, Jean-Michel : *Politesse et Sincérité*, Paris, Esprit, 1994. [BIUS : M 8=15283]

WILHELMY, Petra : *Der Berliner Salon im 19. Jahrhundert (1780-1914)*, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 1989. [830.900 7 WILH b]

ZAEHLE, Barbara : *Knigges Umgang mit Menschen und seine Vorläufer*, Heidelberg, 1933. [FU : 3 ZJ 72 NF 22]

## **2. Histoire du théâtre et des troupes, répertoires**

## Bibliographie

- ASPER, Helmut G. : *Spieltexte der Wanderbühne*, Wien, Verband der wissenschaftlichen Gesellschaften Österreichs, 1975. [16°-Z-19022(1)]
- BENDER, Wolfgang (Hg.) : *Schauspielkunst im 18. Jahrhundert*, Stuttgart, Franz Steiner, 1992. [2002-54822]
- BLÜMNER, Heinrich : *Geschichte des Theaters in Leipzig. Von dessen ersten Spuren bis auf die neueste Zeit*, Leipzig, Brockhaus, 1818, Neudruck Leipzig, Zentralantiquariat der deutschen demokratischen Republik, 1979. [SBB : 35 MA 4830]
- BRANDES, Johann Christian : *Meine Lebensgeschichte*, 3 Bde., Berlin, F. Maurer, 1799-1800. [M-24417 et 24418]
- BRAUNECK, Manfred : *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*, Bd. 2 : 17. und 18. Jahrhundert, Stuttgart Weimar, Metzler, 1996. [BUM : QAL 885(2)]
- DANIEL, Ute : *Hoftheater. Zur Geschichte des Theaters und der Höfe im 18. und 19. Jahrhundert*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1995. [BUM : AL 11856]
- DAUNICHT, Richard : *Die Neuberin. Materialien zur Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts*, Heidenau/Sa., Mitteldeutsche Kunstanstalt, 1956. [UB Leipzig : Z 53-63]
- DENEKE, Otto : *Göttinger Theater im 18. Jahrhundert*, Göttingen, 1930. [SBB : Ag 7243/400-7/9]
- DESSOF, Albert : « Über spanische, italienische und französische Dramen in den Spielverzeichnissen der Wandertruppen », in : *Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte und Renaissanceliteratur*, NF, Bd. 4, Berlin, 1891. [8°-Z-111(4)]
- DEVRIENT, Hans (Hg.) : *Archiv für Theatergeschichte*, 2 Bde, Berlin, E. Fleischel, 1904-1905. [8-YH-944 (BIS)]
- DEVRIENT, Hans : *Die Schönemannsche Truppe in Berlin, Breslau, Danzig und Königsberg 1742-1744*, Diss. Jena, 1895. [8-THETA IENA PH-497]
- DEVRIENT, Hans : *J. F. Schönemann und seine Schauspielergesellschaft*, Hamburg und Leipzig, L. Voss, 1895. [BUM : AL 12060(4)]
- EICHHORN, Herbert : *Konrad Ernst Ackermann. Ein deutscher Theaterprinzpal. Ein Beitrag zur Theatergeschichte im deutschen Sprachraum*, Emsdetten, Lechte, 1965. [BU Reims : 830 « 17 »-2 EIC]
- FRENZEL, Herbert A. : *Brandenburg-Preussische Schloßtheater. Spielorte und Spielformen vom 17. Bis zum 19. Jahrhundert*, Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte Bd. 59, Berlin, Gesellschaft für Theatergeschichte, 1859. [BUM : QO 111]
- FRENZEL, Herbert A. : *Geschichte des Theaters, Daten und Dokumente, 1470-1840*, München, Dtv, 1979. [16-R-27310 (1)]



- FREYDANK, Ruth : *Theater in Berlin. Von den Anfängen bis 1945*, Berlin, Henschelverlag, 1988. [4-V-48292]
- FÜRSTENAU, Moritz : *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen, Johann Georg II., Johann Georg III. und Johann Georg IV.*, Dresden, R. Kuntze, 1861-1862. [8-V-39497]
- HADAMOWSKY, Franz : *Wien, Theatergeschichte : von den Anfängen bis zum Ende des ersten Weltkriegs*, Wien, Jugend und Volk, 1988. [4-M-10758 (3)]
- HEINE, Carl : *Das Schauspiel der deutschen Wanderbühne vor Gottsched*, Halle, Niemeyer, 1889. [SBB : Yp 370]
- HEYN, Bruno : *Wanderkomödianten des 18. Jahrhunderts in Hannover*, Hildesheim und Leipzig, A. Lax, 1925. [8-M-14468 (6,2)]
- KINDERMANN, Heinz : *Theatergeschichte Europas*, 10 Bde., Bd. 4/5 : Von der Aufklärung zur Romantik, Salzburg, O. Müller, 1961. [8- Y- 914 (4)]
- KINDERMANN, Heinz : *Theatergeschichte der Goethezeit*, Wien, H. Bauer, 1948. [8- YH- 2579]
- KLIMOWICZ, Mieczyslaw et ROSZKOWSKA, Wanda : *La Commedia dell'Arte alla Corta di Augusto III di Sassonia (1748-1756)*, Venezia, 1988. [8-Z-33914 (41,1)]
- LÖWEN, Johann Friedrich : *Geschichte des deutschen Theaters (1766) und Flugschriften über das Hamburger Nationaltheater (1766 und 1767)*, hrsg. v. H. Stümcke, Berlin, Neudrucke literarhistorischer Seltenheiten 8, 1905. [8-Z-16761 (8)]
- MAURER, Doris : *Dokumente zur Bonner Theatergeschichte 1778-1784*, Bonn, Bouvier, 1990. [8-M-33923(47)]
- MENTZEL, Elisabeth : *Geschichte der Schauspielkunst in Frankfurt am Main*, Frankfurt/M, Völcker, 1882. [M-10236 (5)]
- MEYER, Friedrich Ludwig W. : *Friedrich Ludwig Schröder*, 2 Theile, Hamburg, Hoffmann & Campe, 1819. [M-29767]
- MOHR, Albert R. : *Frankfurter Theater von der Wandertruppe zum Komödienhaus. Ein Beitrag zur Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt/M, W. Kramer, 1967. [8-M-35520]
- OLIVIER, Jean-Jacques : *Les Comédiens français dans les cours d'Allemagne au XVIIIe siècle*, 4 t., Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1901-1905. [4-YF-167 (4)]
- PIES, Eike : *Prinzipale. Zur Genealogie des deutschsprachigen Berufstheaters vom 17. bis 19. Jahrhundert*, Düsseldorf, Henn Verlag, 1973. [4-Y-195]
- PLÜMICKE, Carl Martin : *Entwurf einer Theatergeschichte von Berlin*, Berlin und Stettin, 1781, Neudruck Bärenreiter Verlag, Kassel, 1975. [BUM : N 4798]

PRICK, Elisabeth : *Heinrich Gottfried Koch und seine Schauspielergesellschaft bis zum Bruch mit Gottsched*, Diss. Frankfurt/M, 1925. [8-THETA FRANK PH-7 (1926)]

PRÖLSS, Robert : *Geschichte des Hoftheaters zu Dresden. Von seinen Anfängen bis zum Jahre 1862*, Dresden, W. Baensch, 1878. [YH-3277]

REDEN-ESBECK, Friedrich Johann von : *Caroline Neuber und ihre Zeitgenossen. Ein Beitrag zur deutschen Kultur- und Theatergeschichte. Mit sieben Kunstbeilagen*, Leipzig, A. Barth, 1881, Nachdruck Leipzig, 1985. [8-M-2346]

SCHLÖSSER, Rudolf : *Vom Hamburger Nationaltheater zur Gothaer Hofbühne 1767-1779, dreizehn Jahre aus der Entwicklung eines deutschen Theaterspielplans*, Nendeln, Kraus Reprint, 1978. [BUM : AL 12060(5)]

SCHMID, Christian Heinrich : *Chronologie des deutschen Theaters (1775)*, hrsg. von Paul Legband, Berlin, Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte I, 1902. [8-YH-944 (1)]

SCHMITT, Peter : *Schauspieler und Theaterbetrieb. Studien zur Sozialgeschichte des Schauspielerstandes im deutschsprachigen Raum, 1700-1900*, Tübingen, Niemeyer, 1990. [BUM : AL 15720]

SCHÜTZE, Johann Friedrich : *Hamburgische Theatergeschichte*, Hamburg, 1794, Neudruck, Leipzig, Zentralantiquariat der deutschen demokratischen Republik, 1975. [16-Y-790]

STELTZ, Michael : *Geschichte und Spielplan der französischen Theater an deutschen Fürstenhöfen im 17. und 18. Jahrhundert*, Diss., München, 1965. [BIUS : MUNICH 1964 (172)]

WITZENETZ, Julia : *Le Théâtre français de Vienne (1752-1772)*, Szeged, Városi nyomda, 1932. [8-Z-24893 (6)]

ZECHMEISTER, Gustav : *Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor von 1747 bis 1776*, Wien, H. Böhlau, 1971. [8- YH- 2905 (3,2)]

### **3. Histoire de la littérature, théorie littéraire**

AIKIN-SNEATH, Betsy : *Comedy in Germany in the first Half of the 18th Century*, Oxford, Clarendon press, 1936. [8-YH-2278]

ARNTZEN, Helmut : *Die ernste Komödie. Das deutsche Lustspiel von Lessing bis Kleist*, München, Nymphenburger Verlagshandlung, 1968. [8-Z-38796(23)]

ARNTZEN, Helmut : « Die Satiretheorie der Aufklärung », in : *Europäische Aufklärung I.*, hrsg. von Walter Hinck, Frankfurt/M, Athenaion, 1974, p. 57-74. [BIUS : L 8=34290-11]

ARNTZEN, Helmut (Hg.) : *Komödiensprache. Beiträge zum deutschen Lustspiel zwischen dem 17. Und dem 18. Jahrhundert*, Literatur als Sprache, Bd. 5, Münster, Aschendorff, 1988. [BUM : AL 8483]

ARNTZEN, Helmut : *Satire in der deutschen Literatur : Geschichte und Theorie*, Bd.1 : 12. bis 17. Jahrhundert, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989. [8-Y2-107434(1)]

ASMUTH, Bernhard : *Einführung in die Dramenanalyse*, Suttgart Weimar, Metzler, 1980. [809.2 ASMU e]

ASPER, Helmut G. : *Hans Wurst. Studien zum Lustigmacher auf der Berufsschauspielerbühne in Deutschland im 17. und im 18. Jahrhundert*, Emsdetten, Lechte, 1980. [Berlin, Universität der Künste : NO 3300/CA 4077]

ATTINGER, Gustave : *L'Esprit de la Commedia dell'arte dans le théâtre français*, Genève, Slatkine, 1993 (1<sup>ère</sup> éd. Paris, 1950). [BIUS : LF 8=1717]

AUST, Hugo, et alii : *Volksstück. Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*, München, Beck, 1989. [832.009 AUST]

BEARE, Mary : *Die Theorie der Komödie von Gottsched bis Jean Paul*, Diss. Bonn, 1928. [8-THETA BONN PH-1257]

BECKER, Christoph : *Sprachkonzeptionen der deutschen Frühaufklärung*, Frankfurt/M, Peter Lang, 1998. [BUM : AL 13144]

BECKER-CANTARINO, Barbara : *Der lange Weg zur Mündigkeit. Frau und Literatur (1500-1800)*, Stuttgart, Metzler, 1987. [8-Z-57418]

BELOUIN, G. : *De Gottsched à Lessing. Étude sur le commencement du théâtre moderne en Allemagne (1724-1760)*, Paris, Hachette, 1909. [BUM : O 685]

BERGSON, Henri : *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, in : *Œuvres*, Paris, PUF, 1959, p. 381-485. [16-R-9043]

BLACKALL, Eric A. : *Die Entwicklung des Deutschen zur Literatursprache 1700-1775*, Stuttgart, Metzler, 1966. [BUM : O 5181]

BÖCKMANN, Paul : *Formgeschichte der deutschen Dichtung*, Hamburg, Hoffmann & Campe, 1949. [8-YH-2600 (1)]

BOOM, Rüdiger van den : *Die Bedienten und das Herr-Diener Verhältnis in der deutschen Komödie der Aufklärung (1742-1767)*, Frankfurt/M-den Haag, Herchen, 1979. [FU : 18/80/3807(6)]

BRAUNBEHRENS, Volkmar : *Nationalbildung und Nationalliteratur*, Berlin, Volker Spiess, 1974. [BUM : AL 11280]

## Bibliographie

- BRÜGGEMANN, Diethelm : *Die Sächsische Komödie, Studien zum Sprachstil*, Köln Wien, Böhlau Verlag, 1970. [8-M-29854(63)]
- BURY, Emmanuel : *Littérature et Politesse : l'invention de l'honnête homme (1580-1750)*, Paris, PUF, 1996. [8-Z-64126]
- BUSSE, Walter : *Der Hypochondrist in der Literatur der Aufklärung*, Diss. Mainz, 1952. [HU : Mainz:Phil.Diss.:Busse,Walter:F4]
- CANOVA, Marie-Claude : *La Comédie*, Paris, Hachette, 1993. [BUM : 810-2 CAN]
- CARREAU, Isabelle : *Ni simple ni sot : la « lustige Person » dans la comédie viennoise (1724-1818)*, thèse de doctorat, études germaniques, Paris IV, 1999. [BU Serpente : BUT 4463]
- CATHOLY, Eckehard : *Das deutsche Lustspiel*, Bd. 1 : Vom Mittelalter bis zum Ende der Barockzeit, Bd. 2 : Von der Aufklärung bis zur Romantik, Stuttgart, W. Wohlhammer, 1969 et 1982. [BUM : AL 1376 et AL 11202]
- CLEVE, John Walter van : *Harlequin besieged. The reception of comedy in Germany during the Early Enlightenment*, Bern, Peter Lang, 1980. [BNUS : Fonds spécifique, FBFG]
- CLEVE, John Walter van : *The Merchant in German literature of the Enlightenment*, Chapel Hill NC, University of North Carolina Press, 1986. [BIUS : Z 8=2743-105]
- CONESA, Gabriel : *La Comédie de l'âge classique, 1630-1715*, Paris, Seuil, 1995. [BIUS : L 6=16189]
- CREIZENACH, Wilhelm : *Zur Entstehungsgeschichte des neueren deutschen Lustspiels*, Habilitationsschrift, Halle, 1879. [8-YH.PIECE-7]
- Die Frau als Heldin und Autorin*, Amherster Kolloquium zur deutschen Literatur (10/1977), Bern München, A. Franke, 1979. [8-M-39940]
- DIETRICH-BADER, Florentina : *Wandlungen der dramatischen Bauform vom 16. Jahrhundert bis zur Frühaufklärung : Untersuchungen zur Lehrhaftigkeit des Theaters*, Göppingen, A. Kümmerle, 1972. [8-X-27294 (53)]
- DIOT DURRIATI, Marie-Renée : *La Femme dans le roman et le théâtre allemand du XVIIIe siècle (1725-1784)*, Stuttgart, H.-D. Heinz, 1990. [BUM : QO 131 (1-2)]
- DÜSEL, Friedrich : *Der dramatische Monolog in der Poetik des 17. und 18. Jahrhunderts und in den Dramen Lessings*, Theatergeschichtliche Forschungen XVI, Hamburg-Leipzig, 1897. [8-YH-381]
- EMELINA, Jean : *Les Valets et les Servantes dans le théâtre comique en France de 1610 à 1700*, Grenoble, PUG, 1975. [BIUS : L 8=37919]

FOURNIER, Nathalie : *L'Aparté dans le théâtre français du XVIIe au XXe siècle, étude linguistique et dramaturgique*, Louvain, Éditions Peeters ; Paris, Société pour l'information grammaticale, 1991. [BIUS : LE 3202]

FRIEDERICI, Hans : *Das deutsche bürgerliche Lustspiel der Frühaufklärung (1736-1750) unter besonderer Berücksichtigung seiner Anschauungen von der Gesellschaft*, Halle, Niemeyer, 1957. [8-THETA IENA PH-1844]

FUHLROTT, Otto : *Das Motiv der ungleichen Heirat in der deutschen Dramatik des 18. Jahrhunderts*, Diss. Potsdam, 1966. [HU : 67 HB 2654]

GARAPON, Robert : *La Fantaisie verbale et le Comique dans le théâtre français du Moyen-Âge à la fin du XVIIe siècle*, Paris, Armand Colin, 1957. [BUM : TH 178]

GILLOT, Michel et SERROY, Jean : *La Comédie à l'âge classique*, Paris, Belin, collection « Belin Lettres Sup », 1997. [BUM : 840-2 GIL.CDU]

GOLDZINK, Jean : *Comique et Comédie au siècle des Lumières*, Paris, L'Harmattan, 2000. [BIUS : M 8=26224]

GOVERNET, Gérard : *Le Type du valet chez Molière et ses successeurs : Regnard, Dufresny, Dancourt et Lesage : caractères et évolution*, Berne-New York, Peter Lang, 1985. [8-Z-54570 (15)]

GOYET, Francis : « *Imitatio* ou intertextualité ? (Riffaterre revisited) », *Poétique*, 71 (1987), p. 313-329. [BUM : GP 37]

GREINER, Bernhard : *Die Komödie, eine theatralische Sendung : Grundlagen und Interpretationen*, Tübingen, Francke, 1992. [16-Z-17276(1665)]

GREIS, Jutta : *Drama Liebe. Zur Entwicklungsgeschichte der modernen Liebe im Drama des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart, Metzler, 1991. [BUM : AL COL 6 69]

GRIMM, Gunter E. : *Literatur und Gelehrtentum in Deutschland : Untersuchungen zum Wandel ihres Verhältnisses vom Humanismus bis zur Frühaufklärung*, Tübingen, Niemeyer, 1983. [8-Z-38663 (75)]

GRIMMINGER, Rolf (Hg.) : *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Bd. 3 : Deutsche Aufklärung bis zur französischen Revolution 1680-1789, München, dtv, 1980. [BUM : 830(09) HAN.CDU]

HAIDER-PREGLER, Hilde : *Des sittlichen Bürgers Abendschule. Bildungsanspruch und Bildungsauftrag des Berufstheaters im 18. Jahrhundert*, Wien München, Jugend & Volk, 1980. [BU Paris X : 830.09-2'17'HAI]

HAUKE, Wilfried : *Von Holberg zu Biehl : Das dänische Aufklärungsdrama 1747-1773*, Frankfurt/M, Peter Lang, 1992. [Ste Geneviève : 8-P 1601 (10) Nor]

HEITZ, Raymond et KREBS, Roland (Éd.) : *Théâtre et « Publizistik » dans l'espace germanophone au XVIIIe siècle*, Bern Berlin, Peter Lang, 2001. [BIUS : M 8=21359]

## Bibliographie

- HEBELMANN, Peter : *Gereinigtes Theater ? Dramaturgie und Schaubühne im Spiegel deutschsprachiger Theaterperiodika des 18. Jahrhunderts (1750-1800)*, Frankfurt/M, Vittorio Klostermann, 2002. [BIUS : M 8=35325]
- HEUSER, Magdalene : « Das Musenchor mit neuer Ehre zieren : Schriftstellerinnen zur Zeit der Frühaufklärung », in : Gisela Brinker-Gabler (Hg.), *Deutsche Literatur von Frauen, I : Vom Mittelalter bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, München, Beck, 1988, p. 293-313. [BUM : AL 12197(1)]
- HEYDE, Hartmut von der : *Die frühe deutsche Komödie Mitte 17. bis Mitte 18. Jahrhundert*, Frankfurt/M Bern, Peter Lang, 1982. [8-Z-39792(475)]
- HINCK, Walter : « Die europäische Komödie der Aufklärung », in : *Europäische Aufklärung I*, hrsg. von Walter Hinck, Frankfurt/M, Athenaion, 1974, p. 119-135. [BIUS : L 8=34290-11]
- HINCK, Walter : « Die Komödie zwischen Satire und Utopie », in : Reinhold Grimm und Walter Hinck, *Zwischen Satire und Utopie. Zur Komiktheorie und zur Geschichte der europäischen Komödie*, Frankfurt/M, Suhrkamp, 1982, p. 7-18. [SBB : Ser 14941-839]
- HINCK, Walter : *Vom Ausgang der Komödie. Exemplarische Lustspielschlüsse in der europäischen Literatur*, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1977. [8-R-76096 (221)]
- HOLL, Karl : *Zur Geschichte der Lustspieltheorie von Aristoteles bis Gottsched*, Berlin, E. Felber, 1910. [BUM : O 3291(1)]
- HOLL, Karl : *Geschichte des deutschen Lustspiels*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1964. [BUM : AL 2661]
- HOLLMER, Heide : *Anmut und Nutzen. Die Originaltrauerspiele in Gottscheds « Deutsche Schaubühne »*, Tübingen, Niemeyer, 1994. [BUM : AL 9673+1]
- JAKOB, Karlheinz : « Die Sprachnormierungen Johann Christoph Gottscheds und ihre Durchsetzung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts », in : *Sprachwissenschaft*, 24 (1999), p. 1-46. [BUM : ALP 52]
- JENZSCH, Helmut : *Jüdische Figuren in deutschen Bühnentexten des 18. Jahrhunderts*, Diss. Hamburg, 1974. [SUB Hamburg : 74 U 8057]
- JOHN, David G. : *The german Nachspiel in the eighteenth Century*, Toronto, University of Toronto Press, 1991. [8-YH-4511]
- JOHN, Regina : *Vernünftige Menschenliebe. Wohltat und Almosen in Drama der deutschen Aufklärung*, Frankfurt/M-Bern, Peter Lang, 1992. [SBB: 1 A 125507]
- KAISER, Kare : *Mundart und Schriftsprache. Versuch einer Wesensbestimmung in der Zeit zwischen Leibniz und Gottsched*, Leipzig, Zentralantiquariat der deutschen demokratischen Republik, Form und Geist 18, 1930. [BUM : L 1458]

KÄMMERER, Harald : « *Nur um Himmels willen keine Satyren* » : *Deutsche Satiretheorie des 18. Jahrhunderts im Kontext von Anglophilie, Swift-Rezeption und ästhetischer Theorie*, Diss. München, Heidelberg, C. Winter, 1999. [BIUS : M 8=364]

KIMPEL, Dieter (Hg.) : *Mehrsprachigkeit in der deutschen Aufklärung*, Vorträge der sechsten Jahrestagung der Deutschen Gesellschaft für die Erforschung des achtzehnten Jahrhunderts (18. - 20. November 1981), Hamburg, F. Meiner, 1985. [8-M-42087 (5)]

KLENKE, Dorothea : *Herr und Diener in der französischen Komödie des 17. und 18. Jahrhunderts eine ideologiekritische Studie*, Frankfurt/M, Peter Lang, 1992. [8-Z-61187 (4)]

KOOPMANN, Helmut : *Das Drama der Aufklärung, Kommentar zu einer Epoche*, München, Winkler, 1979. [BUM : O 3860]

KORD, Susanne : *Ein Blick hinter die Kulissen : deutschsprachige Dramatikerinnen im 18. und 19. Jahrhundert*, Stuttgart, Metzler, 1992. [BUM : O 6829]

KREBS, Roland : *L'Idée de « Théâtre National » dans l'Allemagne des Lumières. Theorie et Réalisations*, Wiesbaden, O. Harrassowitz, Wolfenbütteler Forschungen Bd. 28, 1985. [832.609 KREB i]

KÜGEL, Werner : *Besitzdenken in der Frühzeit der deutschen Aufklärung : eine Untersuchung an belehrenden Texten und Komödien*, Nürnberg, H. Carl, 1980. [8- Z-35031 (66)]

KURTH, Diana : *Maskerade, Konfusion, Komödie : Kleiden und Verkleiden in der deutschen Komödie von der Aufklärung bis zur Postmoderne*, Diss. Köln, 1999. [BIUS : M 8=2348]

LARTHOMAS, Pierre : *Le Langage dramatique, sa nature, ses procédés*, Paris, PUF, 2001 (1<sup>ère</sup> éd. 1969). [BUM : LE 9103]

LARTHOMAS, Pierre : *Le Théâtre en France au XVIIIe siècle*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1980. [8-Z-28960(1848)]

LEHNERT, Gertrud : *Maskeraden und Metamorphosen. Als Männer verkleidete Frauen in der Literatur*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1994.

LEVER, Maurice : *Théâtre et Lumières. Les Spectacles de Paris au XVIIIe siècle*, Paris, Fayard, 2001. [BIUS: M 8=23472]

MARTENS, Wolfgang (Hg.) : *Leipzig, Aufklärung und Bürgerlichkeit, Zentren der Aufklärung III*, Heidelberg, L. Schneider, 1990. [IHA : Ad 66.17]

MARTENS, Wolfgang : « Von Thomasius bis Lichtenberg. Zur Gelehrten satire der Aufklärung », in : *Lessing Yearbook*, 10 (1978), p. 7-34. [Limoges, BUFR lettres et sc. Hum. : 830 LESSING 8. CDU]

## Bibliographie

MARTINI, Fritz : *Lustspiele und das Lustspiel*, Stuttgart, Klett Cotta, 1979. [BUM : AL 6443]

MITZKA, Walter : « Das Niederdeutsche Gottscheds und der Gottschedin », in : *Jahrbuch des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung*, 52 (1926), p. 56-64. [BIUS : P 670 in-8]

MORAUD, Yves : *La Conquête de la liberté de Scapin à Figaro*, Paris, PUF, 1981. [BUM : 810.02 MOR]

NERIUS, Dieter : *Untersuchungen zur Herausbildung einer nationalen Norm der deutschen Literatursprache im 18. Jahrhundert*, Linguistische Studien, Diss. Berlin 1964, Halle, Niemeyer, 1967. [BUM : O 3290]

PAZARKAYA, Yüksel : *Die Dramaturgie des Einakters. Der Einakter als eine besondere Erscheinungsform im deutschen Drama des 18. Jahrhunderts*, Göppingen, A. Kümmerle, 1973. [BUM : O 3056]

PETIG, William E. : « Forms of Satire in Antipietistic Dramas », in : *Colloquia Germanica*, Papers from the 1984 Kentucky Foreign Language Conference Symposium on Satire and Irony, Bern, Franke, vol. 18, no. 3 (1985), p. 257-263. [BUM : 13077]

PFISTER, Manfred : *Das Drama. Theorie und Analyse*, München, Fink, 1984. [BUM : AL 7611]

PROMIES, Wolfgang : *Der Bürger und der Narr, oder das Risiko der Phantasie. Sechs Kapitel über das Irrationale in der Literatur des Rationalismus*, München, Carl Hanser, 1966. [BUM : O 2257]

REIBER, Matthias : *Anatomie eines Bestsellers. Johann August Unzers Wochenschrift « Der Arzt » (1759-1764)*, Göttingen, Wallstein Verlag, 1999. [BUM : AL 17022]

RIBARIC DEMERS, Maria : *Le Valet et la Soubrette de Molière à la révolution*, Paris, Nizet, 1970. [BUM : 810.02 RIB]

RIECK, Werner : *Das deutsche Lustspiel von Weise bis zur Gottschedin (1688-1736)*, Diss. Potsdam, 1963.

ROBERT, Richard : *Premières Leçons sur les rapports entre maîtres et valets dans la comédie du XVIIIe siècle*, Paris, PUF, 1999. [2000-18561]

ROBINSON, Vern Wade : *The History of the German play in one act in the eighteenth Century*, Diss. Urbana, 1936. [BNUS : M/CD.175.997]

ROUGEMONT, Martine de : *La Vie théâtrale en France au XVIIIe siècle*, Paris, H. Champion, 2001. [BIUS : M 8=25176]

SABE, Günter : *Die aufgeklärte Familie : Untersuchungen zur Genese, Funktion und Realitätsbezogenheit des familialen Wertsystems im Drama der Aufklärung*, Tübingen, Niemeyer, 1988. [BUM : AL COL 23 (95)]



SABE, Günter : *Die Ordnung der Gefühle. Das Drama der Liebesheirat im 18. Jahrhundert*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1996. [BUM : AL 13246]

SAUDER, Gerhard : *Empfindsamkeit*, 2 Bde., Stuttgart, Metzler, 1974-1980. [BUM : O 3012 (1 et 2)]

SCHERER, Jacques : *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1981. [BIUS : L 8=6728B]

SCHERPE, Klaus R. : *Gattungspoetik im 18. Jahrhundert. Historische Entwicklung von Gottsched bis Herder*, Stuttgart, Metzler, 1968. [BUM : O 2175]

SCHNEIDER, Ute : *Der moralische Charakter. Ein Mittel aufklärerischer Menschendarstellung in den frühen deutschen Wochenschriften*, Diss. Stuttgart, 1976. [BUM : O 3526]

SCHREIBER, S. Etta : *The German Woman in the Age of Enlightenment. A Study in the Drama from Gottsched to Lessing*, New York, Columbia University, German Studies 19, 1948. [SBB : Hsn 3142]

SCOTT-PRELORENTZOS, Alison : *The Servant in the German Enlightenment Comedy*, Edmonton, University of Alberta Press, 1982. [SBB : 589617]

SCOTT-PRELORENTZOS, Alison : « 'Kerl, du bist toll!' : The Servant in Enlightenment Comedy », in : *Seminar. A Journal of Germanic Studies*, Columbia, 12 (1976), p. 199-214. [BIUS : P 8=5976]

STEFFEN, Hans (Hg.) : *Das deutsche Lustspiel*, zweibändige Vortragsammlung, mit einem Vorwort v. Walter Hinck, Göttingen, 1968. [BUM : AL 1951 (1)]

STEINMETZ, Horst : *Das deutsche Drama von Gottsched bis Lessing. Ein historischer Überblick*, Stuttgart, Metzler, 1987. [BUM : 830-2-STE]

STEINMETZ, Horst : « Der Harlekin. Seine Rolle in der deutschen Komödientheorie und -dichtung des 18. Jahrhunderts », in : *Neophilologus*, 50 (1966), p. 95-106. [HU : V 1249 : F8]

STEINMETZ, Horst : *Die Komödie der Aufklärung*, Stuttgart, Metzler, Sammlung Metzler Bd. 47, 1978 (3. Aufl., zuerst 1966). [16-Z-9908(47)]

STERNBERG, Véronique : *La Poétique de la comédie*, Paris, Sedes, 1999. [BUM : LE 9659]

TRONSKAJA, Maria : *Die deutsche Prosasatire der Aufklärung*, Berlin, Rütten & Loening, 1969. [8-Z-33848(28)]

UBERSFELD, Anne : *Lire le théâtre*, Paris, Éditions Sociales, 1993. [BIUS : L 6= 16062]

VALENTIN, Jean-Marie : *L'École, la Ville, la Cour. Pratiques sociales, Enjeux poétologiques et Répertoires du théâtre dans l'Empire au XVIIe siècle*, Paris, Klincksieck, 2004. [BUM : AL 19629]

VALENTIN, Jean-Marie : *Les Jésuites et le Théâtre (1554-1680) : contribution à l'histoire du monde catholique dans le Saint-Empire romain germanique*, nouvelle édition, Paris, Desjonquères, 2001. [832.409 VALE j]

VALENTIN, Jean-Marie : *Theatrum catholicum. Les Jésuites et la scène en Allemagne au XVIIe et au XVIIIe siècle*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1990. [BUM : 830-2 VAL. CDU]

VERWEYEN, Theodor (Hg) : *Dichtungstheorien der deutschen Frühaufklärung*, Hallesche Beiträge zur europäischen Aufklärung, Tübingen, Niemeyer, 1995. [BUM : AL 11125]

WENDLAND, Ulrich : *Die Theoretiker und Theorien der sogenannten galanten Stilepoche und die deutsche Sprache. Ein Beitrag zur Erkenntnis der Sprachreformbestrebungen vor Gottsched*, Diss. Greifswald, Form und Geist 17, Leipzig, Eichblatt, 1930. [SBB : Y 1634/50-17]

WICKE, Günter : *Die Struktur des deutschen Lustspiels der Aufklärung. Versuch einer Typologie*, Bonn, Bouvier, 1965. [8-Z-35932(26)]

WÖLFEL, Kurt : « Moralische Anstalt : Zur Dramaturgie von Gottsched und Lessing », in : Reinhold Grimm (Hg.), *Deutsche Dramentheorie. Beiträge zu einer historischen Poetik des Dramas in Deutschland*, Bd. 1, Frankfurt/M, éditeur, 1971, p. 45-122. [BUM : O 2846(1)]

WURST, Karin A. : *Frauen und Drama im 18. Jahrhundert*, Köln, Böhlau, 1991. [8-Z-63659]

#### **4. Littérature comparée, transferts culturels et traduction**

ALSLEBEN, Brigitte : *Marivaux und die deutsche Bühne des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt/M, Peter Lang, 1977. [16-Z-21393 (1)]

BERMAN, Antoine : *L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique : Herder, Goethe, Schlegel*, Paris, Gallimard, Collection Tel, 1995. [16- R-17947 (252)]

BOIS, Pierre-André, KREBS, Roland et MOES, Jean (Dir.) : *Les Lettres françaises dans les revues allemandes du XVIIIe siècle = Die französische Literatur in den deutschen Zeitschriften des 18. Jahrhunderts*, Berne, Peter Lang, 1997. [BUM : AL 12159]

*De Lessing à Heine, un siècle de relations littéraires entre la France et l'Allemagne*, actes du colloque tenu à Pont-à-Mousson (Septembre 1984), Paris, Didier érudition, 1985. [8-Z-54656]

DETKEN, Anke, et alii (Hg.) : *Theaterinstitution und Kulturtransfer II. Fremdkulturelles Repertoire am Gothaer Hoftheater und an anderen Bühnen*, Tübingen, Narr, 1998. [SUB Göttingen : 2001 A 206 33 :2]

*Deutsch-französische Begegnungen am Rhein 1700-1789*, Colloquium der deutschen Gesellschaft für die Erforschung des 18. Jahrhunderts und der Société française d'études du XVIIIe siècle (Stadtmuseum Düsseldorf, 1-3 Oktober 1992), Heidelberg, C. Winter, 1994. [BUM : QAL 1039]

DRAPER, John W. : « The Theory of Translation in the eighteenth Century », in : *Neophilologus*, VI (1921), p. 241-254. [BUM : <GP 52>]

DURANTON, Henri : « Aspects méconnus du dialogue franco-allemand au siècle des Lumières », in : Stéphane Michaud (Éd.) : *L'Impossible semblable : regard sur trois siècles de relations littéraires franco-allemandes*, Paris, Sedes, 1991, p. 9-24. [8-Z-59314]

EHRHARD, Auguste : *Les Comédies de Molière en Allemagne. Le théâtre et la critique*, Paris, Lecène et Oudin, 1888. [8°-Yf-538]

ESPAGNE, Michel : *Les Transferts culturels franco-allemands*, Paris, PUF, 1999. [2000-25848]

ESPAGNE, Michel und GREILING, Werner : *Frankreichfreunde : Mittler des französisch-deutschen Kulturtransfers (1750-1850)*, Leipzig, Leipziger Universitätsverlag, 1996. [1999-64598]

ESPAGNE, Michel et WERNER, Michael (Éd.) : *Transferts : Les Relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIIIe et XIXe siècles)*, Paris, Éditions Recherche sur les civilisations, 1988. [4-G-5632(3)]

ESPAGNE, Michel et WERNER, Michael (Éd.) : *Philologiques III : Qu'est-ce qu'une littérature nationale ? Approches pour une théorie interculturelle du champ littéraire*, Paris, éditions de la Maison des Sciences et de l'Homme, 1994. [800.91 ESPA p]

FAURE, Emmanuel : *Zur Übersetzung des Theaters. Ausgewählte deutsche Übertragungen des Misanthrope von Molière im Vergleich*, mémoire de maîtrise, études germaniques, Paris IV, 1989. [BUM : D 2289]

FINK, Gonthier-Louis : « Baron de Thunder-ten-tronckh und Riccaut de la Marlinière. Nationale Vorurteile in der deutschen und französischen Aufklärung », in : Lothar Jordan, (Hg.), *Interferenzen, Deutschland und Frankreich*, Düsseldorf, Droste Verlag, 1983, p. 24-25. [8°-Z-52505(2)]

FINK, Gonthier-Louis : « Das janusköpfige Frankreich- und Deutschlandbild Friedrichs des Großen », in : Hans T. Siepe (Hg.) : *Grenzgänge. Kulturelle Begegnungen zwischen Deutschland und Frankreich*, Essen, Die Blaue Eule, 1988, p. 11-35. [16-Z-29249(3)]

FINK, Gonthier-Louis : « Réflexions sur l'imagologie. Images et réalités nationales », in : *Recherches germaniques*, 23 (1993), p. 3-31. [BUM : ALP 37]

## Bibliographie

FINK, Gonthier-Louis : « Vom Alamodestreit zur Frühaufklärung : das wechselseitige deutsch-französische Spiegelbild 1648-1750 », in : *Recherches germaniques*, 21 (1991), p. 3-47. [BUM : ALP 37]

FINK, Gonthier-Louis : « Vom universalen zum nationalen Literaturmodell im deutsch-französischen Konkurrenzkampf (1680-1770) », in : Wilfried Barner (Hg.), *Tradition, Norm, Innovation. Soziales und literarisches Traditionsverhalten in der Frühzeit der Aufklärung*, München, Oldenbourg Verlag, 1989, p. 33-70. [8- G- 22922 (15)]

FLORACK, Ruth (Hg.) : *Nation als Stereotyp. Fremdwahrnehmung und Identität in deutscher und französischer Literatur*, Tübingen, Niemeyer, 2000. [BIUS : M 8=9577]

FLORACK, Ruth : *Tiefsinnige Deutsche, frivole Franzosen : nationale Stereotype in deutscher und französischer Literatur*, Stuttgart Weimar, Metzler, 2001. [830-93 FLOR t]

FRÄNZEL, Walter : *Geschichte des Übersetzens im 18. Jahrhundert*, Beiträge zur Kultur- und Universalgeschichte 25, Leipzig, R. Voigtländer, 1914. [8-G-8954]

FUCHS, Gerhard : *Studien zur Übersetzungstheorie und -praxis des Gottsched-Kreises. Versuch einer Wesensbestimmung des nachbarocken Klassizismus*, Diss. Freiburg (Schweiz), 1936. [BNUS : Fonds spécifique, FBFG]

GOULEMOT, Jean Marie : « Quand toute l'Europe parlait français », in : *L'Histoire*, n° 248, novembre 2000, p. 46-49.

GRAEBLER, Wilhelm und ROCHE, Geneviève : *Englische Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts in französischen Übersetzungen und deutschen Weiterübersetzungen. Eine kommentierte Bibliographie*, Tübingen, Niemeyer, 1988. [8°-Q-18528]

GRIMBERG, Michel : *La Réception de la comédie française dans les pays de langue allemande (1694-1799)*, Frankfurt/M, Peter Lang, Gallo-Germanica 17, 1995. [2003-175532]

GROSSER, Thomas : *Reiseziel Frankreich. Deutsche Reiseliteratur von Barock bis zur Französischen Revolution*, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1989. [BUM : AL 10936]

GRÜNEWALD, Michel et SCHLOBACH, Jochen (Éd.) : *Médiations / Vermittlungen. Aspects des relations franco-allemandes du XVIIe siècle à nos jours*, 2 vol., Bern, Peter Lang, 1992. [BUM : AL 11013 (1-2)]

GRUNWALD, Stefan : « Molière und die Dramaturgie Christian Reuters », in : Gerhart Hoffmeister (Hg.), *Europäische Tradition und deutscher Literaturbarock*, Bern München, Francke, 1973, p. 275-282. [BUM : O 2946]

HANSEN, Günther : *Formen der Commedia dell'Arte in Deutschland*, Emsdetten, Lechte, 1984. [FOL- YH- 28]

HELMREICH, Christian : « Discours de la dissimulation et rhétorique de la sincérité : la critique de la politesse française dans les romans de Jean Paul », in : Alain Montandon

(Éd.), *L'Europe des politesses et le caractère des nations ; regards croisés*, Paris, Anthropos, 1997, p. 41-55. [8-D1-MON-4627]

HINCK, Walter : *Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie. Commedia dell'arte und Théâtre italien*, Germanistische Abhandlungen, Stuttgart, Metzler, 1965. [8°-X-25570(8)]

HONEGGER, J. J. : *Kritische Geschichte der französischen Culrureinflüsse in den letzten Jahrhunderten*, Berlin, R. Oppenheim, 1875. [8-L34-68]

HÖPEL, Thomas (Hg.) : *Deutschlandbilder – Frankreichbilder 1700-1850. Rezeption und Abgrenzung zweier Kulturen*, Leipzig, Leipziger Universitätsverlag, 2001. [IHA : Ab 3546-6]

HORNER, Emil : « Der Stoff von Molières 'Femmes savantes' im deutschen Drama », in : *Zeitschrift für die deutsch-österreichischen Gymnasien*, 47 (1896), p. 97-138. [8-R-2156]

HUBER, Thomas : *Studien zur Theorie des Übersetzens im Zeitalter der deutschen Aufklärung 1730-1770*, Deutsche Studien 7, Meisenheim am Glan, A. Hain, 1968. [8-Z-38007 (7)]

JOHN, David Gethin : « Marivaux's Harlequin : His Influence on Johann Christian Krüger and German Comedy », in : *Seminar. A Journal of Germanic Studies*, 14 (1978), p. 15-30. [BIUS : P 8=5976]

JORDAN, Lothar und KORTLÄNDER, B. (Hg) : *Nationale Grenzen und internationaler Austausch. Studien zum Kultur- und Wissenschaftstransfer in Europa*, Tübingen, Niemeyer, 1995. [BIUS : L 8=43198]

JULLIARD-JAECK, Catherine : *Gottsched et l'Esthétique théâtrale française. La Réception allemande des théories françaises*, Frankfurt/M, Peter Lang, 1998. [BUM : AL 12930+1]

KNABE, Peter-Eckhard : *Die Rezeption der französischen Aufklärung in den « Göttingischen Gelehrten Anzeigen » (1739-1779)*, Frankfurt/M, Vittorio Klostermann, 1978. [4-X-2490 (42)]

KRAMER, Roswitha : *Marivaux' Romane in Deutschland : ein Beitrag zur Rezeption des französischen Romans in Deutschland im 18. Jahrhundert*, Heidelberg, C. Winter, 1976. [BIUS : Z 8=1436-29]

KRAUSS, Werner : *Studien zur deutschen und französischen Aufklärung*, Berlin, Rütten & Loening, 1963. [8-Z-33848 (16)]

KRAUSS, Werner (Hg.) : *Die französische Aufklärung im Spiegel der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts*, Berlin, Akademie-Verlag, 1963. [16-Z-9453 (10)]

KRAUSS, Werner (Hg.) : *Französische Drucke des 18. Jahrhunderts in den Bibliotheken der DDR*, Berlin, Akademie-Verlag, 1970. [8-R-67971 (1-2)]

## Bibliographie

KREBS, Roland : « La France jugée par Gottsched : ennemie héréditaire ou modèle culturel ? », in : *Revue d'Allemagne. Cosmopolitisme, Patriotisme et Xénophobie en Allemagne au XVIIIe siècle*, vol. 18, no. 4 (1986), p. 585-599. [BUM : ALP 27]

KREBS, Roland : « Hermann au temps des Lumières. À propos du motif germanique dans le théâtre allemand et français du XVIIIe siècle », in : *Cahiers d'études germaniques*, 22 (1992), Aix-en-Provence, p. 179-190. [BUM : ALP 144]

LABERGERIE, Catherine : *Ein Schmelztiegel für die Gelehrtenrepublik, oder die Franzosen in Gottscheds Briefwechsel*, mémoire de maîtrise, études germaniques, Paris IV, 1997. [BUM : D 2653]

LACANT, Jacques : *Marivaux en Allemagne. Reflets de son théâtre dans le miroir allemand*, t.1 : L'accueil, Paris, Klincksieck, 1975. [BUM : O 3231(1)]

LACANT, Jacques : « Lessing als Kritiker des französischen Theaters und seiner Rezeption », in : Lothar Jordan (Hg.), *Interferenzen : Deutschland und Frankreich, Literatur, Wissenschaft, Sprache*, Düsseldorf, Droste Verlag, 1983, p. 52-62. [8°-Z-52505(2)]

LACANT, Jacques : « Gottsched 'législateur' du théâtre allemand : la nécessité et les bornes de l'imitation du théâtre français », in : *Revue de littérature comparée*, 44 (1970), Paris, p. 5-29. [BIUS : P 999 in-8]

LEINER, Wolfgang : *Das Deutschlandbild in der französischen Literatur*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2. Aufl., 1991. [8-Z-62016]

LEVINSTEIN, Kurt : *Christian Weise und Molière*, Diss. Berlin, 1899. [SBB : Ah 7856-1899,3]

MAURER, Arnold : *Carlo Goldoni. Seine Komödien und ihre Verbreitung im deutschen Sprachraum des 18. Jahrhunderts*, Bonn, Bouvier, 1982. [8- Y- 1584 (3)]

MEYER, Reinhart : « Das französische Theater in Deutschland », in : Gerhard Sauder und Jochen Schlobach (Hg.) : *Aufklärungen, Frankreich und Deutschland im 18. Jahrhundert*, Bd. 1, Heidelberg, C. Winter, 1985, p. 145-166. [BIUS : Z 8=1776-019]

MONDOT, Jean und FONTIUS, Martin (Hg.) : *Französische Kultur-Aufklärung in Preussen*, Akten der internationalen Fachtagung vom 20./21. September 1996 in Potsdam, Berlin, Berlin-Verlag Spitz, 2001. [BIUS : M 8=23592]

MONTANDON, Alain (Dir.) : *Mœurs et Images. Études d'imagologie européenne*, Université Blaise Pascal, Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines, 1997. [16-D1 MON-3751]

MORTIER, Roland : *Diderot en Allemagne (1750-1850)*, Genève Paris, Slatkine, 1986 (fac-similé de l'édition Paris, 1954). [84/33 DIDE 5 MO]

NAUMANN, Manfred : « Französierende Literatursprache in der deutschen Aufklärung », in : *Sinn und Form*, 9 (1957), p. 1032-1038.

PAGO, Thomas : *Gottsched und die Rezeption der Querelle des Anciens et des Modernes in Deutschland : Untersuchung zur Bedeutung des Vorzugsstreits für die Dichtungstheorie der Aufklärung*, Frankfurt/M, Peter Lang, 1989. [BUM : AL 8600]

PAUL, Fritz (Hg.) : *Europäische Komödie im übersetzerischen Transfer*, Tübingen, Narr, 1993. [Chambéry, BU Lettres : 809 Eur, NL 19015]

PERRET, Virginie : *Der Einfluß der französischen Komödie des 18. Jahrhunderts auf Lessings Jugendlustspiele und auf Minna von Barnhelm*, mémoire de maîtrise, études germaniques, Paris IV, 1992. [BUM : D 2425]

RÉAU, Louis : *L'Europe française au siècle des Lumières*, Paris, 1938, rééd. Paris, Albin Michel, 1971. [16-Z-13066(31)]

REYNAUD, Louis : *Histoire générale de l'influence française en Allemagne*, Paris, Hachette, 1914. [BUM : FHL 188]

RIESZ, Janos : *Beat Ludwig von Muralts « Lettres sur les Anglois, les François et les voyages » und ihre Rezeption : eine literarische « Querelle » der französischen Frühaufklärung*, München, Fink, 1979. [IHA : La 1605]

ROCHE, Geneviève : « Les traductions-relais en Allemagne au XVIIIe siècle », in : *Grenzgänge, Beiträge zu einer modernen Romanistik*, 1 (1994), p. 21-50. [BIUS : P 9611 in-8]

ROGER, Christine : *La Réception de Shakespeare en Allemagne de 1815 à 1850, propagation et assimilation de la référence étrangère*, thèse de doctorat, études germaniques, 2 vol., Metz, 2003. [Metz SCD : L/Mz03/19]

ROSSEL, Virgile : *Histoire des relations littéraires entre la France et l'Allemagne*, Paris, Fischbacher, 1897. [BIUS : TH1897 ROS LC 1057]

SADJI, Amadou B. : *Lessing und das französische Theater*, Stuttgart, Heinz, 1982. [16-YH-1243(99)]

SAGAVE, Pierre-Paul : *Berlin und Frankreich 1685-1871*, Berlin, Haude und Spener, 1980. [BUM : AL 4837]

SENGER, Anneliese : *Deutsche Übersetzungstheorie im 18. Jahrhundert (1734-1744)*, Bonn, Bouvier, 1971. [8-Z-35932 (97)]

SPILLNER, Bernd (Hg.) : *Französische Sprache in Deutschland im Zeitalter der französischen Revolution*, Frankfurt/M, Peter Lang, 1997. [BUM : AL 12204]

STACKELBERG, Jürgen von : « Das Gespenst mit der Trommel : Addison-Destouches-die Gottschedin », in : J. von Stackelberg, *Überstetzung aus zweiter Hand. Rezeptionsvorgänge in der europäischen Literatur vom 14. bis zum 18. Jahrhundert*, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 1984, p. 125-143. [16- Z- 26300]

STOFFEL, Hans : *Die Wirkung Molières auf die Entfaltung des deutschen Lustspiels der Aufklärung bis zur Lessings « Minna von Barnhelm »*, Diss., Heidelberg, 1954. [HU]

STÖRIG, Hans Joachim (Hg.) : *Das Problem des Übersetzens*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1963. [16-G-2351 (8)]

STRAUSS, Bettina : *La Culture française à Francfort au XVIIIe siècle*, Paris, Rieder, 1914. [BUM : O 948]

VALENTIN, Jean-Marie : « La Réception de Destouches en Allemagne au XVIIIe siècle : du comique décent au comique sérieux », in : Roland Krebs et Jean-Marie Valentin (Éd.) : *Théâtre, Nation et Société en Allemagne au XVIIIe siècle*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1990, p. 73-90. [8-Z-57633]

VALENTIN, Jean-Marie : « Antagonismes confessionnels et francophobie en Allemagne : les pamphlets de G. Lizel-Megalissus (1730-1731) », in : *Revue d'Allemagne. Cosmopolitisme, Patriotisme et Xénophobie en Allemagne au XVIIIe siècle*, vol. 18, no. 3 (1986), p. 572-584.

VALENTIN, Jean-Marie und HEFTRICH, E. : *Gallo-Germanica. Wechselwirkungen und Parallelen deutscher und französischer Literatur*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1986. [BUM : O 4508]

WETZEL, Hans : *Das empfindsame Lustspiel der Frühaufklärung (1745-1750) : Zur Frage der Befreiung der deutschen Komödie von der rationalistischen und französischen Tradition im 18. Jahrhundert*, Diss., München, 1956. [HU]

ZELLE, Carsten : « Zur 'Querelle du théâtre' in der Frühaufklärung : Eine englisch-französisch-deutsche Literaturbeziehung », in : *Arcadia, Zeitschrift für Vergleichende Literaturwissenschaft*, 19 : 2 (1984), p. 165-169. [BUM : ALP 62]

## 5. Auteurs dramatiques français

### *a. Michel Boiron, dit Baron*

BOURGEOIS, Armand : *Le Comédien Baron, l'Abbé d'Allainval et Adrienne Le Couvreur*, Paris, La Pensée, 1904. [MFICHE 8-LN27-51129]

MONVAL, Georges : *Un Comédien amateur d'art, Michel Baron (1653-1729)*, Paris, « l'Artiste », 1893. [4- LN27- 41671]

YOUNG, Bert Edward : *Michel Baron acteur et auteur dramatique*, Genève, Slatkine, 1971 (1<sup>ère</sup> édition 1905). [84/32 BARO m 5 YO]

### *b. Florent Carton Dancourt*

ANSARIAN, Firouze : *La Dramaturgie de Dancourt*, thèse de 3<sup>ème</sup> cycle, théâtre, Paris III, 1974. [BU P III]



BARTHÉLÉMY, Charles : *La Comédie de Dancourt : 1685-1714. Étude historique et anecdotique*, Genève, Slatkine, 1970 (1<sup>ère</sup> édition 1882). [84/32 DANC 5 BA]

BLANC, André : *F. C. Dancourt (1661-1725). La Comédie française à l'heure du Soleil couchant*, Tübingen, G. Narr ; Paris, Jean-Marie Place, 1974. [8-Z-50454(29)]

LEMAÎTRE, Jules : *La Comédie après Molière et le Théâtre de Dancourt*, Paris, Hachette, 1882. [NUMM-201389]

**c. Philippe Néricault Destouches**

HANKISS, Jean : *Philippe Néricault Destouches ; L'homme et l'œuvre*, Genève-Paris, Slatkine, 1981, fac-similé de l'édition Paris-Debreczen, 1918. [84/33 DEST 5 HA]

HOFFMANN-LIPÓNSKA, Aleksandra : *Philippe Néricault Destouches et la comédie moralisatrice*, Poznań, 1979. [BU Nice : PQ 1977-D7 HOF]

**d. Denis Diderot**

CONNON, Derek F. : *Innovation and renewal : a study of the theatrical works of Diderot*, Oxford, Voltaire foundation, 1989. [84/33 DIDE 5 ST]

MENIL, Alain : *Diderot et le drame : théâtre et politique*, Paris, PUF, 1995. [16- R- 26521 (59)]

DIDIER, Béatrice : *Diderot dramaturge du vivant*, Paris, PUF, 2001. [84/33 DIDE 5 DI]

FRANTZ, Pierre : *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*, Paris, PUF, 1998. [842.509 FRAN e]

**e. Jean-Baptiste Gresset**

DÉMUIN, A.-L. de : *Gresset, étude sur sa vie et ses œuvres*, Lille, J. Lefort, s. d. [MFICHE 8-LN27-37201]

WOGUE, Jules : *J.-B.-L. Gresset, sa vie, ses œuvres*, Paris, Lecène, Oudin et Cie, 1894. [LN 27-44561]

**f. Pierre Claude Nivelles de La Chaussée**

LANSON, Gustave : *Nivelles de la Chaussée et la Comédie larmoyante*, Genève-Paris, Slatkine, 1970 (1<sup>ère</sup> édition 1903). [BUM : LE 1957]

TRAHARD, Pierre : « Nivelles de La Chaussée ou la sensiblerie larmoyante », in : *Les Maîtres de la sensibilité française au XVIIIe siècle (1715-1789)*, tome 2, Paris, Boivin et Cie, 1932, p. 7-28. [BIUS : LH 8= 1720-2]

UTHOFF, Johannes : *Nivelles de La Chaussée's Leben und Werke, ein Beitrag zur Literaturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts und insbesondere zur Entwicklungsgeschichte*

der "*Comédie larmoyante*", Inaugural-Dissertation, Heilbron, Henninger, 1883. [4-Z-1840 (4)]

**g. Alain-René Lesage et le Théâtre de la Foire**

GREWE, Andrea : *Monde renversé – Théâtre renversé : Lesage und das Théâtre de la Foire*, Bonn, Romanistischer Verlag, 1989. [16-Z-27741 (19)]

MARTIN, Isabelle : *Le Théâtre de la Foire des origines à 1762. Des Tréteaux à l'or des Boulevards*, thèse de doctorat, littérature française, Paris III, 1993. [BIUS : TMC 2169]

KEFALLONITIS, Stavroula : *Lesage, « Turcaret »*, Rosny-sous-Bois, Bréal, 1999. [2000-27073]

RAVIEZ François et LIÈVRE Eloïse : *Gil Blas de Lesage, Livres I-VI*, Neuilly, Atlante, collection « Clefs Concours », 2002. [2002- 142264]

RODRIGUEZ, Alain : *Théâtralité et Romanesque dans l'œuvre d'Alain-René Lesage*, thèse de doctorat, littérature française, Paris IV, 1998. [BIUS : MC 2101]

WAGNER, Jacques (Éd.) : *Lesage, écrivain : 1695-1735*, actes du colloque international « Lesage 95 en Sarzeau » (Sarzeau, 5 et 7 mai 1995), Amsterdam, Rodopi, 1997. [84/33 LESA 5 WA]

**h. Marivaux**

DELOFFRE, Frédéric : *Une Préciosité nouvelle. Marivaux et le Marivaudage*, Genève, Slatkine, 1993. [84/33 MARI 5 DE]

GAZAGNE, Paul : *Marivaux*, Paris, Seuil, 1997. [BIUS : LF 6=1865]

GILOT, Michel : *L'Esthétique de Marivaux*, Paris, Sedes, 1998. [BIUS : LF 8=3983]

RATERMANIS, Janis Bernhards : *Étude sur le comique dans le théâtre de Marivaux*, Genève, Droz, 1961. [BIUS : L 8=21021]

RIVARA, Annie (Éd.) : *Masques italiens et Comédie moderne : Marivaux, « La double inconstance », « Le Jeu de l'Amour et du Hasard »*, Orléans, Paradigme, 1996. [BIUS : LF 8=3021]

TERRASSE, Jean : *Le Sens et les Signes : études sur le théâtre de Marivaux*, Sherbrooke, Naaman, 1986. [BIUS : Z 8=3096-45]

**i. Molière**

BOURQUI, Claude : *Les Sources de Molière. Répertoire critique des sources littéraires et dramatiques*, Paris, Sedes, 1999. [84/32 MOLI 5 BO]

CONESA, Gabriel : *Le Dialogue moliéresque, étude stylistique et dramaturgique*, Paris, PUF, 1983. [8-Z-52884]

DANDREY, Patrick : *Le « Cas » Argan. Molière et la Maladie imaginaire*, Paris, Klincksieck, 1993. [84/32 MOLI 5 DA]

DANDREY, Patrick : *La Médecine et la Maladie dans le théâtre de Molière*, 2 vol., Paris, Klincksieck, 1998. [84/32 MOLI 5 DA]

DANDREY, Patrick : *Molière ou l'Esthétique du ridicule*, Paris, Klincksieck, 1992. [8-Y-1927(2)]

DEFAUX, Gérard : *Molière ou les Métamorphoses du comique : de la comédie morale au triomphe de la folie*, 2<sup>ème</sup> éd., Paris, Klincksieck, 1992. [8-Y-1927(1)]

FORESTIER, Georges : *Molière en toutes lettres*, Paris, Bordas, 1990. [16-Z-29263(9)]

TRUCHET, Jacques : *Thématique de Molière*, Paris, Sedes, 1985. [BUM : LE 10110]

### **j. Jean-François Regnard**

CALAME, Alexandre : *Regnard, sa vie et son œuvre*, Paris, PUF, 1960. [8-Z-35649]

CHEVALLEY, Sylvie Bostsarron (Éd.) : *Regnard*, Paris, S.I.P.E, 1968. [16-Z-9308 (5)]

KRAEMER, Irène : *Les Femmes dans le théâtre comique de J. F. Regnard*, thèse de 3<sup>ème</sup> cycle, littérature française, Paris III, 1985. [BIUS : I 4=10271 <1,2>]

MEDLIN, Dorothy : *The verbal Art of Jean-François Regnard*, New Orleans, Tulane University, 1966. [84/32 REGN 5 ME]

ORWEN, Gifford P. : *Jean-François Regnard*, Boston, Twayne publishers, 1982. [BIUS : Z 8=2932-585]

### **k. Voltaire**

DESCHANEL, Émile : *Le Théâtre de Voltaire*, Paris, Calmann Lévy, 1886. [NUMM-206779]

GOULBOURNE, Russell : *Experimentation and Innovation in the Comedies of Voltaire, 1725-1760 : A Study in Eighteenth-Century Theatrical Aesthetics*, Thesis, University of Oxford, 2000. [Oxford Library : MS. D.Phil. c.15892]

KAROUI, Abdeljelil : *La Dramaturgie de Voltaire*, Tunis, Publications de la Faculté des lettres de la Manouba, 1992. [8-Z-60723 (19)]

WILLENS, Lilian : *Voltaire's comic theatre : composition, conflict and critics*, Oxford, Voltaire foundation ; Paris, J. Touzot, 1975. [8-Z-33542 (136)]

### **l. Autres**

GHARIB, Saddic : *Le Théâtre « philosophique » de Delisle*, thèse de doctorat, littérature française, Grenoble III, 1989. [Grenoble, BU lettres: 205143/1989/5/1]

BURNET, Mary Scott : *Marc-Antoine Legrand : acteur et auteur comique (1672-1728)*, Genève, Slatkine, 1977 (1<sup>ère</sup> édition 1938). [8-LI15-155]

MOUREAU, François : *Un singulier Moderne : Dufresny, auteur dramatique et essayiste (1657-1724)*, 2 vol., Paris, Honoré Champion, 1979. [8-Z-50987 (1) et (2)]

VEREB MICHEL, Pascale : *Alexis Piron ou la difficile condition d'auteur sous Louis XV*, thèse de doctorat, littérature française, Paris IV, 1993. [Bibliothèque des thèses : BUT 2754/1 et 2]

## 6. Auteurs dramatiques allemands

### a. Hinrich Borkenstein

HEITMÜLLER, Ferdinand : *Hamburgische Dramatiker zur Zeit Gottscheds und ihre Beziehung zu ihm. Ein Beitrag zur Geschichte des Theaters und Dramas im 18. Jahrhundert*, Wandsbeck, F. Puvogel, 1890. [8-THETA IENA PH-346]

### b. Johann Friedrich Freiherr von Cronegk

FEUERBACH, Henriette : *Uz und Cronegk, zwei fränkische Dichter aus dem vorigen Jahrhundert*, Leipzig, W. Engelmann, 1866. [M-26174]

GENSEL, Walther : *Johann Freiherr von Cronegk, sein Leben und seine Schriften*, Diss, Leipzig, 1894. [8-THETA BERL PH-946]

POTTER, Harold : *Johann Friedrich von Cronegk*, Hamburg, Carstens und Homovc, 1950. [8-THETA ZUR PH-3099]

ROTH, Sabine : *Die Dramen J. F. von Cronegks*, Diss. Ffm, 1964. [SBB : Hsn 62939]

### c. Gottlieb Fuchs

BAUMGÄRTEL, Rolf : *Gottlieb Fuchs, ein sächsischer Dichter und Geistlicher im 18. Jahrhundert*, Privatdruck, 1. Aufl., Braunschweig, 1997. [Halle : 1997 A 12099]

### d. Christian Fürchtegott Gellert

ANTO-HAUMACHER, Rafael : *Verehrt, verkannt, vergessen. C. F. Gellert zum 280. Geburtstag*, Egelsbach-Frankfurt/M, Hänsel-Hohenhausen, 1996. [FU : Pg 942]

CAPT, Louis : *Gellerts Lustspiele*, Diss. Zürich, Kommerzdruck und Verlags AG, 1949. [BNUS : Fonds spécifique, FBFG]

COYM, Johannes : *Gellerts Lustspiele. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des deutschen Lustspiels*, Berlin, Mayer und Müller, 1898. [8- THETA BERL PH- 1144]

KOCH, Friedrich : *Christian Fürchtegott Gellert, Poet und Pädagoge der Aufklärung*, Weinheim, Deutscher Studien Verlag, 1992. [BUM : AL 12379]

SCHLINGMANN, Carsten : *C. Gellert, eine literarhistorische Revision*, Frankfurter Beiträge zur Germanistik 3, Bad Homburg, Gehlen, 1967. [BUM : O 2181]

SCHWEITZER, Stefanie : *Der Stil der Gellertschen Lustspiele*, Diss. Giessen, 1943. [UB Leipzig : Di 1944 B 1380]

WITTE, Bernd (Hg.) : « *Ein Lehrer der ganzen Nation* » : *Leben und Werk Ch. F. Gellerts*, München, Fink, 1990. [BUM: AL 12438]

### ***e. Luise Adelgunde Viktorie Gottsched***

BOHM, Arnd : « Authority and Authorship in L. A. Gottsched's 'Das Testament' », in : *Lessing Yearbook*, 18 (1986), p. 129-140. cote (GBV)

BOZZI, Paola : « 'Heroine of scholarship' and woman writer : L.A.V. Kulmus Gottsched's 'Die Pietisterei im Fischbein-Rocke ; oder die doctormäßige Frau' », in : *Harmony in discord : German women writers in the eighteenth and nineteenth centuries*, Oxford, Peter Lang, 2001, p. 69-93. [SBB : 1 A 446622]

BRYAN, George B. and RICHEL, Veronica C. : « The Plays of Luise Gottsched : A Footnote to German Dramatic History », in : *Neuphilologische Mitteilungen*, 78 (1977), Helsinki, p. 193-201. [BIUS : P 2712 in-8]

BUCHWALD, Reinhard : « Frau Gottsched », in : *Deutsche Rundschau*, 148 (1911), p. 434-440. [BIUS : P 463 in-8]

CRITCHFIELD, Richard : « Beyond Luise Gottsched's 'Die Pietisterei im Fischbein-Rocke oder die doctormässige Frau' », in : *Jahrbuch für internationale Germanistik*, 17 : 2 (1985), Bern, p. 112-120. [BUM : ALP 40]

DABEZIES, André (S. J.) : *Comique et Polémique. Le Père Bougeant et les Jansénistes autour de 1730*, thèse complémentaire, Sorbonne, 1967. [BIUS : W 1967(19)4°]

ELLINGER, Georg : « Der Einfluß des Tartüffe auf die Pietisterei der Frau Gottsched und deren Vorbilde », in : *Archiv für Literaturgeschichte*, XIII (1885), Leipzig, p. 444-447. [BIUS : LH 281 in-8]

GOODMAN, Katherine R. : « Klein Paris and Women's Writing : Luise Gottsched's unknown Complaints », in : *Daphnis, Zeitschrift für mittlere deutsche Literatur*, 25 : 4 (1996), Berlin, p. 695-711. [BUM : AI P 48]

KAISER, Nancy : « In our own words : dramatizing history in L. A. V. Gottsched's 'Pietisterei im Fischbein-Rocke' », in : S. L. Cocalis, et R. Ferrel (Hg.), *Thalia's Daughters : German women dramatists from the 18th century to the present*, Tübingen, Francke, 1996, p. 5-15. [SBB : 1 A 289353]

## Bibliographie

- KORD, Susanne : « Frühe dramatische Entwürfe : Drei Dramatikerinnen im 18. Jahrhundert », in : Hiltrud Gnüg et Renate Möhrmann (Hg.) : *Frauen - Literatur - Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Stuttgart, Metzler, 1999. [BUM: AL 19872]
- KORD, Susanne : « Little Detours : The Letters and Plays of Luise Gottsched (1713-1762) », in : James Neal HARDIN, *Studies in German Literature, Linguistics and Culture*, Rochester, Camden House, 2000. [BIUS]
- KREBS, Roland : « L. A. V. Gottsched und die Vermittlung der französischen Komödie », in : Michel Espagne et Matthias Middell, (Hg.) : *Von der Elbe bis an die Seine. Kulturtransfer zwischen Sachsen und Frankreich im 18. und 19. Jahrhundert*, Leipzig, Leipziger Universitätsverlag, 1993, p. 90-104. [BUM : AL 9407]
- LOSTER-SCHNEIDER, Gudrun : « Luise Adelgunde Viktorie Gottscheds 'Testament' : ein 'parodistisches' Vermächtnis zur Gottschedischen Komödienpoetik », in : Andreas Böhn (Hg.), *Formzitate, Gattungsparodien, ironische Formverwendung : Gattungsformen jenseits von Gattungsgrenzen*, St Ingbert, Röhrig, 1999, p. 59-83. [BNUS: Fonds spécifique, FBFL]
- MEISTER, Leonard : « Johann Christoph Gottsched und seine Gattin Luise Adelgunde Viktorie Kulmus », in : *Charakteristik deutscher Dichter, nach der Zeitordnung gereiht, mit Bildnissen*, St Gallen Leipzig, Huber, 1789. [M-29644 / M-29645]
- PAULIN, Roger : « Luise Gottsched und Dorothea Tieck : Vom Schicksal zweier Übersetzerinnen », in : *Shakespeare Jahrbuch*, 1998 (134), p. 108-122. [BIUS : P 8 326]
- PLOETZ, H. A. : « Ein Lebensbild. Adelgunde Gottsched, geb. Kulmus (1713-1762) », in : *Geistige Arbeit. Zeitung aus der wissenschaftlichen Welt*, 15 (1935), p. 12. [BIUS : P 62 in-fo]
- RICHEL, Veronica C. : *Luise Gottsched. A reconsideration*, Diss., Frankfurt/M, Peter Lang, 1973. [8-Z-39792(75)]
- SANDERS, Ruth H. : « 'Ein kleiner Umweg' : Das literarische Schaffen der Luise Gottsched », in : Barbara Becker-Cantarino (Hg.) : *Die Frau von der Reformation zur Romantik. Die Situation der Frau vor dem Hintergrund der Literatur- und Sozialgeschichte*, Bonn, Bouvier, 1980, p. 170-194. [8-Z-49446(7)]
- SCHLENTHER, Paul : *Frau Gottsched und die bürgerliche Komödie. Ein Kulturbild aus der Zopfzeit*, Berlin, W. Hertz, 1886. [8°-M-4709]
- SCOTT, Alison : « Frau Gottsched and the Jews », in : *Modern Language Notes*, 91 (1976), Baltimore, p. 512-514. [Lyon, BIU-LSH : P 136 038]
- VESTLI, Elin N. : « Zwischen Tugend und Auflehnung : F. C. Neubers 'Das Schäferfest oder die Herbstfreude', L. A. Gottscheds 'Das Testament' und 'Der Witzling' », in : Bärbel Rudin et Marion Schulz (Hg.), *Vernunft und Sinnlichkeit : Beiträge zur Theaterpoche der Neuberin*, Neuberin-Museum, Reichenbach, 1999, p. 218-242. [Pfälzische Landesbibliothek, Speyer : 18 / 5667]

VULLIOD, Amédée : *La Femme Docteur. Mme Gottsched et son Modèle français Bougeant ou Jansénisme et Piétisme*, Lyon Paris, A. Rey, 1912. [8°-Z-13523(II,23)]

WATERS, Michael : « Frau Gottsched's 'Die Pietisterei im Fischbein-Rocke' : Original, Adaptation or Translation ? », in : *Forum for Modern Language Studies*, 11 (1975), St. Andrews, p. 252-267. [BIUS : P 5847 in-8]

#### **f. Johann Christoph Gottsched**

DANZEL, Theodor Wilhelm : *Gottsched und seine Zeit*, Leipzig, 1848, Nachdruck Hildesheim New York, G. Olms, 1970. [M-25256]

DÖRING, Detlef : *Gottsched in Leipzig*, Ausstellung in der Universitätsbibliothek Leipzig zum 300. Geburtstag von J. Ch. Gottsched, Stuttgart-Leipzig, Hirzel, 2000. [IHA : Do 2088]

GÜHNE, Ekkehard : *Gottscheds Literaturkritik in den « Vernünftigen Tadlerinnen » (1725/26)*, Stuttgart, Akademischer Verlag Hans-Dieter Heinz, 1976. [16-YH-1243 (48)]

KREBS, Roland : « Modernität und Traditionalität in Gottscheds Theaterreform », in : Wilfried Barner (Hg.), *Tradition, Norm, Innovation. Soziales und literarisches Traditionsverhalten in der Frühzeit der Aufklärung*, München, Oldenbourg, 1989, p. 125-148. [8-G-22922(15)]

RIECK, Werner : *J. C. Gottsched. Eine kritische Würdigung seines Werkes*, Berlin, Akademie Verlag, 1972. [4-M-8173]

REICHEL, Eugen : *Gottsched der Deutsche*, Berlin, Gottsched-Verlag, 1901. [SBB : 19 ZZ 3719]

WANIEK, Gustav : *Gottsched und die deutsche Literatur seiner Zeit*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1897. [8- Z- 14692]

#### **g. Johann Christian Krüger**

CLEVE, John W. van : « Social Climbing during the age of Absolutism : Personality Distortion and Career Advancement in Johann Christian Krüger's *Die Candidaten* », in : *Orbis Litterarum : International Review of Literary Studies*, Copenhagen Odense, 35 (1980), p. 318-326. [BIUS : P 3352 in-8]

HAAS, Albert : « The Comedies of J. C. Krüger », in : *Publications of the Modern Language Association of America (PMLA)*, 17 (1902), p. 435-463. [BUM : 4 GP 9]

JACOBS, Jürgen : « Nachwort », in : Johann Christian KRÜGER, *Die Geistlichen auf dem Lande, Die Candidaten*, Faksimiledruck, Stuttgart, Metzler, 1970. [BUM: N 4572]

JACOBS, Margaret : « Enlightenment comedy ? Reason and Unreason in two comedies by Johann Christian Krüger », in : Dorothy JAMES (éd.), *Patterns of change. German drama and the European tradition*, New York, Peter Lang, 1990. [SBB : 1 A 150400]

## Bibliographie

JOHN, David G. : « Johann Elias Schlegels Ally : Johann Christian Krüger », in : *The Germanic Review*, New York, 52 (1977), p. 16-28. [BUM : 4 ALP 41]

JOHN, David G. : « Johann Christian Krüger and the Development of German comedy », in : *Neophilologus*, Amsterdam, 63 n°2 (April 1979), p. 269-278. [BUM : GP 52]

SCHADE, Richard Erich : « The King-for-a-Day : Theme and Extra-Literary Realities in the Writings of Hollonius, Gryphius, Harsdörffer and Krüger », in : *Daphnis : Zeitschrift für Mittlere Deutsche Literatur* 17, 1 (1988), p. 37-53. [BUM : ALP 48]

SCHNEIDER, Katja : « *Vielleicht, daß wir also die Menschen fühlen lehren* » : *Johann Christian Krügers Dramen und die Konzeption des Individuums um die Mitte des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt/M, Peter Lang, 1996. [BUM : AL 11348]

WITTEKINDT, Wilhelm Heinrich : *Johann Christian Krüger als Lustspieldichter*, Inaugural Diss., Berlin, 1898. [8-THETA MARB PH-634]

WITTEKINDT, Wilhelm Heinrich : *Johann Christian Krüger, sein Leben und seine Werke, ein Beitrag zur deutschen Literatur- und Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts*, Berlin, Mayer und Müller, 1898. [8-M-11004]

### ***h. Gotthold Ephraim Lessing***

ALBRECHT, Paul : *Lessings Plagiate*, 6 Bde., Hamburg-Leipzig, 1891. [Schwerin, Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern : Ob V 5,11350]

BARNER, Wilfried (Hg.) : *Nation und Gelehrtenrepublik. Lessing im europäischen Zusammenhang*, Detroit-München, Wayne State University Press, 1984. [SBB : 645573]

BECKER-CANTARINO, Barbara : « Lessing, *Der Misogyne* : Sexualität und Maskerade in Lessings frühen Lustspielen », in : *Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur*, Madison, 92, 2 (2000), p. 123-138. [HU : GA 6560]

BORDEN, Charles E : « The original Model for Lessing's *Der junge Gelehrte* », in : *University of California Publications in modern Philology*, vol. 36, no. 3 (1952), Berkeley, p. 113-127. [BNUS : Cd 500012]

BRAUN, Julius : *Lessing im Urteile seiner Zeitgenossen. Zeitungskritiken, Berichte und Notizen, Lessing und seine Werke betreffend aus den Jahren 1744 bis 1781*, 3 Bde., Berlin, F. Stahn, 1884-1897. [8-M-8372]

CLAUS, Madeleine : *Lessing und die Franzosen, Höflichkeit, Laster, Witz*, Diss. Hamburg, Rheinfelden, Schäuble, 1983. [BIUS : Z 8=3099-034]

CROUSLÉ, Léon : *Lessing et le Goût français en Allemagne*, Paris, A. Durand, 1863. [BUM : O 2400]

DÖRING, Wolfgang : « G. E. Lessings Lustspiel *Der junge Gelehrte* : eine typologische Betrachtung auf dem Hintergrund der Komödientheorie Northrop Fryes », in : *New German Review. A Journal of Germanic Studies*, 4 (1988), p. 27-40. [BUM : ALP 196]



DURZAK, Manfred : « Von der Typenkomödie zum ernsten Lustspiel. Zur Interpretation des *Jungen Gelehrten* », in : Manfred DURZAK, *Poesie und Ratio, Vier Lessing-Studien*, Bad Homburg, Athenäum, 1970, p. 9-43. [BUM : AL 2337]

GRIMM, Gunter E. : « Riccaut de la Marlinière, Glücksritter und Franzos : Die Rezeption einer Lustspielfigur zwischen Gallophilie und Gallophobie », in : *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 90/4 (1996), Osnabrück, p. 383-394. [BUM : ALP 57]

KORNBACHER-MEYER, Agnes : *Komödientheorie und Komödienschaffen Gotthold Ephraim Lessings*, Schriften zur Literaturwissenschaft, Bd. 21, Berlin, Duncker & Humblot, 2003. [BNUS : CD.501.692,21]

LAPPERT, Hans Ulrich : *G. E. Lessings Jugendlustspiele und die Komödientheorie der frühen Aufklärung*, Zürich, Juris Verlag, 1968. [8-THETA ZUR PH-3876]

METZGER, Michael : *Lessing and the Language of Comedy*, The Hague-Paris, Mouton, 1966. [BUM : AL 1071]

MOHRI, Wilhelm : *Die Technik des Dialoges in Lessings Dramen*, Elberfeld, Wuppertaler Dr., 1929. [8- THETA HEID PH- 1333]

ROBERTSON, J. G. : *Lessing's dramatic Theory, being an introduction to & commentary on his « Hamburgische Dramaturgie »*, Cambridge, University Press, 1939. [SUB Hamburg : A 1947/3267]

SEIDEL, Ursula : *Die dramaturgische Technik in Lessings Jugendkomödien*, Diss. Jena, 1949. [UB Leipzig : Di 1950 B 4868]

STEFFEN, Hans : « Sprachkritik und Sprachhaltung bei Molière und Lessing », in : *Worte und Werte*, Festschrift für Bruno Markwardt, hrsg. von Gustav Erdmann und Alfons Eichstaedt, Berlin, de Gruyter, 1961, p. 383-397. [BIUS : LEG 8=246]

STELLMACHER, Wolfgang : « Lessings frühe Komödien im Schnittpunkt europäischer Tradition des Lustspiels », in : DAHNKE, H. D. et alii (Hg.) : *Parallelen und Kontraste : Studien zu literarischen Wechselbeziehungen in Europa zwischen 1750 und 1850*, Berlin, Aufbau Verlag, 1983, p. 39-72. [16-Z-25725]

JØRGENSEN, Sven-Aaage : « Versuch über die 'Jungen Gelehrten' um 1750 », in : E. Engel et C. Ritterhoff, (Hg.), *Neues zur Lessing-Forschung*, Tübingen, Niemeyer, 1998, p. 31-41. [BUM : AL 13736]

ZIMMERMANN, Rolf Christian : « Die Devise der wahren Gelehrsamkeit : Zur satirischen Absicht von Lessings Komödie *Der junge Gelehrte* », in : *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Tübingen, 1992 (66, 2), p. 283-299. [BUM : ALP 7]

**i. Johann Friedrich Löwen**

FINZE, Hans Joachim : « Johann Friedrich Löwen, 1727-1771 : Journalist und Mitstreiter Lessings », in : *Nemet Filologiai Tanulmányok / Arbeiten zur deutschen Philologie*, Debrecen, 13 (1979), p. 341-347. [BIUS : P 8=6111]

POTKOFF, Ossip D. : *Johann Friedrich Löwen. Der erste Direktor eines deutschen Nationaltheaters. Sein Leben, seine literarische und dramatische Tätigkeit*, Heidelberg, C. Winter, 1904. [8-M-13216]

**j. Christlob Mylius**

HILDEBRANDT, Dieter : *Christlob Mylius. Ein Genie des Ärgernisses*, Berlin, Stapp Verlag, 1981. [16-M-12920 (5)]

THYSSEN, Erwin : *Christlob Mylius, sein Leben und Wirken, ein Beitrag zur Kenntnis der Entwicklung der deutschen Kultur, besonders aber der deutschen Literatur in der Mitte des 18. Jahrhunderts*, Diss. Marburg, 1912. [8-THETA MARB PH-1408]

TRILLMICH, Rudolf : *Christlob Mylius. Ein Beitrag zum Verständnis seines Lebens und seiner Schriften*, Diss. Leipzig, Halle, 1914. [8-THETAG LPZ PH-183]

**k. Johann Theodor Quistorp**

HOLLMER Heide et MEIER Albert : *Dramenlexikon des 18. Jahrhunderts*, München, C. H. Beck, 2001. [832.009 HOLL 5]

LAUDIN, Gérard : « Convivialité des hypochondriaques et hypochondrie des intellectuels. L'hypochondrie selon les médecins et penseurs allemands du XVIIIe siècle et dans 'Der Hypochondrist' de Th. J. Quistorp », in : Alain MONTANDON (Éd.), *Convivialité et Politesse. Du gigot, des mots et autres savoir-vivre*, Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté des lettres de l'Université Blaise-Pascal, 1993, p. 131-147. [4-Z-8165 (39)]

**l. Johann Elias Schlegel**

ANTONIEWICZ, Johann von : « Einführung », in : *Johann Elias Schlegels ästhetische und dramaturgische Schriften*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1970. [Metz SCD : D 54 172]

BERGGRÜN, Heinz : « Französische Einwirkungen auf Johann Elias Schlegels Lustspiele », in : *The Germanic Review*, XIII (1938), p. 259-273. [BIUS : P 4=2226]

BORDEN, Charles E. : *Johann Elias Schlegel als Vorläufer G. E. Lessings*, Diss. Phil., University of California, Berkeley, 1937. [P-1148 (MOD PHIL, 36, 3)]

BRETZIGHEIMER, Gerlinde : *Johann Elias Schlegels poetische Theorie im Rahmen der Tradition*, Diss. München, 1986. [BU Paris X : 830"17" SCH 8 BRE ]

CAMBRA-DJOUDI, Christine : *L'Œuvre dramatique de Johann Elias Schlegel. Contribution à l'étude de la dramaturgie de la « Frühaufklärung »*, thèse de doctorat, études germaniques, Paris IV, 2001. [BIUS : MC 5479]

HAUKE, Wilfried : « Ludvig Holberg und Johann Elias Schlegel : Zur Komiktheorie und Wirkungsästhetik zweier Frühaufklärer im Feld der Komödienbestimmung Johann Christoph Gottscheds (Danemark / Deutschland 1730-1751) », in : *Skandinavistik, Zeitschrift für Sprache, Literatur und Kultur der Nordischen Länder*, Glückstadt, 15 (dec. 1985), p. 107-133. [BIUS : P 6827 in-8]

IMMERWAHR, R : « J. E. Schlegel and Ludvig Holberg as creators and theorists of comedy », in : *The Germanic Review*, XIII (1938), p. 175-189. [BIUS : P 4=2226]

KÄNDLER, Ursula : « 'Die Ursache ist, daß der Herr Verfasser, als ein Meißner, die alltägliche Sprache seiner Landsleute aufs genaueste nachgeahmet'. J. E. Schlegel 'Der geschäftige Müßiggänger'. Der sächsische Bürger des 18. Jahrhunderts in der sächsischen Komödie », in : *Beiträge zur Erforschung der deutschen Sprache*, 9 (1989), Leipzig, p. 217-226. [BIUS : P 320 A in-8]

KÄNDLER, Ursula : « Von der sächsischen Komödie zum europäischen Rührstück. Schlüsselwörter der Aufklärung im 'Triumph der guten Frauen' von J. E. Schlegel », in : *Soziokulturelle Kontexte der Sprach- und Literaturentwicklung*, Festschrift für R. Große zum 65. Geburtstag, Stuttgart, H. D. Heinz, 1989, p. 245-254. [16- YH- 1243 (231)]

MARTINI, Fritz : « J. E. Schlegel : 'Die stumme Schönheit'. Spiel und Sprache im Lustspiel », in : *Der Deutschunterricht*, 6 (1963), p. 7-32. [BNUS : B 500758]

MÜHLEISEN, Wilhelm : « Französische Vorbilder von J. E. Schlegels 'Stummer Schönheit' », in : *Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte*, 8 (1908), p. 444-448. [HU : X 1499 : F8]

PAULSEN, Wolfgang : *Johann Elias Schlegel und die Komödie*, Bern-München, Francke, 1977. [BUM : O 4725]

PLASSMANN, Sibylle : *Die humane Gesellschaft und ihre Gegner in den Dramen von J. E. Schlegel*, Diss., Marburg, 1999, Münster-Hamburg, Lit, 2000. [FU : Ps 4123/43]

QUATTROCCHI, Luigi : *Il Teatro di J. E. Schlegel*, Roma, Edizioni dell'Atenea, 1965. [8-Z-37847]

RAVEN, Jessie : « The source of Johann Elias Schlegel's Comedy *Die stumme Schönheit* », in : *Modern Language Notes*, 19 (1904), p. 165 sq. [BIUS : P 4=72]

RODENFELS, Herbert : *Johann Elias Schlegels Lustspiele, mit besonderer Berücksichtigung der formalen Gestaltung*, Diss., Breslau, 1938. [8-THETA BRESL PH-1594]

SCHONDER, Hermann : *J. E. Schlegel als Übergangsgestalt*, Stadion : Arbeiten aus dem germanistischen Seminar der Universität Berlin, Bd. VII, Würzburg-Aumühle, K. Triltsch, 1941. [8-Z-29496(7)]

SCHUBERT, Werner : « Der Dichtung wahre Spur. Johann Elias Schlegels Lustspiel *Die stumme Schönheit* als theoretisches Exempel », in : *Impulse* 7, hrsg. v. Walter Dietze und Werner Schubert, Berlin-Weimar, Aufbau Verlag, 1984, p. 202-223. [16- YH- 1764 (7)]

SCHÜTZ, Sigrit I. G. : *Nationale Züge im Werk Johann Elias Schlegels*, Diss., University of Massachusetts, 1977, Diss Abstracts International, Ann Arbor, MI 1977, 38, 2153 A-54 A. [30, 1969 : impr. Salle des catalogues]

STEFFEN, Hans : « Die Form des Lustspiels bei Johann Elias Schlegel. Ein Beitrag zur Lustspielreform der deutschen Frühaufklärung », in : *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 42 (1961), p. 413-431. [BIUS : P 8=3140]

STEIGER, Emil : « Ein vergessenes Lustspiel », in : *Beiträge zum zwanzigjährigen Bestehen der Neuen Schauspiel AG*, Zürich, 1959, p. 67-75.

WILKINSON, Elizabeth M. : *Johann Elias Schlegel, a German Pioneer in Aesthetics*, Oxford, 1945 ; 2. verb. Aufl., Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973. [8-YH-3591]

WILKINSON, Elizabeth M. : « Some unpublished letters from the correspondance of J. E. Schlegel », in : *Modern Language Review*, 34 (1939), p. 396-414. [BIUS : P 8=875]

WOLF, Peter : *Die Dramen Johann Elias Schlegels, ein Beitrag zur Geschichte des Dramas im 18. Jahrhundert*, Zürich, Atlantis Verlag, 1964. [BUM : AL COL 20(22)]

WOLFF, Eugen : *Johann Elias Schlegel*, Kiel-Leipzig, R. Oppenheim, 1889, 2. Aufl. 1892. [8-M-6249]

### ***m. Adam Gottfried Uhlich***

HEITMÜLLER, Ferdinand : *Adam Gottfried Uhlich*, Hamburg-Leipzig, Voß, 1894 ; Kraus Reprint, Theatergeschichtliche Forschungen 8, Nendeln-Liechtenstein, 1978. [BUM : AL 12060 (2)]

### ***n. Christian Felix Weiße***

BAUER, Karl Gottfried : *Über Christian Felix Weiße*, Leipzig, Crusius, 1805. [SBB : Av22161]

ESPAGNE, Michel : « C. F. Weiße und Paris », in : Annelise Klingenberg et alii (Hg.), *Sächsische Aufklärung*, Leipzig, Leipziger Universitäts-Verlag, 2001, p. 161-172. [SBB: 1 A 441379]

HÜTTEMAN, Walter : *Christian Felix Weiße und seine Zeit, in ihrem Verhältnis zu Shakespeare*, Inaugural Diss., Duisburg, 1912. [8-THETA BONN PH-1029]

IHLE, Olivier : « *Im Reich der Möglichkeit* », *Bedingungen dargestellter Welten in der populären Dramatik der Hochaufklärung am Beispiel ausgewählter Dramen C. F. Weißes*, Diss., Freiburg (Breisgau) Universität, 1999. [BIUS : MC 2182]

KRÄTZER, Jürgen : « C. F. Weiße in der deutschen Germanistik ; ein Forschungsbericht », in : Annelise Klingenberg et alii (Hg.), *Sächsische Aufklärung*, Leipzig, Leipziger Universitäts-Verlag, 2001, p. 147-160. [SBB: 1 A 441379]

MARQUARDT, Marion : « Zur Bedeutung der Singspiele von Weiße und Hiller für den französisch-sächsischen Kulturtransfer im 18. Jahrhundert », in : *Cahiers d'Études Germaniques*, 28 (1995), Aix-en-Provence, p. 95-107. [BUM : ALP 144]

MINOR, Jacob : *Christian Felix Weiße und seine Beziehungen zur deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts*, Innsbruck, Wagner, 1880. [8-M-1737]

PAPE, Walter : « 'Ein billet-doux für die ganze Menschheit', Christian Felix Weiße und die Aufklärung », in : Wolfgang Martens (Hg.), *Leipzig, Aufklärung und Bürgerlichkeit, Zentren der Aufklärung III*, Heidelberg, Schneider, 1990, p. 267-295. [IHA : Ad 66.17]

#### *o. Autres*

BEHNKE Peter und ROLOFF Hans-Gert (Hg.) : *Christian Weise. Dichter – Gelehrter – Pädagoge. Beiträge zum ersten Symposium aus Anlaß des 350. Geburtstages*, Zittau, 1992, Bern, Peter Lang, 1994. [BUM : AL 16771]

FLOSSMAN, Paul : *Picander*, Diss. Leipzig, Liebertwolkwitz, 1899. [8<sup>o</sup> H Lpz.ph.2218]

HAXEL, Heinrich : *Studien zu den Lustspielen Christian Weises*, Diss. Greifswald, 1932. [SBB : Yq 7252]

HECHT, Wolfgang : *Christian Reuter*, Sammlung Metzler 46, Stuttgart, Metzler, 1966. [BUM : O 1916]

ROSENMÜLER, Max : *Johann Ulrich König. Ein Beitrag zur Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts*, Diss. Leipzig, 1896. [8-THETA LPZ-1903]

ZELLER, Konradin : *Pädagogik und Drama. Untersuchungen zur Schulkomödie Christian Weises*, Tübingen, Niemeyer, 1980. [BUM : ALCOL 23(61)]

# ANNEXES

## Liste des Abréviations

Abréviations des titres du corpus :

- Amant** = *L'Amant par hasard ; Der Liebhaber von Ohngefähr* (J. F. Löwen)  
**Beauté** = *La Beauté muette ; Die stumme Schönheit* (J. E. Schlegel)  
**Bel-Esp.** = *M. le Bel-Esprit ; Der Witzling* (L. A. V. Gottsched)  
**Bigote** = *La Bigote ; Die Betschwester* (C. F. Gellert)  
**Billet** = *Le Billet de loterie ; Das Loos in der Lotterie* (C. F. Gellert)  
**Cand.** = *Les Candidats ou les Moyens d'obtenir une charge ; Die Candidaten oder die Mittel zu einem Amte zu gelangen* (J. C. Krüger)  
**Damon** = *Damon ou la Véritable Amitié ; Damon oder Die wahre Freundschaft* (G. E. Lessing)  
**Décid.** = *J'en ai décidé ainsi ; Ich habe es beschlossen* (J. F. Löwen)  
**Diable** = *Le Diable paresseux ; Der Teufel ein Bärenhäuter* (J. C. Krüger)  
**Duc** = *Le Duc Michel ; Herzog Michel* (J. C. Krüger)  
**Érudit** = *Le Jeune Érudit ; Der junge Gelehrte* (G. E. Lessing)  
**Fâch.** = *Le Fâcheux ; Der Unterträgliche* (C. Mylius)  
**Faste** = *Le Faste à Landheim ; Die Pracht zu Landheim* (J. E. Schlegel)  
**F. mal.** = *La Femme malade ; Die kranke Frau* (C. F. Gellert)  
**Fille** = *La Vieille Fille ; Die alte Jungfer* (G. E. Lessing)  
**Gouv.** = *La Gouvernante ; Die Haushälterinn* (C. F. Weiße)  
**Gouv. fr.** = *La Gouvernante française ; Die Hausfranzösinn* (L. A. V. Gottsched)  
**Hypo.** = *L'Hypochondriaque ; Der Hypochondrist* (J. T. Quistorp)  
**Huît.** = *Les Huîtres ; Die Austern* (J. T. Quistorp)  
**Indiff.** = *L'Indifférent ; Der Unempfindliche* (A. G. Uhlich)  
**Juifs** = *Les Juifs ; Die Juden* (G. E. Lessing)  
**Libre-p.** = *Le Libre-penseur ; Der Freigeist* (G. E. Lessing)  
**Mari** = *Le Mari aveugle ; Der blinde Ehemann* (J. C. Krüger)  
**Méd.** = *Les Médecins ; Die Aerzte* (C. Mylius)  
**Méf.** = *Le Méfiant ; Der Mißtrauische* (J. F. von Cronegk)  
**Méf. déli.** = *Le Méfiant par délicatesse ; Das Mistrauen aus Zärtlichkeit* (J. F. Löwen)  
**Méf. env.** = *Le Méfiant envers soi-même ; Der Mißtrauische gegen sich selbst* (C. F. Weiße)  
**Més.** = *La Mésalliance ; Die ungleiche Heirat* (L. A. V. Gottsched)  
**Miso.** = *Le Misogyne ; Der Misogyn* (G. E. Lessing)  
**Mœurs** = *Les Mœurs du temps passé ; Der Bookesbeutel* (H. Borkenstein)

**Mort B.** = *La Mort et le Testament du célèbre Bockesbeutel ; Der Schlendrian, oder des berühmten Bockesbeutels Tod und Testament* (A. G. Uhlich)  
**Myst.** = *Le Mystérieux ; Der Geheimnißvolle* (J. E. Schlegel)  
**Oisif** = *L'Oisif affairé ; Der geschäftige Müßiggänger* (J. E. Schlegel)  
**Past.** = *Les Pasteurs de campagne ; Die Geistlichen auf dem Lande* (J. C. Krüger)  
**Pleur.** = *La Pleurnicheuse ; Die Klägliche* (G. Fuchs)  
**Poètes** = *Les Poètes à la mode ; Die Poeten nach der Mode* (C. F. Weiße)  
**Procès** = *Le Procès du bouc ; Der Bock im Prozesse* (J. T. Quistorp)  
**Projets** = *L'Homme à grands projets ; Der Projektmacher* (C. F. Weiße)  
**Sœurs** = *Les Tendres Sœurs ; Die zärtlichen Schwestern* (C. F. Gellert)  
**Test.** = *Le Testament ; Das Testament* (L. A. V. Gottsched)  
**Trésor** = *Le Trésor ; Der Schatz* (G. E. Lessing)  
**Triomphe** = *Le Triomphe des honnêtes Femmes ; Der Triumph der guten Frauen* (J. E. Schlegel)

Autres abréviations :

**CD** : J. C. Gottsched, *Versuch einer critischen Dichtkunst*. L'abréviation est suivie de la référence dans l'édition critique de P. M. Mitchell, *Ausgewählte Werke*, 12 Bde., Berlin, Walter de Gruyter, 1968-1987.

**DS** : *Deutsche Schaubühne*, hrsg. von J. C. Gottsched, 6 Bde., Leipzig 1741-1745, Deutsche Neudrucke, Reihe 18. Jahrhundert, hrsg. von Horst Steinmetz, Stuttgart, Metzler, 1972. L'abréviation est suivie du numéro du volume.

**LM** : Les œuvres de Lessing sont citées d'après l'édition de Karl Lachmann et Franz Muncker : *Gotthold Ephraim Lessings sämtliche Schriften*, hrsg. von Karl Lachmann, 21 Bde., dritte, aufs neue durchgelesene und vermehrte Auflage besorgt durch Franz Muncker, Stuttgart, G. J. Göschen, 1886. L'abréviation est suivie du numéro du volume.

**HD** : G. E. Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*. L'abréviation est suivie du numéro de la livraison et de la référence LM.

# Chronologie

## des comédies allemandes évoquées

1658	<i>Absurda Comica oder Herr Peter Squentz, Schimpff=spiel</i>	A. Gryphius
1663	<i>Horribilicribrifax</i>	A. Gryphius
1695	<i>L'Honnète Femme Oder die Ehrliche Frau zu Plißine</i>	C. Reuter
1696	<i>Der ehrlichen Frau Schlampampe Krankheit und Tod</i>	C. Reuter
1725	<i>Die verkehrte Welt</i>	J. U. König
	<i>Der Dreßdner Frauen Schlendrian</i>	J. U. König
1726	<i>Der Academische Schlendrian</i>	C. F. Henrici
	<i>Der Ertzt-Säuffer</i>	C. F. Henrici
	<i>Die Weiber-Probe</i>	C. F. Henrici
1736	<i>Die Pietisterey im Fischbein-Rocke</i>	L. A. V. Gottsched
1741	<i>Der Bookesbeutel (publiée 1742)</i>	H. Borkenstein
1742	<i>Die Pracht zu Landheim</i>	J. E. Schlegel
1743	<i>Die Geistlichen auf dem Lande</i>	J. C. Krüger
	<i>Der geschäfttige Müßiggänger</i>	J. E. Schlegel
	<i>Die Ungleiche Heirath</i>	L. A. V. Gottsched
	<i>Die Austern</i>	J. T. Quistorp
1744	<i>Die Hausfranzösinn</i>	L. A. V. Gottsched
	<i>Der Bock im Prozesse</i>	J. T. Quistorp
1745	<i>Der Unempfindliche</i>	A. G. Uhlich
	<i>Der faule Bauer</i>	A. G. Uhlich
	<i>Der Hypochondrist</i>	J. T. Quistorp
	<i>Das Testament</i>	L. A. V. Gottsched
	<i>Der Witzling</i>	L. A. V. Gottsched
	<i>Die Ärzte</i>	C. Mylius
	<i>Die Betschwester</i>	C. F. Gellert
1746	<i>Der Unerträgliche</i>	C. Mylius
	<i>Der Schlendrian, oder Bockesbeutel's Tod und Testament</i>	A. G. Uhlich
	<i>Der Bockesbeutel auf dem Lande, oder Der Adelige Knicker</i>	Anonyme
	<i>Das Loos in der Lotterie</i>	C. F. Gellert
	<i>Der Geheimnißvolle</i>	J. E. Schlegel
1747	<i>Die Klägliche</i>	G. Fuchs
	<i>Die Stumme Schönheit</i>	J. E. Schlegel
	<i>Der junge Gelehrte</i>	G. E. Lessing
	<i>Die zärtlichen Schwestern</i>	C. F. Gellert
	<i>Die kranke Frau</i>	C. F. Gellert
	<i>Damon, oder die wahre Freundschaft</i>	G. E. Lessing
	<i>Der Triumph der guten Frauen</i>	J. E. Schlegel
1748	<i>Die Candidaten</i>	J. C. Krüger
	<i>Der Teufel ein Bärenhäuter</i>	J. C. Krüger
	<i>Der Misogyn</i>	G. E. Lessing



1749	<i>Die alte Jungfer</i>	G. E. Lessing
	<i>Der Freigeist</i>	G. E. Lessing
	<i>Die Juden (publié 1754)</i>	G. E. Lessing
	<i>Die Schäferinsel</i>	C. Mylius
1750	<i>Herzog Michel</i>	J. C. Krüger
	<i>Der Mißtrauische (publié 1752)</i>	J. F. Cronegk
	<i>Der Schatz</i>	G. E. Lessing
	<i>Palaion</i>	G. E. Lessing
1751	<i>Der blinde Ehemann</i>	J. C. Krüger
	<i>Die Poeten nach der Mode</i>	C. F. Weiße
1760	<i>Die Haushälterin</i>	C. F. Weiße
1761	<i>Der Mißtrauische gegen sich selbst</i>	C. F. Weiße
1763	<i>Minna von Barnhelm (publiée 1767)</i>	G. E. Lessing
1764	<i>Der Naturaliensammler (publié 1765)</i>	C. F. Weiße
1765	<i>Das Mißtrauen aus Zärtlichkeit</i>	J. F. Löwen
	<i>Der Liebhaber von Ohngefähr</i>	J. F. Löwen
	<i>Amalia</i>	C. F. Weiße
1766	<i>Der Projektmacher</i>	C. F. Weiße
	<i>Ich habe es beschlossen</i>	J. F. Löwen
	<i>Das Räthsel</i>	J. F. Löwen
1767	<i>Die Freundschaft auf der Probe</i>	C. F. Weiße
	<i>List über List</i>	C. F. Weiße
	<i>Die Matrone von Ephesus</i>	C. F. Weiße
	<i>Weibergeklatsche</i>	C. F. Weiße
1768	<i>Großmuth für Großmuth</i>	C. F. Weiße

## **Synopsis des pièces du corpus**

HINRICH BORKENSTEIN

*Les Mœurs du temps passé*  
(*Der Boockesbeutel*)

Comédie en 3 actes et en prose (1742)

Dans la maison hambourgeoise de Grobian, riche rentier (et usurier), règnent les mœurs les plus grossières et les plus arriérées qui soient. Sittenreich, le fils, est pourtant un jeune homme accompli, qui a fait ses études à Leipzig. Il fait venir son riche ami Ehrenwert, qui souhaite épouser Susanna, fille de Grobian et d'Agneta, pour s'allier à la famille de Sittenreich. Il amène sa sœur Carolina, jeune fille charmante et cultivée. Sittenreich pour sa part doit épouser Charlotte, jeune fille de bonne éducation mais pauvre, ce qui est un obstacle majeur au consentement de Grobian. Ce dernier se réjouit de l'union bénéfique avec une fortune comme celle de Ehrenwert. Mais la bêtise de Susanna et les mœurs déplorables de la famille rebutent ce riche parti, qui est en revanche charmé par Charlotte. Sittenreich quant à lui se tourne vers Carolina, dont les mérites sont similaires à ceux de Charlotte, et dont la fortune aplanit les difficultés avec Grobian. Mais ce dernier enrage tout de même de voir lui échapper Ehrenwert, qui épouse la pauvre Charlotte, tandis que Sittenreich se lie avec Carolina.

JOHANN FRIEDRICH VON CRONEGK

*Le Méfiant*  
(*Der Mißtrauische*)

Comédie en 5 actes et en prose (1750)

M. Orgon souhaite marier son fils Timant à Climene, la fille de son vieil ami Geronte. Mais Timant est un jeune homme dont la méfiance confine à la paranoïa ; amoureux de Climene, il s'imagine que son père veut la lui ôter, et s'en plaint amèrement auprès de son ami Damon. La jeune fille tente d'éviter cette union, et les domestiques devinent aisément que Climene et Damon s'aiment. Mais Climene se résout à obéir à son père, et Damon refuse de faire le malheur de son ami. Cependant, à force de se perdre en conjectures et en soupçons, Timant en vient à croire que son père est son rival ! Persuadé qu'il est trahi de tous, il songe à prendre la fuite. Damon ayant perdu tout espoir, il renonce à Climene. Ce n'est que lors de leurs adieux qu'ils s'avouent leur amour malheureux. Orgon, qui a surpris la fin de leur entrevue, est ému par leur vertu et veut remettre le mariage. Lorsque le valet de Timant distribue les lettres d'injure paranoïaques que son maître adresse à tout le monde, les pères sont furieux et décident de marier Damon et Climene. Mais le jeune homme pense que le seul moyen de vaincre les soupçons de Timant et de le ramener à la raison est de lui donner Climene ; il supplie Orgon de revenir sur sa décision. Se croyant trahie par son amant, Climene accepte d'épouser Timant. Damon s'explique et demande pardon à Climene avant de partir. Mais après avoir appris toute la vérité, Timant reconnaît finalement sa folie, cède Climene à Damon et refuse la fortune de son père.

GOTTLIEB FUCHS

***La Pleurnicheuse***  
***(Die Klägliche)***

Comédie en 5 actes et en prose (1747)

Mme Ditrichin est une femme superstitieuse et geignarde, qui craint toujours le pire pour elle et ses deux enfants, Fritzchen et Charlotte. Elle projette de marier cette dernière à Geldlieb, un vieil avare qui lorgne la dot. Mais la jeune fille aime le cousin de Geldlieb, Leander, bien qu'elle soit sans nouvelles de lui depuis longtemps. Mme Ditrichin doit aussi faire face à la demande du Magister Holzwurm, pédant grossier qui s'est amouraché de Charlotte. Les deux barbons se querellent violemment tandis que les élèves du Magister discutent de ses méthodes d'enseignement. On apprend que Geldlieb intercepte les lettres de Leander et de Charlotte, mais suite à un quiproquo, Holzwurm pense que ces lettres lui étaient adressées et redouble d'ardeur. La révolte de son élève Kühnwitz le met en rage, et il lance des mousquetaires à ses trousses – le jeune homme est contraint à la fuite. Leander, qui revient enfin de voyage d'affaires, projette quant à lui de fuir avec Charlotte, car Geldlieb refuse de la lui céder. Les préparatifs sont terminés, mais les jeunes gens hésitent encore. Soudain, on apprend que Mme Ditrichin a été volée ; l'avare s'empresse de quitter cette famille ruinée. Leander épouse Charlotte, tandis que l'on retrouve le coffre, avec lequel Fritzchen jouait bêtement.

CHRISTIAN FÜRCHTEGOTT GELLERT

***La Bigote***  
***(Die Betschwester)***

Comédie en 3 actes et en prose (1745)

Mme Richardinn passe ses journées à prier et à chanter ; mais sa piété n'est qu'un vernis, qui dissimule mal son avarice et sa dureté de cœur. Son neveu Ferdinand essaye d'arranger le mariage de son pupille Simon avec Christianchen, la fille de Richardinn. Mais la promesse est trop timide et semble idiote, ce qui rebute Simon. Lorchen, la jeune fille sensée de la maison, parvient cependant à le détromper : elle connaît le bon naturel de Christianchen, à qui il ne manque en fait que de l'éducation et de bonnes fréquentations. Simon est convaincu, mais il a le malheur de briser une tasse et de jurer, ce qui effraye tant la superstitieuse bigote qu'elle refuse désormais toute union. Simon se tourne alors vers Lorchen, qui refuse son offre de mariage, par amitié pour Christianchen. Mais lorsque cette dernière avoue à Simon qu'elle ne se sent pas prête pour le mariage et qu'elle le prie instamment de songer plutôt à épouser Lorchen, la jeune fille accepte, émue par tant de bonté. Entre-temps, Simon a regagné, grâce à un somptueux présent, les faveurs de Richardinn, qui presse à nouveau le mariage ! Encouragée par Lorchen, Christianchen devient peu à peu plus loquace, et Simon est touché par son innocence. Pour ne pas ravir à Christianchen celui qui lui était destiné et qu'elle aime sans le savoir, Lorchen renonce finalement à Simon. Elle est adoptée par Ferdinand.

***Le Billet de loterie***  
***(Das Loos in der Loterie)***

Comédie en 5 actes et en prose (1746)

Dépendante d'un mari avare, Mme Damon a acquis un billet de loterie par l'entremise de son beau-frère M. Orgon : elle espère ainsi gagner quelque argent pour pouvoir enfin distribuer des bienfaits, en particulier à sa nièce Carolinchen, une jeune fille pauvre mais raisonnable et cultivée. Mme Orgon, jalouse de sa sœur, dévoile l'affaire à M. Damon, qui s'indigne du procédé et récupère le billet en cachette. Il entend en outre marier Carolinchen à son riche pupille Simon, un jeune fat qui rentre de son voyage en France. La jeune fille refuse bien évidemment. M. Orgon revend le billet à Simon. Ce dernier courtise Mme Orgon de façon éhontée, ne jure que par les mœurs galantes françaises et se moque de la religion. Il fait ainsi présent du billet à Mme Orgon, mais se montre ensuite si entreprenant qu'elle s'en indigne sincèrement. Elle offre à son tour le billet à Carolinchen pour la remercier de son soutien face à Simon, mais elle refuse. Les résultats du tirage arrivent enfin : le lot de Mme Damon a gagné 10 000 Thalers. M. Damon, tente de désespérément de récupérer le billet, tandis que son épouse accueille la nouvelle de sa perte avec sérénité.

***Les Tendres Sœurs***  
***(Die zärtlichen Schwestern)***

Comédie en 3 actes et en prose (1747)

Lottchen et Julchen sont les deux filles de Cleon ; la première, sage et vertueuse, est fiancée à Siegmund, qu'elle aime tendrement, mais qui doit cependant différer le mariage, car il a récemment été ruiné par un procès. La seconde est quant à elle promise à Damis, riche jeune homme qu'elle apprécie, mais elle s'entête à refuser cette union, car elle se fait une haute opinion de la liberté et prône l'amitié entre les sexes. Lottchen est chargée par son père convaincre sa sœur. Elle demande à Damis de faire semblant de se convertir aux idées de Julchen, et à Siegmund de courtiser la jeune fille. Comme Lottchen l'avait prévu, Julchen est troublée par le changement d'attitude de Damis. Simon, le tuteur de Damis, annonce alors que Julchen hérite de tous les biens de sa tante. Siegmund hésite alors entre les deux sœurs, et courtise Julchen (comme Lottchen le lui avait demandé). Il la demande même en mariage à Cleon, prétextant qu'elle montre plus de goût pour lui que pour Damis, et fait croire à Julchen que son amant la délaisse pour sa sœur. Lottchen innocente Damis auprès de Julchen, qui finit par s'avouer ses véritables sentiments. Un papier officiel révèle alors que l'héritage revient en fait à Lottchen. Siegmund se dit que rien n'est perdu pour lui, mais Julchen et Damis surprennent ses réflexions, qui le démasquent. Grâce à l'aide de Simon et à la confirmation de Cleon, ils parviennent finalement à détromper Lottchen : le traître est chassé.

***La Femme malade***  
***(Die kranke Frau)***

Comédie en 1 acte et en prose (1747)

Mme Stephan se figure être à l'article de la mort et fait venir médecin, astrologue et barbier, alors que sa nièce Philippine tente au contraire de la rassurer et ne voit rien de grave à son malaise. La jeune fille devine que c'est en fait la visite de Mme Richard, sa

belle-sœur, habillée d'une superbe andrienne à la dernière mode, qui l'a rendue malade de jalousie. Tandis que son mari est au désespoir, que l'astrologue prédit sa mort prochaine et que son beau-frère lui fait avaler son élixir miracle, Mme Stephan continue sa comédie. Jusqu'à ce que l'andrienne réapparaisse, achetée à M. Richard par Henriette : Philippine convainc M. Stephan d'en faire cadeau à sa femme, laquelle recouvre sur le champ la santé.

LUISE ADELGUNDE VIKTORIE GOTTSCHED

*La Gouvernante française*  
*(Die Hausfranzösinn)*

Comédie en 5 actes et en prose (1744)

Une gouvernante française et ses deux acolytes font la loi dans la maison de M. Germann. Le fils Franz doit bientôt partir pour la France, afin de parfaire son éducation. Mais cette situation n'est pas du tout du goût de Wahrmund, le frère de Germann, ni de Luischen, la jeune fille de la maison. La famille se querelle ainsi longuement à propos de l'éducation du fils et de son voyage. Lorsque l'on apprend que les trois Français sont en fait des escrocs qui ont fui leur pays, ces derniers ont déjà pris la poudre d'escampette avec une lettre de change en blanc et en kidnappant la petite Hannchen. La fillette est finalement retrouvée, et après ces émotions, Germann décide de renoncer à toutes les modes françaises et de faire instruire ses enfants « à l'allemande ».

*La Mésalliance*  
*(Die ungleiche Heirath)*

Comédie en 5 actes et en prose (1743)

M. et Mme von Ahnenstolz s'appêtent à donner leur fille Philippine en mariage à Wilibald, un riche bourgeois, car cette union leur permettrait de régler leurs dettes. Malgré leur besoin financier pressant, ils ne parviennent à cacher leur orgueil nobiliaire extrême : M. von Ahnenstolz ne jure que par son arbre généalogique, son épouse est une hypochondriaque affectée, et le malheureux Wilibald est systématiquement méprisé. Quant à Philippine, elle n'entend pas rester fidèle à ce mari roturier auquel elle ne doit rien. Elle reçoit ainsi son amant von Zierfeld, déguisé en jardinier. Wilibald la surprend, mais se laisse d'abord persuader de l'innocence de sa fiancée. Amalia, sœur de Mme von Ahnenstolz, tente en vain de lui ouvrir les yeux et de le dissuader d'épouser Philippine. Lorsque Wilibald trouve une fois de plus sa fiancée avec le jardinier, l'identité du jeune homme est découverte : le bourgeois renonce enfin à la noble demoiselle, mais il demande la main d'Amalia. Celle-ci refuse, convaincue que le mérite seul ne fait pas un bon mariage lorsque les conditions sont inégales.

***Le Testament***  
***(Das Testament)***

Comédie en 5 actes et en prose (1745)

Mme von Tiefenborn, une riche veuve à tendances hypochondriaques, a deux nièces et un neveu. L'une des nièce, Amalie, et le neveu Kaltenbrunn, attendent avec impatience la rédaction du testament de leur tante : l'une a besoin de l'argent pour faire un bon mariage, l'autre pour soutenir son train de vie de débauché. Ils la flattent ainsi dans son hypochondrie, la souhaitant plus malade qu'elle n'est, tandis que Caroline, l'autre nièce, se montre honnête et désintéressée. Mme von Tiefenborn, qui entend bien se remarier, remarque le manège d'Amalie et Kaltenbrunn ; elle fait passer son fiancé pour un médecin et monte une comédie qui se clôt par la lecture du testament et l'annonce du remariage. Caroline est récompensée de sa vertu, les deux autres sont démasqués et mis à l'épreuve.

***M. le Bel-Esprit***  
***(Der Witzling)***

Comédie en 1 acte et en prose (1745)

Le jeune Vielwitz, qui vient faire ses études à Leipzig, vit dans la maison de M. Reinhart, un riche marchand ami de son père. Reinhart a l'intention d'unir Vielwitz à sa pupille, Lottchen. Mais la jeune fille refuse énergiquement, car elle juge Vielwitz stupide et prétentieux. Le fils de Reinhart n'en pense pas moins, et convie le poète Jambus et l'érudit Sinnreich à une petite réunion, afin de faire éclater toute la bêtise et la fatuité de Vielwitz. L'entrevue ne tarde pas à passer des louanges réciproques aux vantardises personnelles puis à la querelle et à la rupture entre les trois pédants. Pour finir, Vielwitz se déconsidère complètement auprès de Reinhart en confondant les adresses de trois lettres : c'est son père à qui il envoie sa pastorale intitulée *Le Viol*, tandis que le jeune Reinhart reçoit les vers destinés à Lottchen et que cette dernière découvre la lettre injurieuse sur sa famille, adressée à M. Vielwitz. Le jeune homme, victime de sa propre méchanceté, est immédiatement chassé de la maison de Reinhart.

JOHANN CHRISTIAN KRÜGER

***Les Pasteurs de campagne***  
***(Die Geistlichen auf dem Lande)***

Comédie en 3 actes et en prose (1743)

Les pasteurs Muffel et Tempelstolz se sont impatronisés dans la maison de Mme von Birkenhayn et cherchent tous deux à épouser sa fille Wilhelmine. Or Muffel a engrossé sa gouvernante Cathrine et cherche à lui faire épouser Peter, son valet, afin de couvrir le scandale. Mais ce dernier découvre le mensonge et refuse. Quant à Wilhelmine, c'est une jeune fille éclairée, amoureuse de son professeur de philosophie Wahrmond. Elle abhorre les deux imposteurs, tout comme son oncle M. von Roseneck et son amant Wahrmond, mais ils sont tous impuissants face à l'aveuglement de la mère. Cette dernière décide de donner Wilhelmine en mariage à celui des pasteurs qui réussira à la guérir de la philosophie. Après des tentatives de conversion ridicules, Muffel prétend avoir

désenvoûtée Wilhelmine et abuse une fois de plus Mme von Birkenhayn. Entre-temps surgit Mme Brigitte, une vieille femme que Tempelstolz a bernée : il lui avait promis le mariage en échange d'une place de pasteur, mais s'est enfui après avoir encaissé l'argent. Peter se déguise alors en étudiant en théologie, et confond Muffel ; puis s'est au tour de Templestolz, démasqué par Mme Brigitte. Mme von Birkenhayn ouvre alors les yeux et consent au mariage de sa fille avec Wahrmond.

***Les Candidats ou les Moyens d'obtenir une charge***  
***(Die Candidaten, oder die Mittel, zu einem Amte zu gelangen)***  
Comédie en 5 actes et en prose (1748)

Herrmann, secrétaire du Comte, est l'amant de Caroline, femme de chambre de la Comtesse. Pour se marier, les deux jeunes gens espèrent que Herrmann obtiendra la charge de conseiller que le Comte doit pourvoir et qu'il lui a promise. Arnold, le précepteur, connaissant l'attirance du Comte pour Caroline, propose à la jeune fille un marché : elle doit l'épouser pour la forme et il la laissera au Comte, en échange d'un paroisse. L'intéressée rejette énergiquement. Pour se venger de cet affront, Arnold calomnie le secrétaire et sa fiancée auprès du Comte ; ils décident de faire croire à Herrmann que Caroline a accepté les avances du Comte afin que son amant obtienne la charge – pour laquelle les candidats se bousculent : Valer, un galant jeune homme, se présente à la Comtesse, et Chrysander, un licencié en droit ignorant et incapable, se présente au Comte. Ce dernier fait alors croire à Herrmann qu'il a la charge grâce aux complaisances de Caroline. Mais les amants ne se laissent pas bernés par ce stratagème. Tandis que Valer fait la cour à la Comtesse, la fiancée de Chrysander, une demoiselle sans scrupules, vend ses charmes au Comte. Ils sont alors découverts par le fiancé et la Comtesse, et c'est finalement Valer qui obtient la charge. Mais ce dernier est en réalité un cornette, qui n'a fait que jouer un rôle, pour venger son capitaine, que la Comtesse avait humilié en public. Il se révèle en outre être le frère de Caroline, demoiselle de condition que les infortunes du sort ont contrainte à servir. Herrmann est fait conseiller, Caroline est rétablie dans ses droits, et revendique sa mésalliance avec son fiancé bourgeois mais vertueux.

***Le Mari aveugle***  
***(Der blinde Ehemann)***  
Comédie en 3 actes et en prose (1751)

Astrobal se plaint à Crispin de sa cécité, évoque sa femme Laura, son amitié pour le Prince actuel et les bienfaits du Prince défunt, dont il serait le fils illégitime, selon Crispin, qui doute aussi de la fidélité de Laura. Mais les deux époux sont tendres et aimants, et leur bonheur conjugal est à l'opposé du couple formé par Crispin et Florine : cette dernière se plaint des maris à Laura et avoue avoir cédé aux galanteries de Marottin. Le Prince, amoureux de Laura, est tiraillé entre son respect et sa passion. Il avoue finalement son amour, mais Laura le condamne sans appel. Honteux, le Prince veut offrir le trône aux deux époux vertueux. La Fée Oglyvia apparaît alors pour apprendre au Prince qu'elle est sa mère, et lui réclame son aide : c'est elle qui a frappé Astrobal de cécité à sa naissance, pour se venger des infidélités de son époux, le précédent Prince. Une malédiction l'a alors défigurée, et pour retrouver sa beauté, Astrobal doit devenir le plus heureux des maris. Le Prince continue donc, avec l'aide de Marottin, à courtiser Laura pour éprouver sa vertu. Les stratagèmes réussissent, et Astrobal, désespéré, est convaincu de l'infidélité de sa



femme. Mais Laura est toujours restée fidèle, et Astrobal retrouve la vue, tout comme la Fée retrouve sa beauté. Elle explique tout, et Laura devient fée de la Terre et de la Vertu calomniée.

***Le Diable paresseux***  
***(Der Teufel ein Bärenhäuter)***  
Comédie en 1 acte est en vers (1748)

Wilhelm Rabe est profondément amoureux de sa femme Hannchen, mais celle-ci l'a épousé contre son gré, alors que son cœur était à Valentin. Wilhelm, qui ne veut que le bonheur de Hannchen et qui a confiance en sa vertu, ne s'oppose ni aux échanges de lettres entre les deux amants, ni même à leurs entrevues. Mais Ruthe, le bedeau du village, accuse Hannchen d'infidélité, et propose ses services à Wilhelm pour effrayer Valentin, en se déguisant en diable. Wilhelm accepte et commence à suspecter son épouse. C'est alors qu'il surprend une conversation entre elle et Valentin, et apprend ainsi que, touchée par sa tendresse et sa bonté, Hannchen a fini par tomber amoureuse de lui. Il se montre alors et regrette ses soupçons. La jeune fille révèle qu'en réalité, c'est Ruthe qui cherche à la séduire et à la pousser à l'adultère. Lorsque le bedeau surgit avec son costume de diable, Valentin lui administre une bonne correction et le ligote. Anna, la femme de Ruthe, arrive sur ces entrefaites en compagnie de son valet et amant Peter ; ils s'assoient tranquillement sur le malheureux ligoté, contraint d'assister, impuissant, à son déshonneur. Il doit pour finir faire acte de repentance pour avoir calomnié la vertu.

***Le Duc Michel***  
***(Herzog Michel)***  
Comédie en 1 acte et en vers (1750)

Hannchen est amoureuse du valet de ferme Michel, qui travaille pour son père Andrews. Mais ce dernier est en colère, car Michel s'est montré arrogant. Le valet agit en effet soudain comme s'il était duc, et s'imagine déjà distribuant les titres et jouissant d'un prestige infini. Il explique à Hannchen qu'il ne peut plus l'épouser, mais qu'elle pourra être sa maîtresse. Michel apporte enfin l'objet qui doit faire sa fortune : un rossignol, dont le produit de la vente sera réinvesti et propèrera tant et plus qu'il finira duc. Mais le rossignol s'envole, et avec lui les rêves de grandeur du valet de ferme, qui retourne à sa fiancée, à sa charrue et à la raison.

GOTTHOLD EPHRAIM LESSING

***Le Misogyne***  
***(Der Misogyn)***

Comédie en 3 actes et en prose (1748)

Wumshäter est un misogyne acharné qui pousse sa folie jusqu'à manifester le plus grand mépris pour sa fille Laura, dont il veut à tout prix se débarrasser. Quant à son fils Valer, il est bien décidé à l'empêcher de se marier pour lui éviter l'enfer conjugal ! Mais Valer a songé à une ruse : son amante Hilaria s'est introduite dans la maison depuis une semaine sous les traits de Lelio, son prétendu frère, et s'attire ainsi les faveurs de Wumshäter. Elle joue si bien son rôle de jeune homme que Laura s'éprend de 'lui'. Or l'amant de Laura, Leander, en procès avec Wumshäter, fait négocier son mariage par l'intermédiaire de l'avocat Solbist, en persuadant le misogyne de consentir à l'union de Leander avec sa fille : il gagne ainsi non seulement Wumshäter son procès, mais se venge qui plus est de son adversaire en lui donnant femme. Tandis que Valer explique la ressemblance frappante entre Lelio et sa sœur, et espère ainsi conduire son père à apprécier Hilaria, qui se présente enfin sous son vrai visage, Wumshäter refuse obstinément de percevoir la moindre similitude entre les deux et s'enferme dans ses dénégations. Lorsque la supercherie est démontrée, Laura revient naturellement vers Leander, et Wumshäter se voit contraint d'accepter le mariage de son fils.

***La Vieille Fille***  
***(Die alte Jungfer)***

Comédie en 3 actes et en prose (1749)

Von Schlag, un capitaine sans scrupules pressé par les dettes, fait convaincre Mlle Ohldin, riche vieille fille de cinquante ans, de l'épouser. Mais cela ne fait pas l'affaire de son neveu Lelio, qui se voit ainsi floué de ses espérances d'héritage. Avec l'aide de Lisette, il cherche à détourner sa tante du projet en lui présentant un faux capitaine estropié et grossier, sous les traits de Peter, le marchand ambulancier. Lorsque le vrai von Schlag arrive, Peter est démasqué, mais pour pouvoir épouser la vieille fille sans encombre, le capitaine s'entend avec Lelio pour partager le butin !

***Damon ou la Véritable Amitié***  
***(Damon, oder die wahre Freundschaft)***

Comédie en 1 acte et en prose (1747)

Damon et Leander sont à la fois amis et rivaux pour le cœur d'une jeune veuve, mais refusent de donner la priorité à leur amour, à grand renfort de nobles déclarations d'amitié. Lisette leur fait alors croire que sa maîtresse choisira celui qui est le plus chanceux dans ses affaires. Or Leander apprend que son bateau en provenance des Indes a coulé : il propose alors à Damon de mettre en commun leur fortune, sous prétexte que les amis ne doivent faire qu'un. Mais la nouvelle du naufrage était fautive, et c'est en fait le bateau de Damon qui s'est abîmé en mer. Leander réclame alors la main de la veuve, qui le repousse et choisit Damon pour son honnêteté. Ce dernier montre ce qu'est la véritable amitié en pardonnant à Leander.

**Les Juifs**  
**(Die Juden)**

Comédie en 1 acte et en prose (1749)

Un voyageur vient de secourir le Baron, attaqué par deux hommes ayant l'apparence de juifs. Il s'agit en fait de Martin Krumm, le métayer ? du Baron, et de son compère Michael Stich. Reconnaisant, le Baron invite son sauveur à séjourner chez lui. Le voyageur doute que les brigands aient véritablement été des juifs, mais le Baron n'en démord pas. Krumm souhaite la bienvenue au voyageur, et en profite pour lui voler sa tabatière, qu'il offre par la suite à Lisette.

**Le Libre-penseur**  
**(Der Freygeist)**

Comédie en cinq actes et en prose (1749)

Adrast est un libre-penseur, ennemi de l'Église et de tous ses représentants. Theophan, un jeune ecclésiastique aimable et vertueux. Ils doivent tous deux épouser l'une des filles de Lisidor ; à Theophan revient la pieuse et discrète Juliane, à Adrast la spirituelle Henriette. Mais les jeunes gens s'éprennent justement de celle qui ne leur est pas destinée – et réciproquement d'ailleurs, ce qui sème la discorde entre les deux sœurs. Theophan tente de ramener Adrast dans le droit chemin et lui offre son amitié. Mais le libre-penseur refuse tout net, car il soupçonne quelque ruse derrière ce procédé en apparence bienveillant ; ses craintes semblent justifiées par l'arrivée soudaine de son créancier, Araspe, cousin de Theophan. Pour prouver sa bonne volonté, Theophan récupère la reconnaissance de dettes d'Adrast, et la détruit, mais rien n'y fait : Adrast est bien décidé à le haïr. Les entrevues des jeunes gens avec leurs fiancées révèlent les affinités de chacun. La situation financière d'Adrast est toujours aussi délicate, et Theophan se porte garant pour lui auprès d'un cambiste, sous le sceau du secret. Mais l'homme révèle à Adrast l'identité de celui qui le protège. Toujours sceptique, Adrast ne reconnaît finalement son erreur que lorsque Theophan s'emporte et que chacun avoue son inclination pour la fiancée de l'autre. Les jeunes filles souscrivent à l'échange et les deux unions sont approuvées par la famille.

**Le Jeune Érudit**  
**(Der junge Gelehrte)**

Comédie en 5 actes et en prose (1747)

Damis est un jeune pédant qui ne vit que dans les livres et qui croit posséder un savoir hors du commun pour son âge. Il est d'ailleurs persuadé que l'essai qu'il a proposé au concours d'une académie va remporter le premier prix, et attend le résultat avec impatience. Son père Chrysender a l'intention de lui faire épouser sa pupille Juliane, car il sait qu'une fortune considérable vient de lui échoir. Damis se montre réticent (les grands érudits sont hostiles au mariage), puis consent à cette union lorsqu'on lui fait croire que Juliane est une vraie Xanthippe. Valer, amant de la jeune fille et ami de Damis, tente d'empêcher cette union. Une lettre arrive enfin, annonçant à Damis l'échec total de son essai. Scandalisé, le jeune homme décide de quitter l'Allemagne pour un pays qui saura mieux reconnaître son talent.

***Le Trésor***  
***(Der Schatz)***

Comédie en et en prose

Leander veut épouser Kamilla, la sœur de Lelio, mais son tuteur Staleno s'y oppose : la jeune fille est pauvre, et son frère est un dissipateur. Leur tuteur, Philto, a racheté la maison de leur père, et Staleno s'indigne de cette trahison. Mais Philto lui révèle qu'un trésor est caché dans la maison, destiné à constituer la dot de Kamilla, mais dont Lelio ne doit pas soupçonner l'existence. Le jeune homme, apprenant que Staleno refuse le mariage à cause de l'argent, promet de céder à sa sœur les derniers revenus dont il dispose afin de la doter ; il demande un prêt à son valet Maskarill, et veut de vendre un terrain à Staleno. Anselme, le père de Lelio, revient alors, est confronté à Raps, que Lelio a chargé de jouer le rôle d'un voyageur ayant rencontré son père et rapportant des lettres de sa part. Anselme, accueilli par Philto, apprend les dérèglements de son fils et comment le tuteur a préservé le trésor caché. Anselme annonce qu'il a promis sa fille au fils d'un ami récemment décédé... lequel se trouve être Leander. Lelio a honte de son comportement et demande pardon à son père.

JOHANN FRIEDRICH LÖWEN

***Le Méfiant par délicatesse***  
***(Das Mistrauen aus Zärtlichkeit)***

Comédie en 3 actes et en prose (1765)

Valer est fiancé à Henriette ; mais le père de la jeune fille, que de mauvaises expériences à la cour et parmi ses proches ont rendu secret et méfiant à l'excès, ne cesse de reporter le mariage et de railler le jeune homme sur ses prétendues conquêtes. Lassé, ce dernier veut quitter la maison et accélérer ainsi son union. Une lettre, adressée par erreur à Arist, lui révèle alors que ses soupçons étaient fondés : Valer a bien une aventure avec une comtesse. Le père apporte à Henriette la preuve de l'infidélité de son amant. La jeune fille est furieuse. Mais Geront, le frère d'Arist, décide de présenter la comtesse, car il connaît sa véritable identité. Lors de son entrée en scène, la comtesse fait le récit de ses malheurs, et l'on apprend qu'elle est la mère de Valer : après avoir épousé un seigneur contre la volonté de sa famille, elle fuit avec lui, mais il est odieusement assassiné par son propre frère, et elle décide de se séparer de son fils pour le protéger. Elle révèle ensuite à Valer son identité, puis Arist et Henriette sont informés de la situation. Pourtant, Arist refuse toujours le mariage, par crainte d'être abandonné dans sa vieillesse par les jeunes gens. Une lettre annonce alors à Arist la mort de l'homme qui a provoqué sa chute à la cour – et qui n'est autre que l'assassin du père de Valer. On a découvert sa vilénie et Arist est rétabli dans sa charge. La comtesse réussit à le persuader de consentir au mariage.

***L'Amant par hasard ou le Retour de la vertu***  
***(Der Liebhaber von Ungefähr oder die Rückkehr der Tugend)***  
Comédie en un acte et en prose (1765)

Après avoir sauvé le vieux Hieronymus d'un agresseur, Argant et son valet Peter apprennent de la bouche du bon marchand qu'il a promis sa fille au fils de son correspondant, M. Richard. Chevalier d'industrie sans vergogne, Argant se fait alors passer pour ce gendre attendu ! Le jeune homme invente une histoire de vol qui justifie qu'il ne soit pas présenté immédiatement à son futur beau-père, et prétend qu'on lui a dérobé le portrait de sa promise et les lettres l'accompagnant. Hieronymus est ravi : il avance de l'argent à Argant et lui présente sa fille. Lorsque le véritable gendre paraît avec lettres et portrait, Peter l'accuse d'être l'un des brigands qui les ont attaqués. Ses preuves sont donc nulles et Hieronymus le renvoie. Mais Argant préfère changer de stratégie : il avoue son imposture, se déclare amoureux de Caroline pour justifier son procédé, et se prétend désormais fils d'un comte de Poméranie. Une fois de plus Hieronymus est dupe, et lorsque Richard revient avec des témoins de son identité, le marchand explique qu'il a changé d'avis et préfère choisir un noble gendre. Quelqu'un cependant reconnaît Peter, dénonce la supercherie et veut faire arrêter les deux imposteurs. Argant confesse ses erreurs, et révèle sa véritable identité. C'est alors que son père survient ; la tendresse du vieil homme achève la conversion totale d'Argant, tandis que Peter rentre lui aussi dans le droit chemin.

***J'en ai décidé ainsi***  
***(Ich habe es beschlossen)***  
Comédie en 3 actes et en prose (1766)

Simon, un vieux capitaine énergique et franc, a décidé de réconcilier Arnold et son frère Erast, brouillés depuis que le premier s'est mésallié en épousant une roturière. En représailles, Arnold a été spolié de ses biens et rejeté par sa famille. Or son fils Argant est aujourd'hui amoureux de Mariane, la fille d'Erast. Arnold recommande à Argant de dissimuler son origine et de se dire très riche. Mais Leander, un petit-maître sans scrupule, revenant tout juste de Paris, veut lui aussi épouser la jeune fille afin de mettre la main sur sa fortune. Arnold révèle alors à son fils qu'Erast est son frère et qu'il l'a privé de ses biens. Il veut qu'Argant demande à Mariane de dérober à son père les papiers qui assurent leurs droits. Sans révéler son identité, Arnold tente dans un premier temps d'évoquer son sort et de fléchir son frère, mais sans succès. Mariane est quant à elle tiraillée entre l'amour et le devoir filial, mais finit par fournir les documents à son amant – que ce dernier rend à Erast, ne voulant pas perdre l'estime de Mariane. Arnold se révèle alors à son frère, qui entend enfin la voix du sang. Quant à Leander, il est confronté à son père, qu'il avait ruiné il y a des années et que Simon avait alors généreusement aidé. Le vieillard est revenu s'acquitter de sa dette, et retrouve son fils ingrat, qui se repent de ses mauvaises actions et promet de revenir dans le droit chemin.

CHRISTLOB MYLIUS

***Les Médecins***

***(Die Ärzte)***

Comédie en 5 actes et en prose (1745)

Mme Vielgutin est sous la coupe de deux médecins, Pillifex et Recept, qui exploitent sa crainte des maladies pour lui extorquer de l'argent. Elle promet sa fille Luisgen en mariage à celui qui trouvera de quel mal la cuisinière Dorchen est atteinte. Damon, un jeune homme amoureux de Luischen, se présente alors, en prétendant être médecin, mais Vielgutin reste sur sa décision. Pillifex et Recept examinent Dorchen, qui est enceinte, sans pouvoir identifier sa maladie. Ils établissent un contrat entre eux, qui assure à l'un la jouissance de Luischen et à l'autre sa fortune, mais Fridrich, le valet de la maison, le leur dérobe. Cette preuve ne parvient cependant pas à convaincre Vielgutin. Ce n'est que lorsque Dorchen accouche qu'elle reconnaît son erreur, et finit par consentir au mariage de Damon et Luisgen. Mais le père de la jeune fille revient alors, et annonce qu'il a promis Luisgen au fils d'un ami – qui n'est autre que Damon. Ce dernier révèle alors à sa fiancée que lui aussi est médecin, ce qu'il lui avait caché jusque là, compte tenu de l'aversion de Luisgen pour cette profession. Elle est d'abord choquée et réticente, puis se range elle aussi à la raison et accepte Damon, qui lui n'est pas un charlatan.

***Le Fâcheux***

***(Der Unerträgliche)***

Comédie en 5 actes et en prose (1746)

Un groupe de jeune gens amoureux, qui a décidé de se retrouver dans un jardin et de se distraire, est poursuivi par Unhold, un fâcheux mal appris. Cet homme trop sociable prétend se lier d'amitié avec tous ceux qu'il rencontre et les accable de ses discours infatués et de ses civilités déplacées. Les jeunes gens parviennent à se débarrasser de lui temporairement, et en profitent pour se divertir. Mais Unhold ne tarde pas à revenir. Pour faire une plaisanterie à son amie, Hartmann lui fait alors croire que Leonore est sensible à ses charmes, et qu'elle aime les officiers. Unhold se déguise donc en matamore et courtise la jeune fille, effarée. Albrecht pour sa part le persuade que Hannchen elle aussi est tombée amoureuse, et qu'elle apprécie les érudits. Unhold endosse donc l'habit du pédant et lui fait une déclaration où grec et latin le disputent aux références antiques et mathématiques. Puisque Unhold gâche la société, il faut donc qu'il la divertisse, et pour se moquer de lui, cette fois-ci à ses seuls dépens, Hannchen déguise sa suivante Jule en dame, que le fâcheux s'empresse de courtiser comme une demoiselle de qualité. Lorsqu'on lui révèle la supercherie, il est contraint d'épouser Jule.

JOHANN THEODOR QUISTORP

***L'Hypochondriaque***

***(Der Hypochondrist)***

Comédie en 5 actes et en prose (1745)

Le jeune Gotthard est atteint du *malum hypochondriacum*, ce qui met son père, un brave marchand de peaux, au désespoir. Les deux médecins auxquels il fait appel, Krebsstein et Muscat, se perdant en querelles stériles, Gotthard décide de marier son fils à une jeune fille pleine de vie et de bonne humeur, afin de combattre cette funeste mélancolie. Le jeune Gotthard fait part de ses angoisses à son valet Heinrich, tandis que la maisonnée accueille M. Fröhlich et sa fille (la fiancée). Survient alors Mme Kreuzinn, hypochondriaque notoire, qui vient faire ses adieux avant un voyage de cure. La conversation révèle les délires des deux malades, qui réjouissent l'assemblée. On apprend par la suite que tout comme le fils Gotthard, M. Fröhlich a souffert d'hypochondrie dans son jeune âge, et qu'il a été guéri par sa femme. Mlle Fröhlichinn veut suivre les traces de sa mère et s'engage à guérir le fils de M. Gotthard. Une longue entrevue des deux jeunes gens montre effectivement comment la gaieté de Fröhlichinn parvient à chasser les idées noires de l'hypochondriaque. Mais son attachement pour la jeune fille fait naître de nouvelles angoisses chez Gotthard. Alors que Heinrich le convainc de se marier, le jeune homme se désespère d'avoir perdu une tresse de chapeau, présent de sa fiancée ; il est prêt à se suicider, quand Heinrich se porte à son secours – pour découvrir qu'il allait se pendre avec la fameuse tresse ! Le jeune Gotthard retrouve alors la raison : il demande Mlle Fröhlichinn en mariage et semble s'engager sur la voie de la guérison.

***Le Procès du bouc***

***(Der Bock im Prozesse)***

Comédie en 5 actes et en prose (1744)

De retour de voyage, le jeune Zierlich apprend que le père de sa fiancée, le juge Zankmann, a été destitué de ses fonctions pour excès de zèle, car les procès lui ont tourné la tête. Sous l'emprise de Scheinklug, un vieil avocat révoqué qui exploite sa faiblesse, il laisse libre cours à sa folie : il soumet toute sa maison à sa juridiction personnelle et règle tout comme au tribunal. Il veut en outre donner sa fille Suschen en mariage à Scheinklug. Survient alors une noble procédurière, Mme von Eigensinn, qui veut obtenir de Zankmann une série de jugements en sa faveur ; mais elle se fait jeter dehors sans ménagements par le valet Heinrich. Sur ce, un incident avec le bouc apporté par Zierlich donne lieu à un procès en bonne et due forme : le bouc s'est introduit dans le cabinet de Scheinklug et a renversé un encrier sur son précieux *Corpus juris*. L'avocat porte plainte ! Zierlich et le fils de Zankmann joignent alors leurs efforts pour déjouer, par voie juridique, les projets de Scheinklug : actes d'accusation, recours et plaidoiries se succèdent, et à l'issue de la procédure, c'est Scheinklug qui se retrouve en possession du bouc – pour dédommagement du préjudice – et Zierlich qui obtient la main de Suschen. Enfin, par une dernière ruse, les jeunes gens parviennent à se débarrasser du vieil avocat : ils lui imputent l'éviction musclée de Mme von Eigensinn, et le livrent à la vindicte de la vieille femme, qui a fait parvenir moult plaintes auprès des autorités. Scheinklug est arrêté. Zankmann retrouve alors brusquement la raison et renonce aux procès.

***Les Huîtres***  
***(Die Austern)***

Comédie en 1 acte et en prose (1743)

Le jeune étudiant Liebegern veut régaler deux jeunes filles en leur faisant livrer des huîtres. Mais trois de ses amis arrivent entre-temps à l'auberge et s'approprient les huîtres. Pour ne pas révéler ses intentions galantes et ne pas nuire à la réputation des jeunes filles, Liebegern ne peut que se taire. Ses invitées finissent par arriver, mais le repas est encore troublé par deux compères de Liebegern, qui enrage de voir ses plans une nouvelle fois contrariés. Les jeunes filles imaginent finalement une farce pour se consoler de ces contretemps : elles se vengent d'un avaré qui les poursuit de ses assiduités en l'invitant à déguster le reste des huîtres avariées.

JOHANN ELIAS SCHLEGEL

***L'Oisif affairé***  
***(Der geschäftige Müßiggänger)***

Comédie en 5 actes et en prose (1743)

L'emploi du temps de Fortunat est très chargé : ce jeune avocat doit plaider sa première affaire devant le juge, et sa mère a organisé pour lui un rendez-vous avec le ministre pour obtenir un poste, puis une entrevue avec une jeune fille qui doit devenir sa fiancée. Mais Fortunat est un dilettante touche à tout, qui s'éparpille en mille activités futiles : il peint, joue de la flûte, et sur le chemin de son rendez-vous, s'arrête dans plusieurs boutiques, dont il envoie les commis chez lui. Tant et si bien que l'heure de son rendez-vous est passée. Il perd son procès pour avoir omis de se présenter, et il est également en retard pour la visite de Luischen. En amoureuse de l'ordre et de la ponctualité, cette dernière se détourne de Fortunat et choisit son concurrent l'avocat Rennthier, homme zélé et toujours pressé. Fortunat ne se soucie pas plus de cet échec que des autres, et retourne à sa peinture.

***La Beauté muette***  
***(Die stumme Schönheit)***

Comédie en 1 acte et en vers (1747)

Accompagné de son ami M. Jungwitz, qu'il souhaite avoir pour gendre, M. Richard vient rendre visite à sa fille, qu'il a confiée, il y a vingt ans de cela, à Mme Praatgern. Il s'attend à une jeune fille parfaitement éduquée, mais lorsque Charlotte est présentée, elle se révèle muette, incapable de soutenir une conversation et uniquement intéressée par les vêtements et les cadeaux, ce qui déçoit grandement les deux visiteurs. Leonore, fille de Mme Praatgern et élevée par sa sœur, est en revanche un modèle de grâce, de politesse et d'aisance. Elle charme d'emblée Richard et Jungwitz. Grâce à une conversation surprise entre Praatgern et Charlotte, on apprend qu'en réalité, cette dernière n'est pas la fille de Richard : Praatgern a échangé les enfants. Jungwitz peut donc épouser Leonore. Quant à Charlotte, elle est destinée au philosophe Laconius.



***Le Mystérieux***  
***(Der Geheimnißvolle)***

Comédie en 5 actes et en prose (1746)

Un jeune homme mystérieux déguisé en turc a séduit Amalia lors d'un bal. Il revient la voir, sous le nom d'Abgrund, mais il est impossible d'apprendre quoi que ce soit sur lui, même par son valet qui ignore tout de son maître. Tandis qu'Abgrund multiplie les visites sous divers déguisements et fait un mystère de ses moindres faits et gestes, son attitude incite le curieux Glocke à imaginer des projets de mariage et des ambassades secrètes, et éveille les soupçons de Schlangendorf, le père d'Amalia : son ami Bährenfeld, dont Amalia doit épouser le fils, vient d'arriver, car il est à la recherche d'un escroc. Abgrund est accusé d'être l'homme recherché, au grand désespoir d'Amalia. Il a déjà fui, mais il est finalement arrêté, et confronté à Bährenfeld, stupéfait de découvrir alors son propre fils : Abgrund, ne voulait rien devoir à sa famille et faire sa fortune par lui-même. Il n'a donc informé personne de ses projets, mais sa trop grande prudence l'a trahi. Il peut épouser Amalia, et tous espèrent que sa méfiance excessive sera guérie.

***Le Triomphe des honnêtes femmes***  
***(Der Triumph der guten Frauen)***

Comédie en 5 actes et en prose (1747)

Hilaria, déguisée en homme sous le nom de Philinte, est partie à la recherche de son époux Nikander, un coureur de jupons qui l'a abandonnée il y a dix ans de cela, juste après leur mariage. Elle le retrouve dans la maison d'Agenor, courtisant Juliane, la femme de celui-ci. Agenor est un vrai tyran domestique, grondeur et jaloux ; il refuse tout à sa tendre et vertueuse femme, lorgne la soubrette Cathrine et va jusqu'à attacher à Juliane une gouvernante pour la surveiller. Feignant d'être un rival, Philinte-Hilaria fait la cour à Juliane et sonde les sentiments de son époux, qu'elle sent prêt à revenir dans le droit chemin. Elle se présente alors à lui comme la sœur de Philinte, et le séduit par son discours. Reprenant le masque de Philinte, elle déclare son amour à Juliane, tandis qu'Agenor les épie. Juliane prouve sa vertu, et Agenor, furieux, veut poignarder Philinte ; mais Hilaria se révèle alors, achevant de reconquérir Nikander et provoquant le repentir d'Agenor, qui promet de redevenir un époux tendre et raisonnable.

***Le Faste à Landheim***  
***(Die Pracht zu Landheim)***

Comédie en 5 actes (fragment) et en prose (1742)

Sur le domaine de Mme von Landheim, tout doit être brillant, afin de refléter son rang. Elle a même engagé une Française, Lisette, pour la conseiller dans ses affaires. Lisette est très mal accueillie par Fiekchen, la fille de la maison, qui trouve que la Française est une dépense inutile. Car Mme von Landheim est avare, et si elle tient à mener grand train, c'est cependant sans dépenser un sou. De l'aménagement du château au service en passant par les vêtements, tout se fait donc au rabais. Les domestiques par exemple sont nombreux, mais non rémunérés, et exercent un autre métier. Lorsque Berthold, le fils de Mme von Landheim, revient de son voyage en France, tout est

bousculé : le jeune homme est dissipateur et entiché de modes françaises. Il découvre vite que la prétendue Lisette est en réalité une Allemande. Il entreprend de tout réformer selon les usages français et organise pour l'anniversaire de sa mère un bal masqué et des divertissements ruineux. Fiekchen et Mme von Landheim sont scandalisées.

Le dernier acte est manquant, mais la pièce devait se conclure sur le vol par l'un des domestiques de tout ce qui avait été amené pour le bal.

ADAM GOTTFRIED UHLICH

***L'Indifférent***

***(Der Unempfindliche)***

Comédie en 5 actes et en vers (1745)

Friedlieb est un homme paisible, dont la femme est une véritable harpie, qui dirige tout dans la maison et le trompe ouvertement avec deux galants. Elle veut d'ailleurs donner l'un d'eux en mariage à sa fille Charlotte, tandis que Friedlieb souhaite avoir pour gendre le riche paysan Morgenschein. Mais la jeune fille et les domestiques multiplient les intrigues pour faire échouer ces plans. Friedlieb manifeste à chaque occasion son apathie et sa trop grande tolérance, tandis que sa femme régente la maison et que les prétendants se déchirent. Pendant ce temps, l'amant de Charlotte, le jeune noble désargenté von Schimmerreich, s'introduit dans la demeure, déguisé en paysan. Pour parvenir à ses fins, il manipule le contrat de mariage et les parents s'inclinent devant le fait accompli.

***La Mort et le Testament du célèbre Bockesbeutel***

***(Der Schlendrian, oder Bockesbeutel's Tod und Testament)***

Comédie en 3 actes et en prose (1746)

Bockesbeutel fête son anniversaire et a invité quelques personnes à cette occasion, notamment son voisin Vernunftlieb et son cousin le Magister Bockesbeutelius. Sa fille revient également ce jour-là, après avoir passé un an chez son oncle. Elle y a reçu une éducation moderne, soignée et libérale, qui contraste avec le mode de vie de ses parents. Tout au long de la journée, les conversations dans la famille sont l'occasion d'évoquer l'attachement de Bockesbeutel et de sa femme Alrune aux traditions de Hambourg, ainsi que leur superstition. Amalie et Vernunftlieb défendent pour leur part les principes des Lumières ; c'est ainsi que la jeune fille se montre plus que réticente à l'idée d'épouser Bockesbeutelius, un parfait pédant qui ne cesse de faire des vers et qui courtise la servante Anne. Il a d'ailleurs composé un poème en l'honneur de l'anniversaire de Bockesbeutel. Mais ce dernier, déjà choqué par les propos et le comportement de sa fille, succombe brutalement à une attaque après avoir appris qu'un édit municipal interdit désormais de pratiquer les traditionnelles fêtes pour l'abattage des bœufs. Ce décès plonge Bockesbeutelius dans la folie ; quant à Amalie, Vernunftlieb envisage de l'unir à son fils.

CHRISTIAN FELIX WEIBE

*Amalia*

(*Amalia*)

Comédie en 5 actes et en prose (1765)

Amalia, accompagnée de Hearty et déguisée en homme, sous le nom de Manley, a retrouvé son ancien amant Freemann, qui vit avec la femme pour laquelle il a quitté Amalia. Elle entend mettre à l'épreuve sa rivale : si elle est digne de l'amour de Freemann, Amalia est bien décidée à faire leur bonheur. Dans le cas contraire, elle veut la démasquer et regagner le cœur de son ancien amant. En proie au remord, Freemann veut mettre un terme à la vie dissolue qu'il mène avec Sophie et lui réclame ses objets de valeur pour quitter l'Angleterre et recommencer une nouvelle vie. Mais pressée par les dettes de jeu, la jeune fille a mis en gage tout ce qui lui restait et n'ose l'avouer à Freemann. Elle se tourne vers Manley, qui accepte de la secourir en échange de ses faveurs. Désespérée, Sophie donne rendez-vous à Manley. Freemann en est informé par l'aubergiste et se cache pour observer l'entretien. Contre toute attente, Sophie refuse de céder aux avances de Manley, et lorsque Freemann surgit pour poignarder son rival, Hearty l'en empêche. Amalia révèle alors son identité et ses intentions. Elle refuse le retour de flamme de Freemann, rappelle les amants à leurs devoirs envers leur fille, et offre sa main au fidèle Hearty.

*Le Méfiant envers soi-même*

(*Der Misstrauische gegen sich selbst*)

Comédie en 5 actes et en prose (1761)

Arist est un jeune homme raisonnable et cultivé, mais extrêmement timide et qui n'a aucune confiance en lui. Amoureux de Juliane, une jeune veuve, il charge son ami Cleanth d'être son ambassadeur pour lui demander sa main. Mais Cleanth est un petit-maître sans scrupules, qui courtise Juliane pour son propre compte et se moque d'Arist. Il l'utilise pour faire des cadeaux à la belle, dont il ne cherche qu'à capter la fortune. Cette dernière n'est pas dupe, mais malgré ses efforts pour obtenir un mot d'Arist, le jeune homme reste muet, incapable de se déclarer. Geronte, l'oncle de Juliane, tente alors de pousser Cleanth dans ses derniers retranchements en réclamant des preuves de sa fortune. Le petit-maître doit à nouveau puiser dans la bourse d'Arist, qui se montre une fois de plus généreux. Philipp, le valet de Cleanth, révolté par le comportement de son maître, prévient Juliane de la tromperie. La jeune fille arrive enfin à faire avouer à Arist qu'il est l'auteur des vers accompagnant les cadeaux. Elle congédie alors Cleanth et offre sa main à Arist.

*L'Homme à grands projets*

(*Der Projektmacher*)

Comédie en 5 actes et en prose (1766)

Arist, qui rentre après cinq ans d'absence, apprend qu'Isabelle est déjà fiancée, à un imbécile prétentieux, qui ne cesse de faire de grandioses projets pour d'État et qui a conquis Geronte, le père d'Isabelle. Son frère Damon, ami d'Arist, élabore une ruse : il fait jouer le rôle d'un comtesse à une lavandière, et fait croire à Kleanth qu'elle veut le rencontrer et que tous parlent de lui à la cour. Kleanth n'a plus d'yeux que pour la comtesse, persuadé qu'elle est amoureuse de lui, et néglige Isabelle. La comtesse fait

rédigé par ruse une lettre de rupture à Kleanth, laquelle est transmise à Isabelle. Geronte est furieux, la comtesse disparaît, et une fausse lettre de la cour (rédigée par Damon) vient punir Kleanth de ses prétentions. Arist épouse Isabelle, mais a pitié de Kleanth, qu'il accueille chez lui dans l'espoir de le ramener à la raison.

***La Gouvernante***  
***(Die Haushälterin)***

Comédie en 5 actes et en prose (1760)

Cleonte, gouvernante de la maison de Geronte, a séduit ce dernier, qui la couvre de cadeaux et veut l'épouser. Valer, le fils de Geronte, auquel son père a coupé les vivres pendant son voyage, revient : il est amoureux de Clarisse, la pupille de Geronte, et soutenu par son oncle Arist. Geronte veut déshériter son fils au profit de Cleonte. Après plusieurs péripéties, faisant intervenir un bijou et une prétendue infidélité de Geronte, la gouvernante est en possession de la quasi-totalité des biens du bonhomme. Mais elle pense que Valer est sensible à ses charmes : le jeune homme exploite cette faiblesse, et lui fait croire qu'ils fuiront tous deux avec l'argent après son mariage avec Geronte. Cleonte lui confie tout ce qu'elle a reçu de Geronte. Valer déclare alors sa flamme pour Clarisse, et révèle la trahison de la gouvernante, qui prend la fuite.

***Les Poètes à la mode***  
***(Die Poeten nach der Mode)***

Comédie en 3 actes et en prose (1751)

Dunkel et Reimreich, deux mauvais poètes, se partagent les faveurs d'un couple de bourgeois : M. Geronte ne jure que par Reimreich, pur produit de l'école de Leipzig, tandis que sa femme s'est entichée de Dunkel, poète à la nouvelle mode, pâle imitateur de Milton et de Klopstock. Les deux camps se disputent pour savoir lequel épousera Henriette, la fille de la maison. Arrive alors son amant Valer, qui tente de regagner les faveurs des parents. Dunkel fait tomber son calepin, que le valet Johann ramasse. Dunkel accuse Reimreich de vol et la querelle s'envenime. Les deux poètes continuent à exposer leurs talents à tout le monde, et les amants désespérés songent à la fuite. Mais, finalement, sachant tout aussi bien rimer que Reimreich, Valer parvient à impressionner Geronte, et lui apprend à composer lui-même des vers. Geronte, qui se croit déjà poète, est conquis. Avec sa femme, Valer adopte de même le style obscur qu'elle affectionne, et Dunkel se ridiculise en continuant à déplorer la perte de son calepin. Les époux se brouillent avec les deux poètes, qui quittent la maison, et Valer peut épouser Henriette.

# Répertoires des principales troupes allemandes : graphiques et figures

Les graphiques et figures présentés ne tiennent compte que des pièces principales de la soirée. Les prologues, ballets et baisser de rideau (*Nachspiele*) ne sont pas intégrés aux données.

Pour la troupe de la Neuberin, les graphiques ont été établis d'après J. F. von Reden-Esbeck.

Pour la troupe de Schönemann, les graphiques ont été établis d'après l'ouvrage de Hans Devrient, *J. F. Schönemann und seine Schauspielergesellschaft*, Hamburg und Leipzig, Voss, 1895.

Pour la troupe de Koch, graphiques établis d'après l'ouvrage de E. Prick, *H. G. Koch und seine Schauspielergesellschaft bis zum Bruch mit Gottsched*, Diss. Frankfurt/M, 1926.

Pour la troupe de Ackermann, graphiques établis d'après Herbert Eichhorn, *K. E. Ackermann. Ein deutscher Theaterprinzipal*, Emsdetten, Lechte, 1965.

### Troupe de la Neuberin

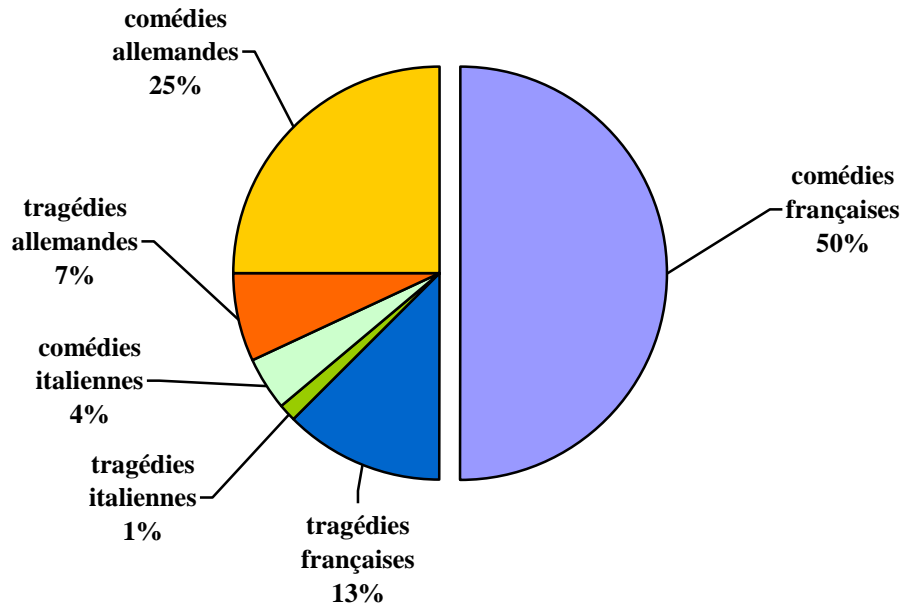


Figure 9 : Composition du répertoire de la troupe de la Neuberin en 1735 à Hambourg.

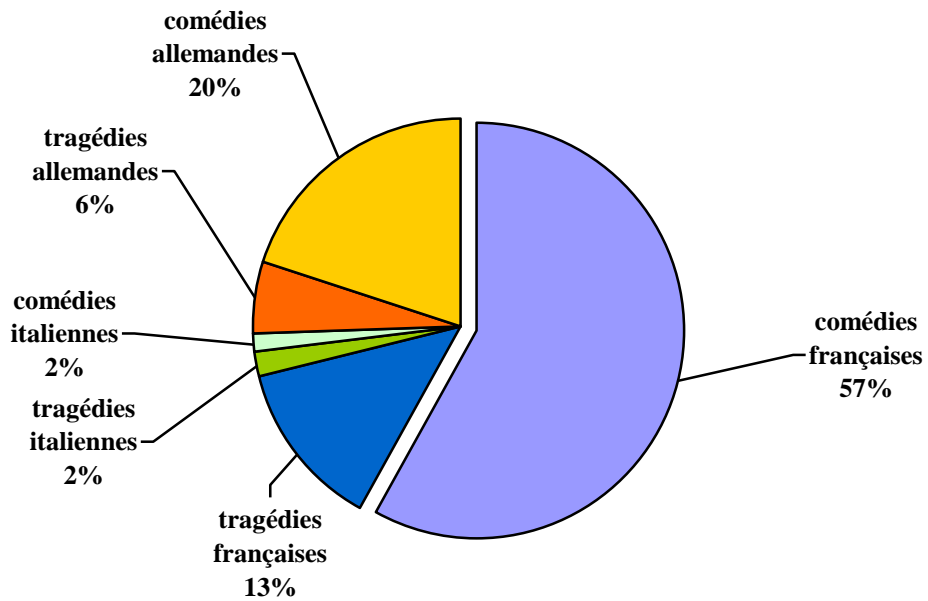


Figure 10: Représentations de la troupe de Caroline Neuber à Hambourg en 1735.

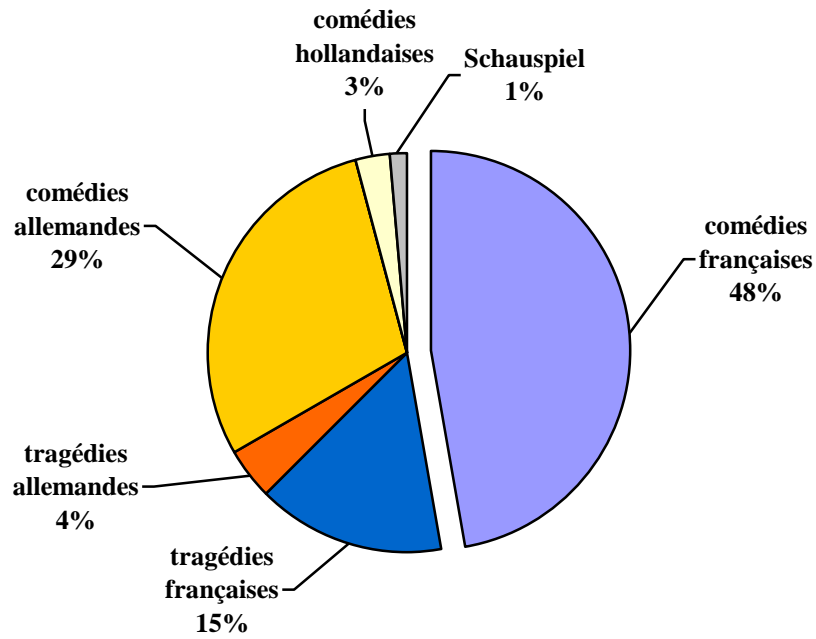


Figure 11 : Composition du répertoire de la troupe de C. Neuber en 1741 à Leipzig.

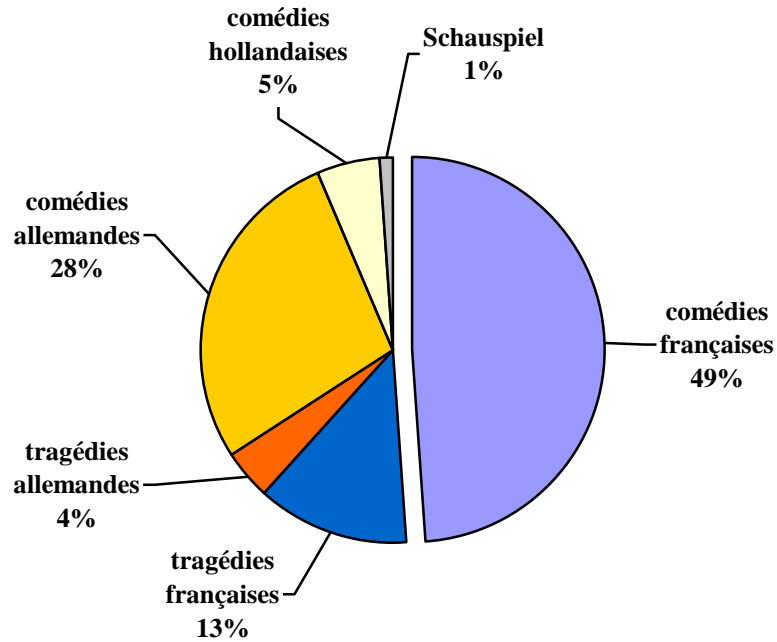


Figure 12: Représentations de la troupe de C. Neuber en 1741 à Leipzig.

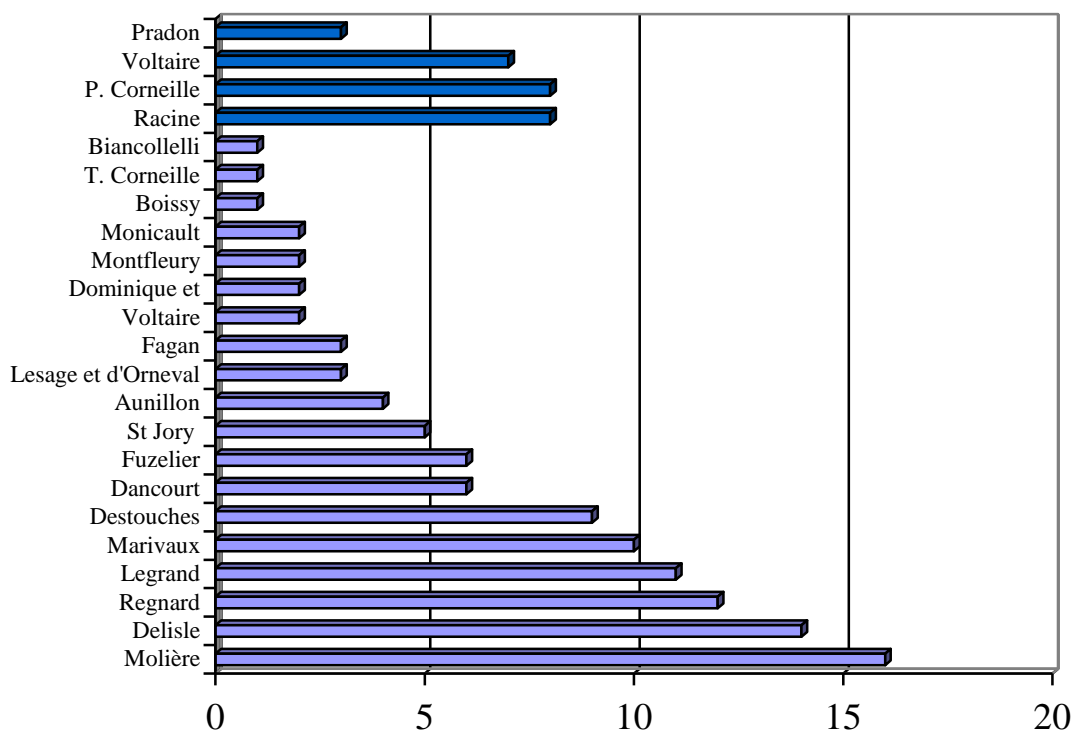


Figure 13: Troupe de la Neuberin, Hambourg 1735. Nombre de représentations par auteur (les barres foncées indiquent les tragédies).

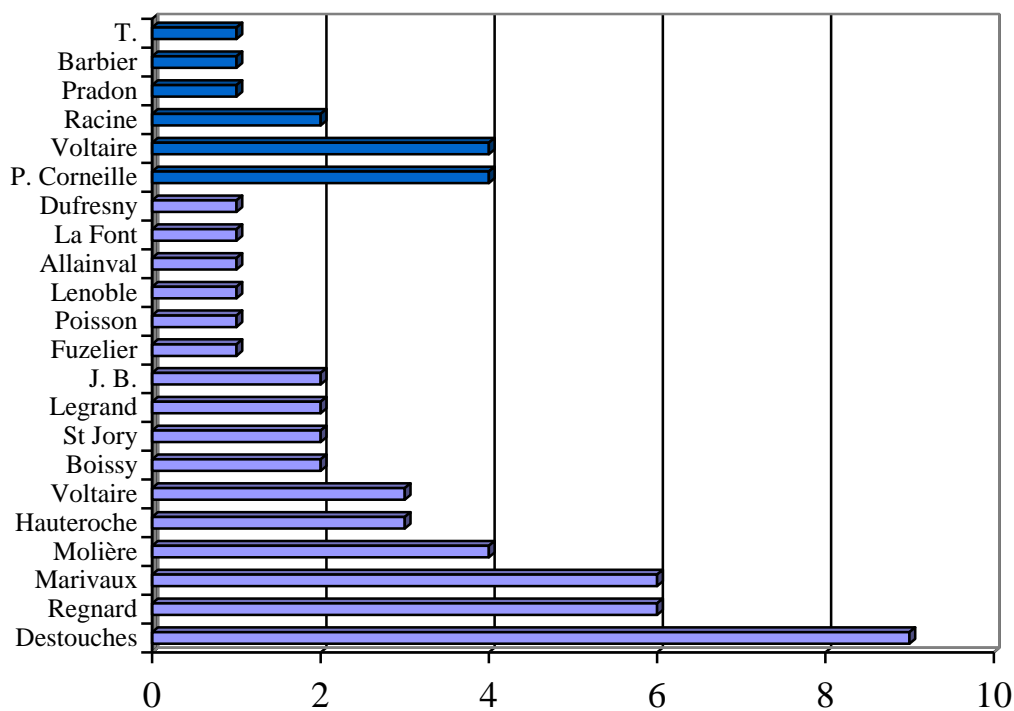


Figure 14: Troupe de la Neuberin, Leipzig 1741. Nombre de représentations par auteur (les barres foncées indiquent les tragédies).



## Troupe de Schönemann

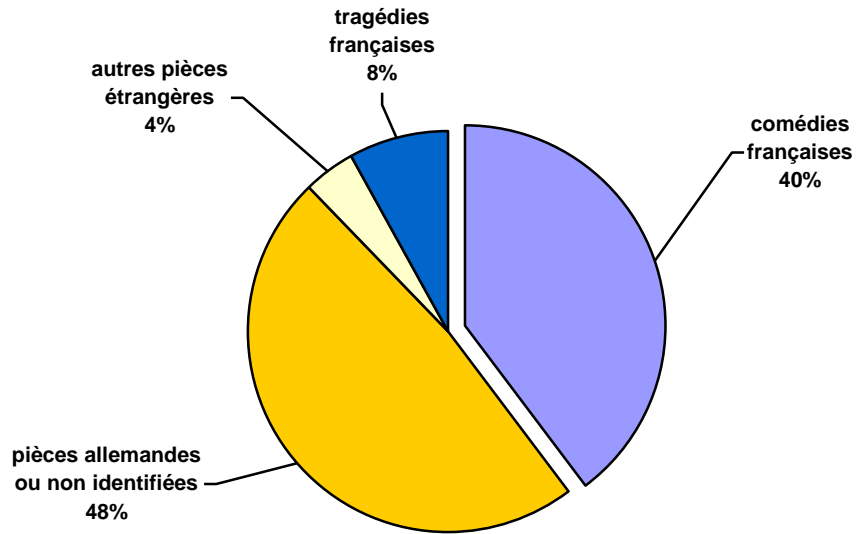


Figure 15 : Composition du répertoire de Schönemann sur l'ensemble de la période 1740-57.

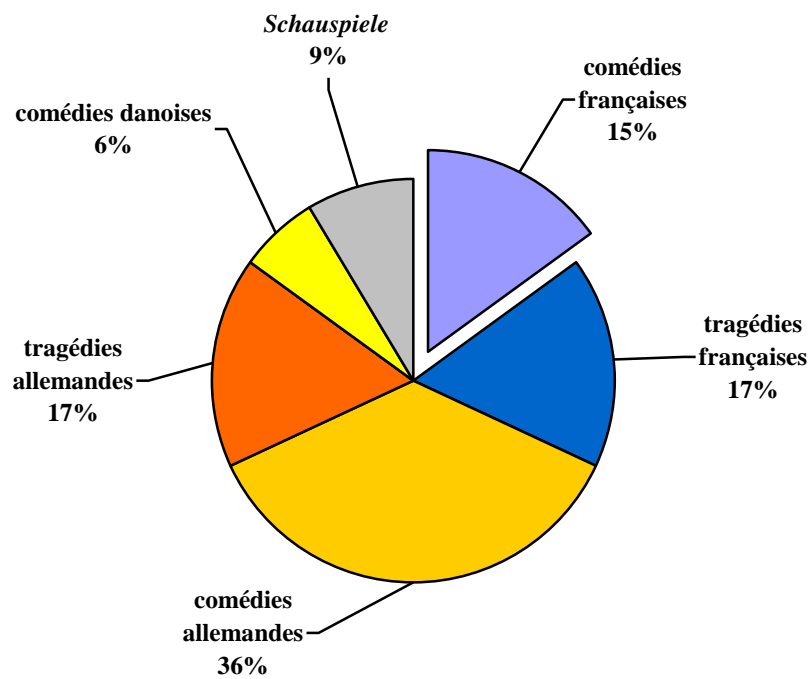


Figure 16: Représentations de la troupe de J. F. Schönemann en 1741 à Hambourg.

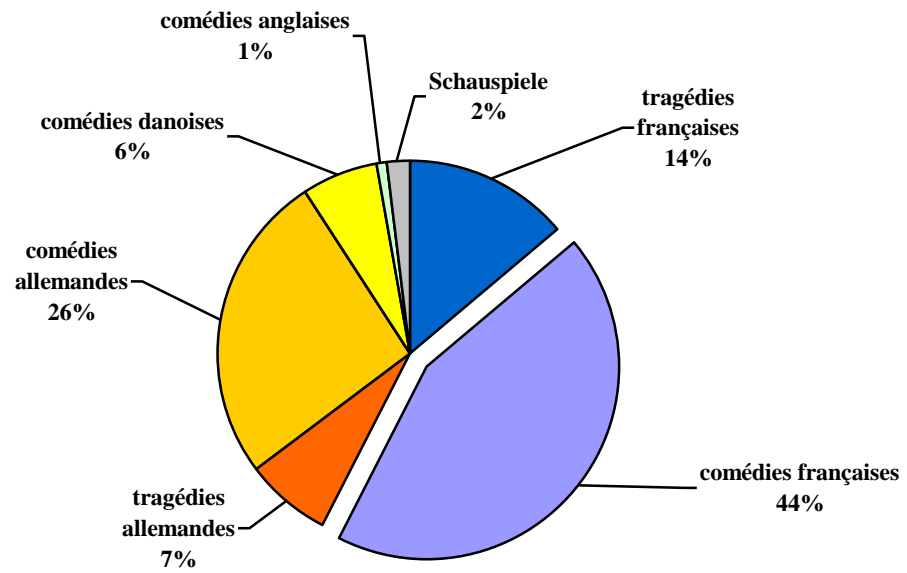


Figure 17: Représentations de la troupe de J. F. Schönemann en 1747 à Hambourg.

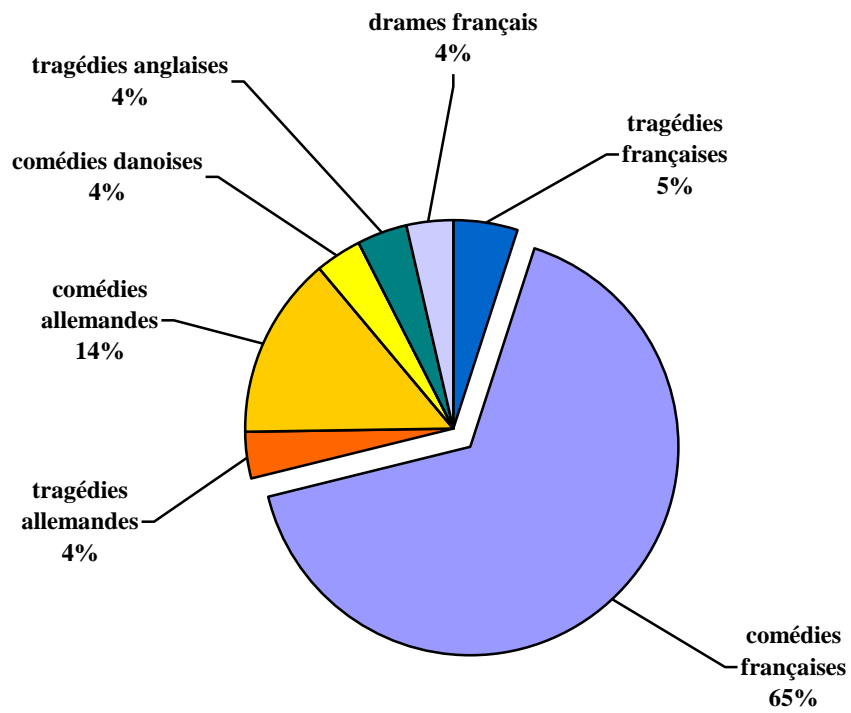


Figure 18: Représentations de J. F. Schönemann en 1756 à Hambourg.

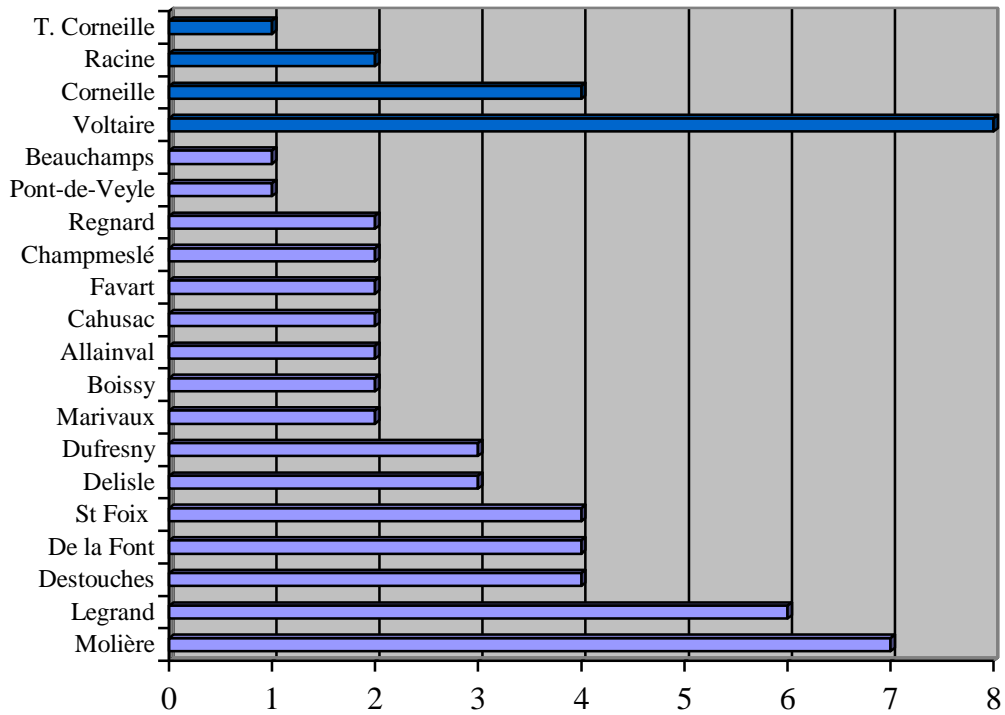


Figure 19: Nombre de représentations par auteur J. F. Schönemann, Hambourg, 1747.

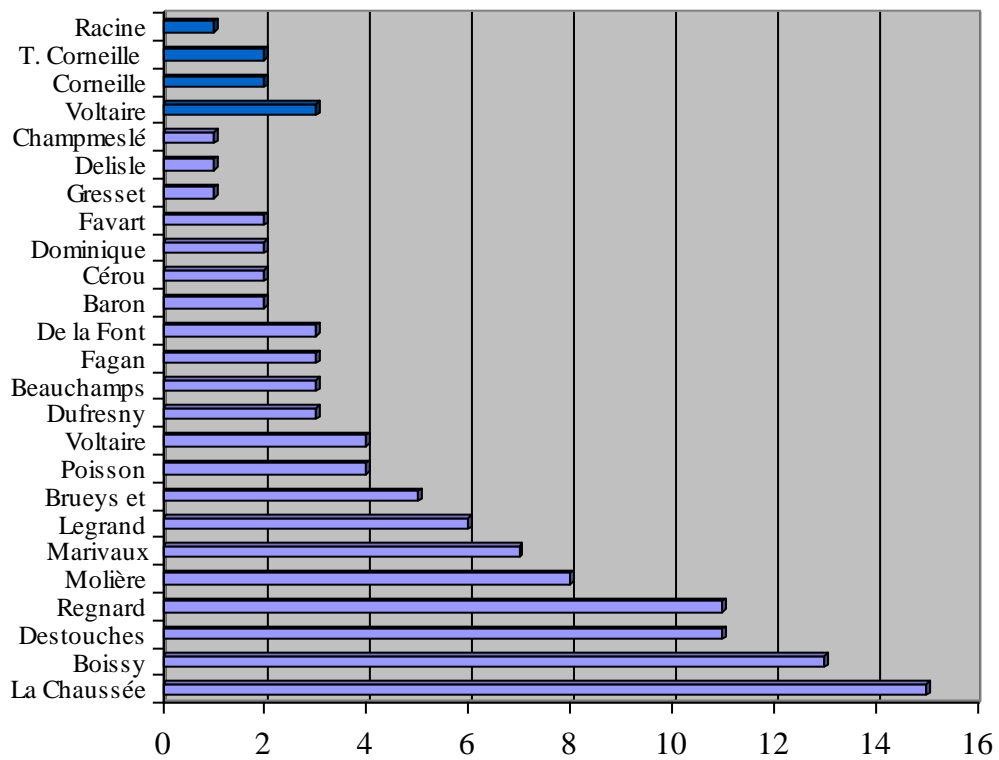


Figure 20: Nombre de représentations par auteur, J. F. Schönemann, Hambourg, 1756

### Troupe de Koch

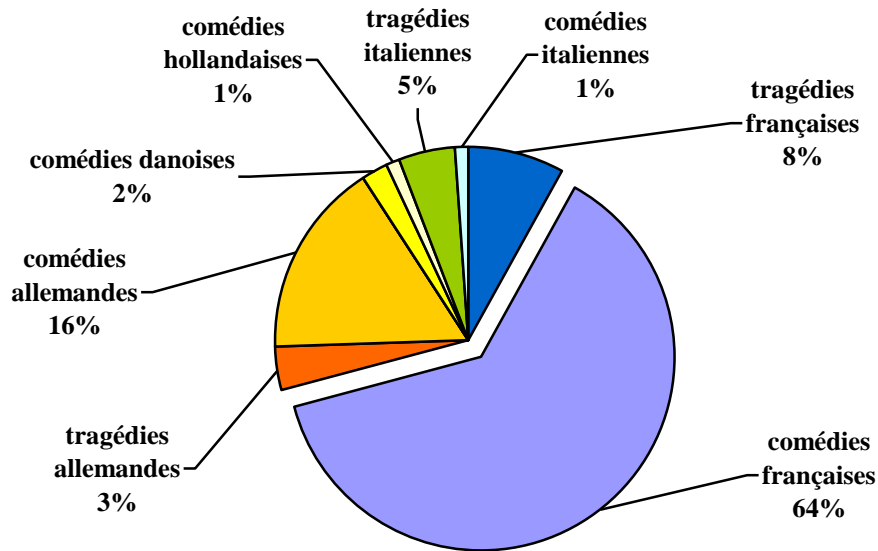


Figure 21: Représentations de la troupe de J. G. Koch en 1750-52 à Leipzig.

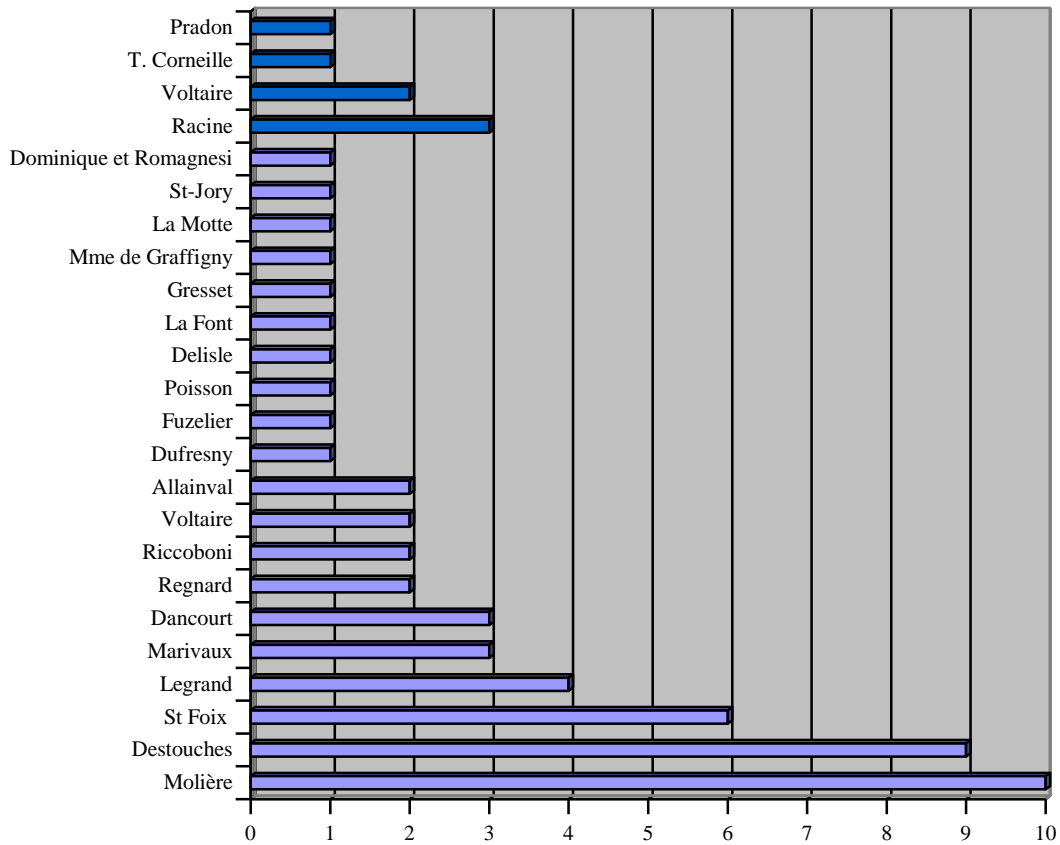


Figure 22: Nombre de représentations par auteur, J. G. Koch, Leipzig, 1750-52.

## Troupe de Ackermann

Compte tenu du déroulement des soirées (et de la précision des sources), le répertoire se compose d'une majorité de petites pièces comiques et divertissantes. En effet, chaque soirée comporte au minimum deux représentations (une grande comédie ou une tragédie suivie d'un Nachspiel ou d'un ballet), parfois trois (une comédie courte, un ballet et un Nachspiel).

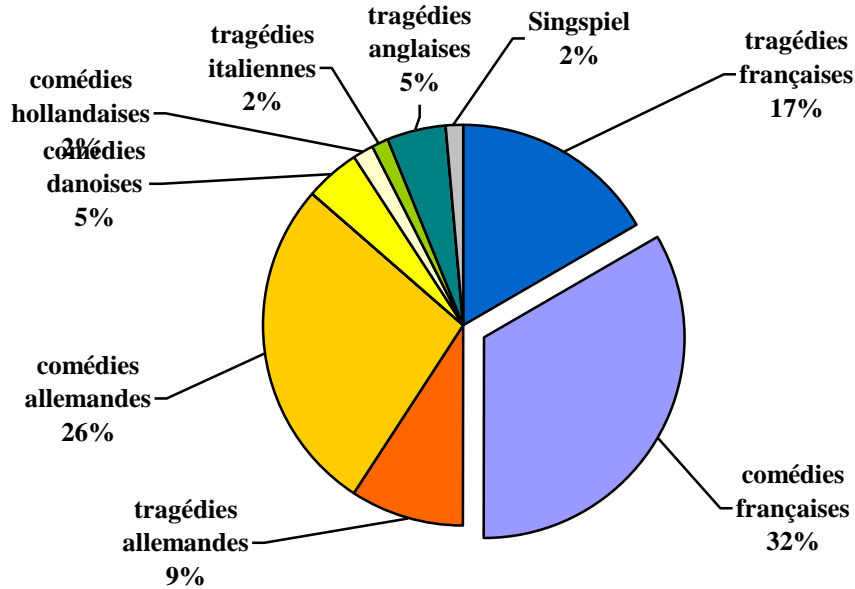


Figure 23: Composition du répertoire de la troupe de Ackermann en 1754-55 à Halle.

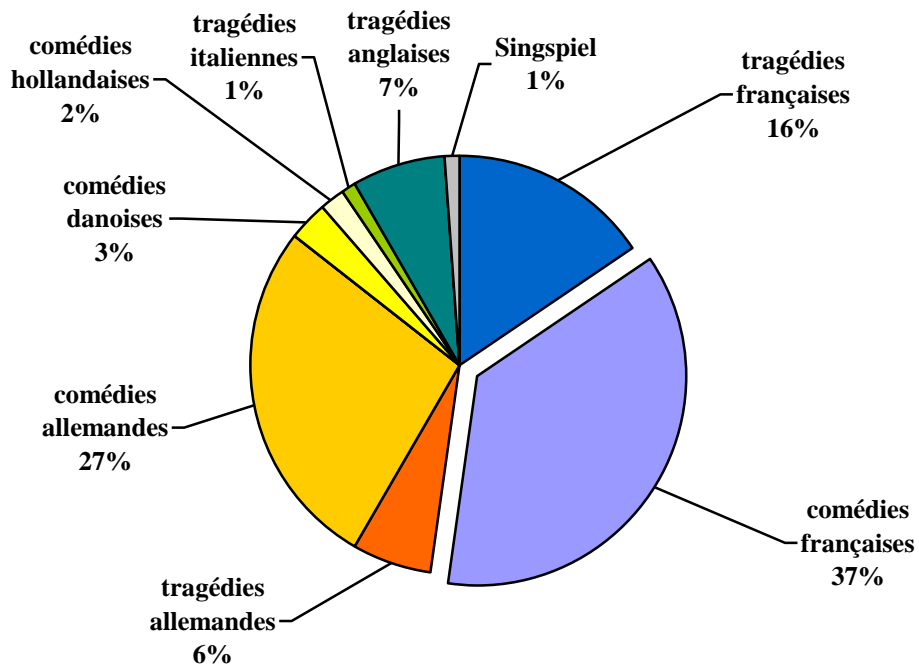


Figure 24: Représentations de la troupe de Ackermann en 1754-55 à Halle.

En ce qui concerne les auteurs de comédies françaises, en 1754-55, ce sont Destouches et Molière qui sont le plus fréquemment joués, avec respectivement 8 et 7 représentations. Viennent ensuite loin derrière Regnard, Boissy, Saint-Foix, Fuzelier, Legrand, Voltaire et Poisson (2 représentations chacun) puis Delisle, Dufresny, Jolly, Gresset (1 représentation chacun).

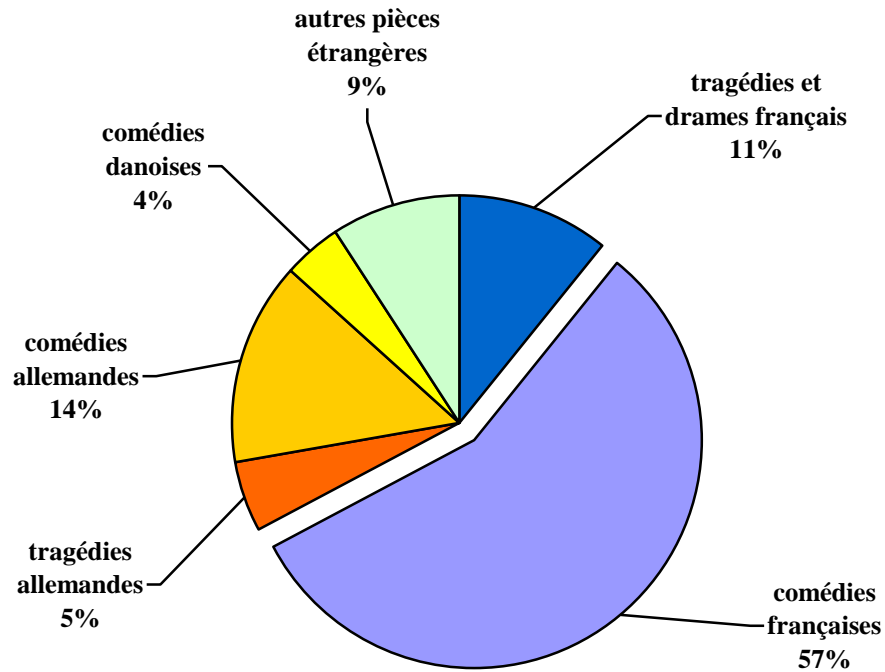


Figure 25: Représentations de la troupe de Ackermann en 1764-65 à Hambourg.

Il faut ici noter que des ballets viennent systématiquement clore les représentations (à l'exception de quatre soirées). Les *Nachspiele* ont quasiment disparu dans leur forme traditionnelle (pas d'arlequinades ni de pièces répertoriées comme « Nachspiel ») ; ils sont remplacés par les ballets et les petites comédies en un acte qui les précèdent parfois.

Pour les auteurs de comédies françaises, en 1764-65, Destouches et Molière dominent toujours le répertoire (respectivement 15 et 11 représentations), suivis de Voltaire et Legrand (7), Regnard (5), Marivaux et Piron (3), Saint-Foix, La Chaussée, Brueys et Palaprat, de la Font, Beauchamps (2), Poisson, Dufresny, Rochon de Chabannes, Mme de Graffigny, Dancourt (1).

# Représentations de comédies françaises dans les pays de langue allemande

Le tableau qui suit est une récapitulation des représentations de comédies françaises dans les pays de langue allemande, de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle à 1771<sup>1</sup>. Nous avons exclu les opéras-comiques, ainsi que les pièces anonymes (en particulier les pièces à Arlequin), dont l'origine est très difficilement identifiable, en dépit de leur titre français. Sont mentionnés, dans la mesure du possible, le lieu, éventuellement suivi du nom de la troupe ou du théâtre, la langue de représentation et la date (celles concernant le XVIII<sup>e</sup> siècle ne font pas figurer le siècle). Les indications varient selon les informations disponibles : date complète, année uniquement, ou année suivie du nombre de représentations entre parenthèses. Le signe X signale la présence au répertoire, mais sans date de représentation connue. Le nombre de représentations à Berlin entre 1743 et 1757, ainsi que leurs dates précises, ne sont pas indiquées, car trop nombreuses ; pour plus de précision, on peut consulter le tableau récapitulatif de Michael Steltz, *Geschichte und Spielplan der französischen Theater an deutschen Fürstenhöfen im 17. und 18. Jahrhundert*, Diss. München, 1765, p. 37-51 de la section « Der Spielplan ». La mention « amateurs » signale les représentations d'amateurs membres de la noblesse viennoise (d'après le répertoire de Julia Witzenez, *Le Théâtre français de Vienne (1752-1772)*, Szeged, Városi nyomda, 1932).

Ce tableau a été établi d'après les informations collectées dans divers ouvrages relatifs aux répertoires des troupes et à l'histoire du théâtre en Allemagne (voir bibliographie). Il n'est par conséquent que le reflet de l'état actuel de la recherche, avec toutes les lacunes et les imprécisions qu'entraîne l'objet même de cette recherche. Cependant ce tableau se veut bien entendu aussi complet que possible, car il a été conçu comme un outil de travail destiné à l'étude des transferts culturels. La présentation systématique des données permet à la fois de dégager certaines tendances générales et d'étudier la réception d'un auteur ou d'une pièce en particulier, ou encore de croiser les informations concernant le répertoire d'une troupe.

---

<sup>1</sup> Les données concernant le théâtre deviennent beaucoup plus nombreuses dès que l'on aborde les années 1770, et l'on dispose de répertoires plus complets pour ces périodes. Les intégrer à ce tableau aurait dépassé le champ de notre sujet.

Tableau des représentations : Théâtres de cour, Neuberin, Schönemann, Koch, Théâtre National, Ackermann, Autres

		<b>REPRÉSENTATIONS</b>						
<b>AUTEUR</b>	<b>PIÈCE</b>	<b>Théâtre de Cours<sup>1</sup></b>	<b>Troupe de la Neuberin</b>	<b>Troupe de Schönemann<sup>2</sup></b>	<b>Troupe de Koch</b>	<b>Théâtre National de Hambourg</b>	<b>Troupe de Ackermann</b>	<b>Autres<sup>3</sup></b>
<b>AIGUEBERRE (Jean Dumas d'), 1692-1755</b>	<b><i>L'Avare amoureux (1729)</i></b>	Hanovre, 32 ; Vienne, 68-72			Hambourg, 02.05.59, 24.10.59, 15.01.60, 10.04.60, 08.09.60, 08.04.61, 18.08.61, 05.02.62, 23.07.62, 08.02.63, 21.02.64			
<b>ALLAINVAL (Léonor Jean Christine Soulas d'), 1700-1753</b>	<b><i>L'École des bourgeois (1728)</i></b>	Berlin, 43 (2x)			Hambourg, 18.05.59, 10.07.59, 18.09.59, 27.11.59, 23.05.60, 29.08.60, 03.02.61, 28.07.61, 28.12.61,			

<sup>1</sup> Les pièces sont jouées en français, sauf celles marquées d'un astérisque, jouées en allemand.

<sup>2</sup> À Schwerin et à Rostock (1750-1756) les représentations sont données pour la cour de Christian-Louis de Mecklembourg-Schwerin, qui a engagé la troupe de Schönemann avec le titre de « Comédiens de la cour » et la fait venir régulièrement dans ses résidences.

<sup>3</sup> Les pièces sont jouées en allemand, sauf celles signalées par un °, jouées en français.



Annexes

					21.05.62, 11.08.62, 29.12.62, 07.06.63, 17.02.64			
	<i>L'Embarras des richesses (1725)</i>	Mannheim, 42 ; Berlin, 43, 48 (2x), 55, 56 ; Munich, 49-50 ; Dresde, 54* (Leppert)	38 ; Leipzig, 10.07.41		Leipzig, 14.01.52		Halle, 22.02.55 ; 59	Gherardi, Francfort/M, 05.08.41°, 30.08.41°, 21.11.41°, 17.03.42° ; Vienne, Kärntnerthor-theater, 14.06.53, 01.01.71 <sup>1</sup> ; Porsch, Nuremberg, 11.01.65
	<i>Le Mari curieux (1731)</i>	Vienne, 52-57, 56		Hambourg, 47 (2x), 51, 54 (2x) Schwerin, 51	Leipzig, 11.07.52			Vienne, Kärntnerthor-Theater, 56
	<i>Le Tour de carnaval (1727)</i>							Vienne, Kärntnerthor-Theater, 21.02.67
ANSEAUME (Louis), 1721-1784	<i>Les Deux Chasseurs et la Laitière (1763)</i>	Vienne, 64 ; Dresde, 65						
ARNAUD (François Thomas Marie de Baculard d'), 1718-1805	<i>Le Mauvais Riche (1749)</i>	Berlin, 50						
ARAIGNON	<i>Le Vrai</i>						X	Leipzig,

<sup>1</sup> Le titre est *Der unruhige Reichthum*, comédie en 3 actes, attribuée à Fagan.

Tableau des représentations : Théâtres de cour, Neuberin, Schönemann, Koch, Théâtre National, Ackermann, Autres

(Jean-Louis)	<i>Philosophe (1767)</i>							19.04.70
AUNILLON (Pierre Ch. abbé d') (pseud. Chevalier de Doué) 1685- 1760	<i>Les Amants déguisés (1728)</i>	Hanovre, 32, 34 ; Mannheim, 42	Hambourg, 35 (4x)					
AUTREAU (Jacques), 1657-1745	<i>Démocrite prétendu fou (1730)</i>	Hanovre, 32						Gherardi, Francfort/M, 12.12.41° ; Vienne, Kärntnerthor- Theater, 53
BARBIER (Marie-Anne), 1670-1742	<i>Le Faucon (1719)</i>	Berlin, 44						
BARON (Michel), 1653- 1729	<i>L'Andrienne (1694)</i>	Hanovre, 04 ; Vienne, 61, 68-72						
	<i>La Coquette et la Fausse Prude (1687)</i>	Mannheim, 42 ; Vienne, 52-57						
	<i>L'Homme à bonnes fortunes (1686)<sup>1</sup></i>	Mannheim, 42 ; Berlin, 43 (3x), 44 (2x), 50 (2x), 53 (2x), 64 ; Vienne, 52-57, 53, 54, 68-71		Hambourg, 52, 53, 54, 56 (2x)	Hambourg, 15.05.59, 20.08.59, 09.01.60, 27.06.60, 08.05.61, 11.09.61, 02.06.62, 16.05.63 ; Leipzig, années 60		Brême, 29.04.65 ; Hambourg, 22.08.65, 08.10.65, 08.04.66, 18.07.66, 23.01.67, 25.06.71	Gherardi, Francfort/M, 24.04.42° ; Comédiens français, Francfort/M, 30.03.64°

<sup>1</sup> Nb : il existe une pièce du même nom de Regnard (1690, trois actes en prose, composée pour le Théâtre italien), mais la plupart des sources identifient Baron comme auteur de la comédie jouée en Allemagne.

Annexes

	<i>Le Jaloux (1687)</i>	Hanovre, 1693						
<b>BARTHE (Nicolas Thomas), 1733-1785</b>	<i>L'Amateur (1764)</i>	Vienne, 65						
	<i>Les Fausses Infidélités (1768)</i>	Vienne, 68-72						
<b>BASCONI</b>	<i>L'Amour ennemi de la vieillesse</i>	Mannheim, 48						
<b>BASTIDE (Jean-François de), 1724-1798</b>	<i>L'Épreuve de la probité (1762)</i>	Vienne, 64						
<b>BEAUCHAMPS (Pierre-François Godard de), 1689-1761</b>	<i>Le Jaloux (1732)</i>		39 ; Leipzig, 07.01.47, 14.01.47	Hambourg, 41 (2x), 47, 54 (2x) Schwerin, 53	Hambourg, 21.04.62, 03.05.62, 16.06.62, 23.11.62, 23.08.64, 18.09.63, 30.10.64, 28.04.66 ; Brême, 26.04.65		Hambourg, 10.07.64, 18.09.64, 30.10.64, 28.04.66 ; Braunschweig, 23.08.64 ; Brême, 26.04.65	
	<i>Le Portrait (1727)</i>	Munich, 49-50		Hambourg, 51 (2x), 54, 56 (3x) Schwerin, 53	Joué régulièrement à partir de 58 ; Hambourg, 06.04.61 ; Leipzig, 02.05.70		Hambourg, 14.05.66, 14.07.66, 09.10.66, 09.02.67 ; Hildesheim, 21.05.70	Seyler, Osnabrück, 25.01.71
<b>BOISSY (Louis de), 1694-1758</b>	<i>L'Amant de sa femme, ou la Rivale d'elle-même (1721)</i>	Vienne, 59		Schwerin, 03.02.54 ; Hambourg, 54 (5x), 56 (2x)				
	<i>Les Amours anonymes (1735)</i>	Munich, 55						
	<i>Le Babillard (1725)</i>	Hanovre, 32, 34-35 ;			Hambourg, 01.06.59,			Gherardi, Francfort/M,

Tableau des représentations : Théâtres de cour, Neuberin, Schönemann, Koch, Théâtre National, Ackermann, Autres

		Mannheim, 42 ; Stuttgart, 48 ; Vienne, 52-57, 55, 68-72 ; Munich, 55 ; Dresde (64 ?)			18.06.59, 11.07.59, 26.10.59, 08.01.60, 10.06.60, 27.08.60, 18.11.60, 10.04.61, 28.07.61, 26.11.61, 16.08.62, 21.01.63, fin août 63, 27.02.64 ; Leipzig, 20.09.63			18.01.42° ; Ilgener, Nuremberg, 26.04.68
	<b><i>Les Billets doux (1734)</i></b>	Vienne, 59 ; Dresde, 64	Hambourg, 35 ; Leipzig, 29.11.41	Hambourg, 56 (4x)	Hambourg, 15.04.60, 29.04.60, 20.05.60, 12.08.60, 16.09.60, 07.11.60, 01.09.61, 12.01.62			
	<b><i>La*** ou la Comédie sans nom (1737)</i></b>	Vienne, amateurs, 09.02.52 ; Vienne, 52-57, 53, 71 ; Berlin, 56 ; Dresde, 64 ?	39 ; Leipzig, 03.07.41				Halle, 13.12.54	
	<b><i>Le Comte de Neuilly (1736)</i></b>	Munich, 55		Rostock, 53 ; Hambourg, 54 (3x), 56 (3x)				
	<b><i>Les Deux Nièces (1737)</i></b>	Munich, 56 ; Gotha, 10.08.63						

Annexes

	<b><i>L'Homme du jour ou les Dehors trompeurs (1740)</i></b>	Mannheim, 42 ; Berlin, 44 (3x), 49, 50, 53, 54, 55 ; Munich, 49-50 ; Vienne, 52-57, 53, 61, 62, 68-72 ; Laxenburg, 53			Leipzig, 02.05.70, 23.05.70	14.04.68, 07.06.68	Hambourg, 05.11.65, 05.12.65, 10.11.66	Berlin, 31.01.64
	<b><i>L'Époux par supercherie (1744)</i></b>	Munich, 49-50 ; Vienne, 68-72, 70		Schwerin, 54 ; Hambourg, 54 (3x), 56				
	<b><i>La Folie du jour (1745)</i></b>	Vienne, amateurs, 21.02.53, 26.02.53						
	<b><i>Le Français à Londres (1727)</i></b>	Munich, 39, 49-50 ; Mannheim, 42 ; Berlin, nov. 42, 44, 45, 46, 47, 48, 49 ; Vienne, 52-57, 52, 53, 54, 58, 64, 68-72, 71	34	Hambourg, 47 (2x), 50, 51, 53, 54, 55 ; Schwerin, 50, 51			Halle, 17.12.54, 19.02.55	Gherardi, Francfort/M, 12.08.41°, 18.09.41°, 16.11.41°, 27.12.41° ; Troupe française, Hambourg, 47° ; Comédiens français, Francfort/M, 23.03.64°
	<b><i>L'Impatient (1724)</i></b>	Berlin, 50, 51, 52 (2x)						Vienne, Kärtnerthor Theater, mai 52
	<b><i>L'Impertinent malgré lui (1729)</i></b>	Dresde, 51						
	<b><i>Le Je ne sais quoi (1731)</i></b>	Vienne, 52-57						Gherardi, Francfort/M, 02.08.41°, 24.11.41°

Tableau des représentations : Théâtres de cour, Neuberin, Schönemann, Koch, Théâtre National, Ackermann, Autres

	<b><i>Le Mari garçon (1742)</i></b>	Vienne, 52-57						
	<b><i>Le Médecin par occasion (1745)</i></b>	Berlin, 51 (2x), 53, 54 (2x), 56, 64 ; Vienne, 68-72						
	<b><i>Le Rival favorable (1739)</i></b>	Schönbrunn, 62 ; Vienne, 68-72						
	<b><i>Le Sage étourdi (1745)</i></b>	Vienne, 68-71, 71		Schwerin, 54 (2x) ; Hambourg, 54, 56 (2x) ; Rostock, 55	Hambourg, 10.08.62, 13.08.62, 10.09.62, 30.11.62, 29.07.63			
	<b><i>La Surprise de la haine (1734)</i></b>	Berlin, 45, 46 ; Vienne, 52-57, 62 ; Laxenburg, 54						
	<b><i>La Vie est un songe (1732)</i></b>	Mannheim, 42 ; Laxenburg, 53 ; Vienne, 64						Gherardi, Francfort/M, 30.04.42°
	<b><i>Le Prix du silence (1751)</i></b>	Vienne, amateurs, 05.02.52, 07.02.52		Schwerin, 54, 55 ; Hambourg, 54, 56				
<b>BOURSAULT (Edme), 1638-1701</b>	<b><i>Ésope à la cour (1701)</i></b>	Munich, 19, 30, 40, 49-50 ; Dresde, 19 ; Mannheim, 42 ; Berlin, 44, 45, 51 (2x) ; Schönbrunn, amateurs, 15.10.47 ; Vienne, 52,					Hambourg, 04.10.71, 14.11.71	Gherardi, Francfort/M, 28.08.41°

Annexes

		53, 61, 68-72						
	<i>Ésope à la Ville</i> (1690)	Munich, 30 ; Mannheim, 42						Comédiens français, Francfort/M, 10.07.60°
	<i>Le Mercure galant ou la Comédie sans titre</i> (1679)	Mannheim, 42 ; Vienne, 61, 68-72, 71						Gherardi, Francfort/M, 20.01.42° ; Comédiens français, Francfort/M, 03.04.64°
	<i>Les Mots à la mode</i> (1694)	Hanovre, 32 ; Mannheim, 42						
	<i>Les Nicandres, ou les menteurs qui ne mentent point</i> (1664)	Mannheim, 42						
<b>BRET (Antoine), 1717-1792</b>	<i>La Double Extravagance</i> (1750)	Vienne, 61			Hambourg, 25.10.59, 08.11.59, 06.12.59, 15.02.60, 30.06.60, 16.09.60, 24.04.61, 30.06.61, 27.11.61, 26.05.62, 22.10.62, 08.07.63			
	<i>L'Orpheline</i> (1758)						Hambourg, 14.02.66	
<b>BRUEYS (David Augustin, Abbé), 1640- 1723 ; et PALAPRAT</b>	<i>L'Avocat Patelin</i> (1706)	Hanovre, 32 ; Mannheim, 42 ; Berlin, 43, 44 (2x), 45 (2x), 49, 52		Schwerin, 55 ; Hambourg, 56 (5x)	Hambourg, 25.07.60, 23.01.61, 07.05.61, 05.06.61,	11.05.67- 02.07.69 (7x)	Brême, 01.07.65 ; Hambourg, 14.08.65, 25.06.66,	Gherardi, Francfort/M, 15.09.41°, 14.10.41°, 12.04.42° ;

Tableau des représentations : Théâtres de cour, Neuberin, Schönemann, Koch, Théâtre National, Ackermann, Autres

<b>(Jean), 1650-1721</b>		(3x), 53, 54, 56, 57 ; Dresde, 51 ; Vienne, 52-57, 52, 54, 64, 68-72			10.09.61, 10.11.61, 27.05.62, 22.07.62, 24.09.62, 26.04.63, 21.09.63, 06.03.64		30.09.66, 27.10.66, 11.05.67, 02.06.67, 04.07.67, 21.08.67, 02.11.67, 22.01.68, 07.02.69	Comédiens français, Francfort/M, 19.05.62° ; Leipzig, 11.05.70 ; Seyler, Hanovre, 12.11.70 ; Seyler, Wetzlar, 06.07.71
	<b><i>Le Grondeur (1691)</i></b>	Dresde, 27 ; Mannheim, 42 ; Berlin, 44 (2x) ; Bayreuth, 19 et 20.09.48 ; Munich, 49-50 ; Vienne, 52-57, 53, 68-71 ; Laxenburg, 53					Hambourg, 26.11.64, 07.01.65, 09.08.65, 01.05.66, 24.07.66, 07.10.66, 30.08.71 ; Brême, 22.05.65	Gherardi, Francfort/M, 04.12.41°, 22.02.42° ; Comédiens français, Francfort/M, 18.03.64°
	<b><i>L'Important de cour (1693)</i></b>	Vienne, 52-57						
	<b><i>Le Muet (1691)</i></b>	Hanovre, 04.02.1693 ; Berlin, 55 (2x) ; Laxenburg, 58 ; Vienne, 61, 68-71 ; Dresde, 64 ?				07.03.68- 17.01.69 (6x)	Hambourg, 20.01.67, 21.01.67, 09.02.67, 27.02.67, 03.06.71, 10.07.71	
<b>BRUNET (Pierre Nicolas), 1733-1771</b>	<b><i>Les Noms changés ou l'Indifférent corrigé (1758)</i></b>	Vienne, 64						
<b>CAHUSAC (Louis de), 1706-1759</b>	<b><i>Zénéïde (1743)</i></b>	Berlin, 44, 45, 50 ; Munich, 49-50, 56 ;		Hambourg, 47 (2x), 50 ; Schwerin, 50,				Troupe française, Hambourg, 47°



Annexes

		Vienne, amateurs, 28.02.45 ; Vienne, 52-57, 59, 68-71 ; Laxenburg, 71		51				
<b>CAILHAVA (Jean-Fraçois) 1731-1813</b>	<b><i>Le Tuteur dupé (1765)</i></b>	Vienne, 61, 68-71 ; Laxenburg, 65 ; Dresde, 66						
<b>CAMPISTRON (Jean-Galbert de), 1656-1723</b>	<b><i>L'Amante amant (1684)</i></b>	Hanovre, 1693						
	<b><i>Le Jaloux désabusé (1709)</i></b>	Dresde, 19 ; Munich, 19 ; Hanovre, 32 ; Mannheim, 42 ; Berlin, 43 (2x), 45, 50, 56 ; Vienne, 52-57, 53, 61, 63 ; Laxenburg, 55						Gherardi, Francfort/M, 07.05.42° ; Vienne, Kärntnerthor-theater, 05.11.53
<b>CÉROU (Pierre, Chevalier de), 1709-1797</b>	<b><i>L'Amant auteur et valet (1728)</i></b>	Berlin, 45, 46, 47, 48, 51, 52 ; Vienne, 52, 63, 64, 68-72		Hambourg, 52 (3x), 53 (2x), 54 (4x), 56 (2x)	Hambourg, 06.07.59	08.05.67-19.07.69 (4x)	Zurzach, 05.09.58 ; Hambourg, 14.08.66, 07.11.66, 13.01.67	Schuch, 57 ; Brunian, 63 ; Comédiens français, Francfort/M, 16.03.64 ; Vienne, Kärntnerthor-Theater, 17.07.69
<b>CHAMFORT (Sébastien-Roch Nicolas, dit), 1740-1794</b>	<b><i>La Jeune Indienne (1764)</i></b>	Vienne, amateurs, 26.01.65, 27.01.65 ; Vienne, 65 ;				04.11.68-20.01.69 (5x)	Hambourg, 15.05.71, 28.08.71, 29.08.71	Schuch, 64 ; Leipzig, 01.12.67, 03.12.67 ; Vienne,

Tableau des représentations : Théâtres de cour, Neuberin, Schönemann, Koch, Théâtre National, Ackermann, Autres

		68-72 ; Dresde, 65						Kärntnerthor- Theater, 05.04.69, 06.04.69 ; Lübeck, 17.10.70 ; Seyler, Hanovre, 06.09.69 - Wetzlar, 16.08.71 (14x)
	<i>Le Marchand de Smyrne (1770)</i>	Vienne, 70						Vienne, Kärntnerthor- Theater, 15.12.70
<b>CHAPPUZEAU (Samuel), 1625-1701</b>	<i>Les Eaux de Pirmont (1669)</i>	Hanovre, 1669						
<b>CHEVALIER (Jean Simonin, dit), ?-1670/73</b>	<i>Le Cartel de Guillot (1661)</i>	Mannheim, 42						
	<i>La Disgrâce des domestiques (1662)</i>	Mannheim, 42						
<b>CHEVRIER (François-Antoine), 1721-1762</b>	<i>L'Épouse suivante (1755)</i>				Lübeck, 21.02.59, Hambourg, 15.05.59, 18.05.59, 03.09.59, 26.09.59, 10.10.59, 30.01.60, 20.02.60, 30.06.60, 22.10.60, 07.01.61, 16.07.61, 11.11.61,	10.09.67 ; 09.10.67	Hambourg, 28.12.64, 03.09.65, 10.09.67, 09.10.67	

					02.12.61, 16.11.62, 02.12.62 ; Leipzig, 26.09.63			
<b>CHICANEAU DE NEUVILLE (Didier Pierre), 1720-1781</b>	<i>La Feinte supposée (1757)</i>	Laxenburg, amateurs, 13.09.58 ; Vienne, 61						
<b>COLLÉ (Charles), 1709-1783</b>	<i>Dupuis et Desronais (1763)</i>	Laxenburg, 63-64 ; Vienne, 63, 70, 71 ; Dresde, 64						
	<i>La Partie de chasse de Henri IV (1764)</i>	Vienne, 68-72, 72 ; Dresde, 66 ; Hanau, 22.12.68						Vienne, Kärtnerthor-Theater, 27.10.70
<b>COLLÉ et BLAVET (Michel)</b>	<i>Le Jaloux corrigé (1753)</i>	Mannheim, 54						
<b>COLLET DE MESSINE (Jean Baptiste), ?-1787</b>	<i>L'Isle déserte (1758)</i>				Hambourg, 25.01.62			
<b>CORNEILLE (Pierre), 1606-1684</b>	<i>Le menteur (1643)</i>	Dresde, 1679*, 1684*, 1691* ? (Velten), Torgau (id.) 1690* ? <sup>1</sup> ; Hanovre, 14.01.10 ; Munich, 19 ; Mannheim,						Gherardi, Francfort/M, 20.10.41°, 27.12.41° ; Vienne, Kärtnerthor-Theater, 16.05.53

<sup>1</sup> *Der künstliche Lügner*: M. von Fürstenau estime que ces représentations sont une adaptation de Goldoni (p. 307).

Tableau des représentations : Théâtres de cour, Neuberin, Schönemann, Koch, Théâtre National, Ackermann, Autres

		42 ; Berlin, 47, 50, 51, 52, 62 ; Vienne, 52-57, 53, 68-72						
	<i>L'Illusion comique (1635-36)</i>						Hambourg, 16.02.67 ( <i>Das Blendwerk</i> ?)	
<b>CORNEILLE (Thomas), 1625-1709</b>	<i>Le Baron d'Albikrac (1668)</i>	Berlin, 46						
	<i>La Comtesse d'Orgueil (1670)</i>	Hanovre, 32 ; Mannheim, 42 ; Berlin, 49 (2x) ; Munich, 55						Gherardi, Francfort/M, 04.11.41° ; Comédiens français, Francfort/M, 09.10.60°
	<i>Le Feint Astrologue (1654)</i>						Hambourg, 16.10.65, 28.10.65	
	<i>Le Festin de pierre (1679)</i>	Hanovre, 1690-92, 1693, 23-24, 33-34 ; Mannheim, 42 ; Vienne, 52-57, 68-72 ; Berlin, 50 (2x)						
	<i>Le Geôlier de soi-même (1656)</i>	Torgau, Velten, 1690						
	<i>L'Inconnu (1675)</i>	Berlin, 1684 ; Hanovre, 28.09.1684 ; Torgau, 1690* (Velten) ? <sup>1</sup> ; Dresde, 19						

<sup>1</sup> Ich kenne dich nicht.

Annexes

<b>CYRANO DE BERGERAC (Savinien de), 1619-1655</b>	<i>Le Pédant joué (1654)</i>							Vienne, Kärntnerthor Theater, mai 52
<b>DANCOURT (Florent Carton), 1661-1725</b>	<i>Les Bourgeoises à la mode (1692)</i>	Berlin, nov. 01, 55 ; Dresde, 19 ; Munich, 35, 49-50 ; Mannheim, 42 ; Vienne, 52-57, 53, 54, 68-71	Hambourg, 35 (3x)					Vienne, Kärntnerthor-Theater, 55 ; Comédiens français, Francfort/M, 12.09.59°
	<i>Le Charivari (1697)</i>	Mannheim, 42 ; Munich, 49-50 ; Vienne, 52-57, 71						
	<i>Le Chevalier à la mode (1687)</i>	Hanovre, 22.02.1693 ; Munich, 31 ; Mannheim, 42 ; Berlin, 44, 53, 57, 63 ; Vienne, 52-57, 53, 54, 61, 68-71	Leipzig, 13.01.47		Hambourg, 10.09.59			
	<i>Colin-Maillard (1701)</i>	Dresde, 19 ; Mannheim, 42 ; Vienne, amateurs, 17.02.53 ; Vienne, 52-57 ; Munich, 55	35		Leipzig, 24.04.52 ; Hambourg, 21.05.59, 26.06.59, 31.08.59, 06.12.59, 05.06.60, 25.09.60, 18.05.61, 30.12.61,		Francfort/M, 57 ; Hambourg, 10.07.64, 10.09.64, 12.10.64, 21.02.65, 14.08.65, 01.11.65, 06.12.65, 25.07.66, 19.09.66,	Schröder, Hambourg, 29.02.68, 11.03.68, 27.04.68

Tableau des représentations : Théâtres de cour, Neuberin, Schönemann, Koch, Théâtre National, Ackermann, Autres

					02.09.62, 14.04.63		18.10.70, 08.11.70, 09.11.70 ; Brême, 25.04.65	
	<i>Les Curieux de Compiègne (1698)</i>	Munich, 55						
	<i>Les Eaux de Bourbon (1696)</i>	Munich, 32, 55 ; Mannheim, 42						
	<i>L'Été des coquettes (1690)</i>	Dresde, 19 ; Munich, 30, 49-50 ; Mannheim, 42 ; Berlin, 55 ; Vienne, 52-57, 56, 61, 68-72						Gherardi, Francfort/M, 24.06.41°, 21.09.41°
	<i>La Fête de village (1700 ; par suite, Les Bourgeoises de qualité)</i>	Hanovre, 32 ; Laxenburg, 56 ; Vienne, 52-57, 61, 68- 71, 70						
	<i>Les Fêtes du cours (1714)</i>	Dresde, 27, 28						
	<i>La Foire de Bezons (1695)</i>	Mannheim, 42						
	<i>Le Galant Jardinier (1704)</i>	Vienne, 52-57, 55						
	<i>La Gazette (1691)</i>	Mannheim, 42						
	<i>La Maison de campagne (1688)</i>	Vienne, 52-57, 55						
	<i>Le Mari retrouvé (1698)</i>	Munich, 19.03.19, 31, 49-50 ; Mannheim, 42 ; Berlin,			Leipzig, 13.05.53 ; Hambourg, 11.05.59, 29.08.59,		Hambourg, 10.01.65, 22.01.65	Gherardi, Francfort/M, 30.04.42°, 23.05.42°

Annexes

		44 ; Laxenburg, 52 ; Vienne, 68-72			05.09.60, 31.10.60, 29.05.61, 22.09.61, 11.08.62, 03.02.64			
	<b><i>La Métempsychose</i></b> <b>(1718)</b>				Leipzig, 08.05.52			
	<b><i>Le Moulin de Javelle</i></b> <b>(1696)</b>	Munich, 28.01.19						
	<b><i>L'Opéra de village</i></b> <b>(1692)</b>	Munich, 12.02.19 ; Mannheim, 42						
	<b><i>La Parisienne</i></b> <b>(1691)</b>	Mannheim, 42 ; Vienne, 52-57						
	<b><i>Les Trois Cousines</i></b> <b>(1700)</b>	Munich, 06.08.19, 49- 50, 55 ; Mannheim, 42 ; Vienne, 52-57, 53, 68- 71						Comédiens français, Francfort/M, 28.02.60°
	<b><i>Le Tuteur</i></b> <b>(1695)</b>	Hanovre, 32 ; Mannheim, 42 ; Berlin, 47 ; Vienne, 52-57, 61, 68- 72	Hambourg, 35 (3x) ; Hubertusburg, 37		Leipzig, 04.10.50			
	<b><i>Les Vacances</i></b> <b>(1696)</b>	Mannheim, 42 ; Berlin, 43 ; Bayreuth, 48 ; Munich, 49-50 ; Vienne, 52						
	<b><i>Les Vendanges de Suresnes</i></b> <b>(1695)</b>	Munich, 35, 49-50 ;			Lübeck, 06.02.59 ;		Hambourg, 03.02.67,	Hambourg, 19.09.68 ;

Tableau des représentations : Théâtres de cour, Neuberin, Schönemann, Koch, Théâtre National, Ackermann, Autres

		Mannheim, 42 ; Berlin, 44 ; Vienne, 52-57, 59 ; Dresde, 64			Hambourg, 01.05.59, 04.07.59, 01.08.59, 17.10.59, 16.11.59, 13.05.60, 17.07.60, 23.09.60, 05.12.60, 13.05.61, 24.07.61, 20.11.61, 03.05.62, 21.09.62, 26.11.62, 03.12.62, 05.07.63, 24.08.63		06.02.67, 22.04.71, 03.10.71	Leipzig, fin nov. 70 ; Seyler, Lübeck, 21.09.70- Hanovre, 08.11.70, 21.11.70 (4x)
	<i>Le Vert Galant (1714)</i>				Leipzig, 08.05.53 ; Hambourg, 03.07.59, 27.07.59			
<b>Attribué à Dancourt</b>	<i>Les Deux Amis (il s'agit peut-être de la tragi-comédie d'Urbain Chevreau)</i>	Berlin, 09.08.62						
<b>DELISLE DE LA DREVETIÈRE (Louis-François), 1682-1756</b>	<i>Arlequin sauvage (1721)</i>	Mannheim, 42 ; Berlin, 44, 22.10.49, 56, 57 ; Munich, 49-50 ; Vienne, 52-57, 52	32, 34 ; Hambourg, 35 (4x) ; Leipzig, 20.01.47	Hambourg, 47, 52 (2x), 53, 54, 56		23.10.67	Strasbourg, 28.11.60 ; Braunschweig, 18.07.63 ; Hanovre, 24.10.63 ; Göttingen, 03.07.64 ; Hambourg,	Gherardi, Francfort/M, 10.07.41° ; Bigottini, Hambourg, 53° ; Vienne, Kärntnerthor-Theater, 17.11.53 ;



Annexes

							24.09.64, 29.10.64, 20.08.65, 08.10.65, 13.11.65, 07.01.66, 13.08.66, 10.09.66 ; Brême, 29.04.65, 03.07.65	Francfort/M, 57 ; Comédiens français, Francfort/M, 19.05.62° ; Porsch, Nuremberg, 07.01.65 ; Vienne, Kärntnerthor- Theater, 02.05.67, 13.08.69, 23.10.71 <sup>1</sup>
	<b><i>Le Faucon et les Oies de Boccace (1725)</i></b>	Munich, 49-50 ; Vienne, 52-57, 55	34 ; Hambourg, 35 (5x) ; 36, 37, 48	Hambourg, 47, 51				Gherardi, Francfort/M, 12.08.41°, 30.10.41°
	<b><i>Timon le misanthrope (1722)</i></b>	Mannheim, 42 ; Berlin, 44, 46, 47, 19.09.49, 55, 56 ; Munich, 49-50 ; Dresde, 54* (Leppert) ; Vienne, 52-57, 64	34 ; Hambourg, 35 (5x)	Hambourg, 47, 50, 51	Leipzig, 07.05.51		Halle, 04.01.55	Gherardi, Francfort/M, 21.06.41°, 08.09.41°, 06.11.41° ; Wallerotty, Francfort/M, 27.10.41
<b>DENON (Dominique Vivant), 1747-1825</b>	<b><i>Julie ou le Bon Père (1769)</i></b>	Vienne, 68-72						
<b>DESFONTAINES (François-Georges</b>	<b><i>L'Aveugle de Palmyre (1767)</i></b>	Ludwigsburg, 67						

<sup>1</sup> Il s'agit pour cette dernière série de représentations d'une comédie en 3 actes de Franz von Heufeld, adaptation mêlant *Arlequin sauvage* et *Timon le misanthrope*.

Tableau des représentations : Théâtres de cour, Neuberin, Schönemann, Koch, Théâtre National, Ackermann, Autres

<b>Fouques Deshayes, dit)</b>								
	<i>La Bergère des Alpes (1765)</i>						Hambourg, 09.07.66, 05.08.66	
<b>DESMAHIS (Joseph François Édouard Corsembleu), 1722-1761</b>	<i>L'Impertinent ou le Billet perdu (1750)</i>	Vienne, 53, 55, 58						
<b>DESMARETS DE SAINT-SORLIN (Jean), 1595-1676</b>	<i>Les Visionnaires (1637)</i>	Berlin, 48, 24.12.49						
<b>DESMARRES (Nicolas), ?-1716</b>	<i>La Dragonne ou Merlin dragon (1686)</i>	Hanovre, 20-21						
<b>DESPORTES (Claude-François)</b>	<i>La Veuve coquette (1721)</i>	Berlin, 48						
<b>DESTOUCHES (Philippe Néricault), 1680-1754</b>	<i>L'Ambitieux et l'Indiscrette (1737)</i>	Munich, 49-59 ; Berlin, 52, 53 ; Vienne, 52-57, 53, 68-72						
	<i>L'Amour usé (1742)</i>						Leipzig, 17.05.53 ; Hambourg, 28.06.58, 30.08.58, 04.12.58, 25.04.60, 06.08.60, 14.04.61, 25.08.61, 15.02.62, 27.07.62,	

Annexes

					12.11.62, 28.06.63			
	<i>L'Archi-menteur ou le Vieux Fou dupé (1645)</i>				Hambourg, 23.04.60, 28.04.60, 19.05.60, 14.07.60, 28.08.60, 24.11.60, 30.03.61, 10.06.61, 14.07.61, 14.10.61, 07.06.62, 26.08.62, 13.01.63, 09.05.63, 11.01.64			
	<i>La Belle Orgueilleuse ou l'Enfant gâté (1741)</i>	Vienne, 53, 55						Vienne, Kärtnerthor- Theater, 21.10.70
	<i>Le Curieux impertinent (1710)</i>	Mannheim, 42 ; Dresde, 51 ?; Berlin, 47, 55, 56 ; Vienne, 52-57, 53	Leipzig, 31.01.47	Hambourg, 51 ( <i>Der Unverschämte</i> ) ; 54 (2x)	Leipzig, 14.08.50, 19.03.51		Halle, 08.02.55	
	<i>Le Dépôt (1745)</i>				Hambourg, 28.12.59, 09.01.60, 21.02.60, 06.08.60, 07.10.60, 29.12.60, 13.07.61, 15.09.61			
	<i>Le Dissipateur ou</i>	Schönbrunn,		Hambourg, 41	Leipzig,		Hambourg,	Vienne,

Tableau des représentations : Théâtres de cour, Neuberin, Schönemann, Koch, Théâtre National, Ackermann, Autres

	<b><i>L'Honnête Friponne (1736)</i></b>	amateurs, 04.10.47 ; Munich, 49-50 ; Vienne, 52-57, 53, 55, 63, 68-71		(2x), 50, 51, 53, 56 (3x) ; Schwerin, 51 ; Lübeck, 07.02.57	14.10.53, 24.04.70 ; Lübeck, 15.02.59 ; Hambourg, 01.06.59, 24.09.59, 19.06.61, 05.08.61, 19.10.61, 14.04.62, 22.09.62, 10.05.63		14.09.64, 22.10.64, 17.01.65, 19.11.65, 03.05.71, 31.05.71 ; Brême, 15.04.65, 21.05.65	Kärtnerthor-Theater, 49-53 <sup>1</sup> , 27.02.65 ; Comédiens français, Francfort/M, 08.07.60° ; Leipzig, 24.04.70
	<b><i>L'Envieux ou la Critique du Philosophe marié (1736)</i></b>			Hambourg, 53				
	<b><i>La Fausse Agnès ou le Poète campagnard (1759)</i></b>	Berlin, 44, août 63 ; Vienne, 52-57, 68-72, 72 ; Gotha, 12.08.54	Leipzig, 17.11.46, 12.01.47, 15.02.47	Berlin, 42, 43 ; Hambourg, 47 (3x), 50 (2x), 51, 52 (2x), 53, 54 (3x), 56 ; Schwerin, 51	Leipzig, 02.06.52, 30.04.70 ; Hambourg, 10.04.60, 21.04.60, 15.07.60, 31.07.60, 25.08.60, 01.12.60, 07.04.61, 28.05.61, 06.08.61, 06.10.61, 03.11.61, 15.01.62, 06.07.62, 19.10.62,	05 05.67-24.01.69 (6x)	Halle, 20.02.55, 25.02.55, 15.03.55 ; Königsberg, 16.07.56 ; Francfort/M, 15.10.57 ; Göttingen, 20.06.64 ; Braunschweig, 30.07.64 ; Hambourg, 26.09.64, 02.01.65, 15.08.65, 09.10.66, 22.01.67 ; Brême,	Wallerotzy, Francfort/M, 05.01.42, 24.02.42 ; S. Schröder, Hambourg, 42 ; Leipzig, 27.04.53, 30.04.70 ; Seyler, Lüneburg, 04.10.69, Hanovre, 28.12.69, 13.03.70, 06.03.71 - Wetzlar, 27.07.71 (9x) ; Vienne,

<sup>1</sup> *Der Verschwender*, comédie burlesque avec musique. L'origine française n'est pas attestée avec certitude. Il en va de même pour une comédie intitulée *Die ehrliche Verführerin*, jouée le 15.09.60 à Nuremberg.

Annexes

					03.05.63, 13.01.64		02.01.65, 18.04.65	Kärntnerthor- theater, 61, 11.10.63, 09.06.71 ; Osnabrück, 27.02.71
	<b><i>La Force du naturel (1750)</i></b>	Berlin, 51 ; Vienne, 52-57, 62			Lübeck, 10.01.59 ; Hambourg, 27.02.59, 10.05.59, 11.06.59, 07.08.59, 16.10.59, 18.01.60, 30.01.60, 17.07.60, 20.01.61, 22.05.61, 16.10.61, 08.01.62, 20.07.62, 05.11.62, 18.02.63, 25.01.64		Hanovre, 23.05.64 ; Göttingen, 11.07.64 ; Hambourg, 23.05.64, 19.10.64	
	<b><i>Le Glorieux (1732)</i></b>	Hanovre, 32 ; Munich, 40, 49-50 ; Mannheim, 42 ; Berlin, 45, 46, 47, 54, 55, 56 ; Vienne, Schönbrunn, amateurs, 11.08.46, oct. 46 (4x) ; Vienne, 52-57, 53, 61, 68-72, 71 ; Dresde		Hambourg, 51 (2x), 52, 53 (2x), 54 (3x), 56 (2x) ; Schwerin, 51	Hambourg, 02.06.55, 18.08.60, 26.04.62, 19.08.62, 24.01.63, 30.05.63, 10.08.63, 09.01.64 ; Leipzig, 19.09.63	25.11.67- 09.02.68 (4x)	Königsberg, 30.03.54 ; Halle, 27.01.55, 19.03.55 ( <i>Der Ehrsüchtige</i> ) ; Hambourg, 06.03.67	Gherardi, Francfort/M, 18.09.41°, 07.12.41°, 26.01.42° ; S. Schröder, Hambourg, 42 ; Schuch, Kassel, 51 ; Bigottini, Hambourg, 53° ; Berlin, 23.04.55 ( <i>Der Großprahler</i> ) ; Vienne,

Tableau des représentations : Théâtres de cour, Neuberin, Schönemann, Koch, Théâtre National, Ackermann, Autres

		(64 ?)						Kärtnerthor-Theater, 61, 25.05.71 ; Seyler, Hanovre, 11.06.71
	<b><i>L'Homme singulier (1747)</i></b>	Berlin, 55, 56 ; Vienne, 63, 68-70, 71						Colmar, 21.11.60 ; Mayence, 01.10.62 ; Braunschweig, 29.08.64 ; Hambourg, 07.09.64, 02.10.64, 13.11.64, 27.08.65 ; Brême, 20.06.65
	<b><i>L'Ingrat (1712)</i></b>	Mannheim, 42 ; Vienne, 52-57, 53		Hambourg, 56	Lübeck, 19.01.59 ; Hambourg, 18.06.59, 28.11.59, 12.08.60, 02.09.61, 06.11.61, 14.05.62, 18.10.62, 27.04.63			
	<b><i>L'Irrésolu (1713)</i></b>	Hanovre, été 29, 32 ; Vienne, 64	34 ; Hambourg, 35 (2x) ; Leipzig, 41 (2x), 10.11.46, 16.02.47		Leipzig, 24.07.50, 17.03.51 ; Hambourg, 25.03.61, 02.04.61		Solothurn, 22.05.59	Vienne, Kärtnerthor-Theater, 67
	<b><i>Le Jeune Homme à l'épreuve (1751)</i></b>	Berlin, 52 ; Dresde, 65 ?		Schwerin, 24.09.55 ; Hambourg, 56	Hambourg, 28.05.59, 13.08.59, 13.11.59,		Zürich, 30.06.58 ; Strasbourg, 60	Vienne, Kärtnerthor-Theater, avril 53

					10.07.60, 18.09.60, 02.01.61, 27.07.61, 03.12.61, 01.11.62, 04.04.63, 16.01.64			
	<b><i>Le Médisant<sup>1</sup></i></b> <b>(1715)</b>	Munich, 41, 49-50 ; Mannheim, 42 ; Berlin, 44, 45 ; Vienne, 52-57, 53, 68- 71 ; Dresde, 64		X			Strasbourg, 60 ; Brême, 29.05.65 ; Hambourg, 16.08.65, 09.10.65, 29.10.66, 26.01.67	Vienne, Kärnterthor Theater, 05.04.52 <sup>2</sup> ; Seyler, Hanovre, 23.02.70, 14.03.70, 23.11.70- Wetzlar, 06.09.71 (6x)
	<b><i>L'Obstacle imprévu ou l'Obstacle sans obstacle (1717)</i></b>	Berlin, 45, 46 ; Vienne, 52-57, 68-72	Hambourg, 35 (3x) ; Leipzig, 41 (2x), 27.01.47	Schwerin, 55 ; Hambourg, 56	Leipzig, 24.07.52, 30.04.53 ; Hambourg, 10.10.59, 23.10.59, 14.04.60, 14.08.60, 18.01.62	28.04.67- 25.05.68 (4x)		Comédiens français, Francfort/M, 12.04.64°
	<b><i>Le Philosophe marié ou le Mari honteux de l'être (1727)</i></b>	Hanovre, 32 ; Munich, 39, 49-50, 55 ; Mannheim, 42 ; Berlin, 47, 48, 55, 56, 03.09.61 ;	30 ?, 34 ; Hambourg, 35 (4x) ; 36 ; Hubertusburg, 37 ; Leipzig, 41 (2x) ; 09.02.47	Schwerin, 51, 55 ; Hambourg, 52 (2x), 53 (2x), 54 (3x), 56	Leipzig, 22.07.50	30.04.67- 17.02.68 (7x)	Glogau, 26.10.54 ; Halle, 30.12.54 ; Bern, 16.12.58 ; Hambourg, 04.06.71	Gherardi, Francfort/M, 29.07.41°, 27.09.41°, 30.12.41°, 29.02.42° ; Vienne,

<sup>1</sup> Il existe une pièce du même nom de La Baume-Desdossat, traduite en 1762 (*Der Verleumder*).

<sup>2</sup> Sous forme de comédie burlesque, vraisemblablement accompagnée de musique.

Tableau des représentations : Théâtres de cour, Neuberin, Schönemann, Koch, Théâtre National, Ackermann, Autres

		Stuttgart, 48 ; Vienne, 52-57, 52, 53, 61, 62, 63, 68-72						Kärntnerthor- Theater, 07.11.52, 65 ; Wäser, Leipzig, déc. 69 ; Seyler, Hanovre, 05.04.71- Wetzlar, 02.07.71 (3x)
	<b><i>Les Philosophes amoureux (1729)</i></b>	Berlin, 12.11.49, 03.12.49		Hambourg, 47, 52, 53, 56 (2x) ; Schwerin, 52	Lübeck, 30.01.59		Hambourg, 19.04.71	Vienne, Kärntnerthor- Theater, juin- septembre 63
	<b><i>Le Tambour nocturne ou le Mari devin (1736)</i></b>	Dresde, 54* (Leppert) ; Vienne, 62, 68-71, 70	38 ; Leipzig, 31.12. 46	Hambourg, 41, 50, 55 ; Schwerin	Leipzig, 09.10.50, 25.03.51	15.05.67	Glogau, 21.10.54 ; Halle, 13.12.54 ; Francfort/M, 19.09.57 ; Göttingen, 22.06.64 ; Braunschweig, 17.08.64 ; Hambourg, 20.09.64, 25.10.64, 26.11.65, 11.06.66, 06.10.66 ; Brême, 13.05.65	Wallerotty, Francfort/M, 09.10.41 ; S. Schröder, Hambourg, 42 ; Schuch, Kassel, 51 ; Copenhague, 11.01.48, 15.01.48 ; Nuth, Nuremberg, 19.01.61 ; Lübeck, oct. 61 ; Moretti, Dresde, 63 ; Vienne, Kärntnerthor- Theater, 64, 70 ; Francfort/M, 09.10.70
	<b><i>Le Trésor caché (1745)</i></b>				Hambourg, 16.05.60, 21.05.60, 09.06.60, 28.07.60, 08.09.60,		Hambourg, 28.08.71, 29.08.71	



Annexes

					25.09.60, 31.10.60, 28.01.61, 01.06.61, 13.07.61, 30.09.61, 07.05.62, 02.08.62, 03.01.63			
	<b><i>Le Triple Mariage (1716)</i></b> 6	Hanovre, 32 ; Mannheim, 42 ; Laxenburg, 53 ; Vienne, 52-57, 64, 68- 71, 71	Leipzig, 41 (3x), 23.01.47, 08.02.47	Hambourg, 53	Leipzig, 10.05.70	30.11.67	Strasbourg, 12.03.61 ; Hambourg, 26.10.64, 22.11.64, 05.12.64, 16.01.65, 30.11.67 ; Brême, 15.05.65	
<b>DEVAUX (François Antoine), 1712-1796</b>	<b><i>Les Engagements indiscrets (1752)</i></b>	Vienne, 58		Hambourg, 54				
<b>DIEUDÉ (Honoré)</b>	<b><i>La Fausse Prévention (1749)</i></b>	Vienne, 64						
<b>DIDEROT (Denis), 1713-1784</b>	<b><i>Le Fils naturel ou les Épreuves de la vertu (1757)</i></b>	Vienne, 68-72						Schuch, 63
	<b><i>Le Père de famille (1758)</i></b>	Stuttgart, 64 ; Vienne, 68-70, 71			Hambourg, 26.01.61, 27.01.61, 13.05.62, 17.05.62, 08.07.62, 30.08.62 ; Leipzig, 28.05.70	11.02.68- 27.01.69 (3x)		Vienne, Kärntnerthor- Theater, 61, 25.12.70, 14.01.71 ; Schuch, 63-68 ; Seyler, Hanovre, 22.11.70, 08.03.71 ; Leipzig, 18.06.68,

Tableau des représentations : Théâtres de cour, Neuberin, Schönemann, Koch, Théâtre National, Ackermann, Autres

								12.11.70, 28.11.70 ; Lübeck, 10.10.70 ; Vienne, 14.01.71, 05.08.71 ; Hambourg, 15.11.71
<b>DOMINIQUE (Pierre- François Biancolelli, dit) 1680-1734</b>	<i>La Femme fidèle ou les Dehors trompeurs (1710)</i>	Berlin, mars 42 ; Dresde, 54* (Leppert) <sup>1</sup>	Hambourg, 35 (1x)					Vienne, Kärntnerthor- Theater, 28.11.53, 54
	<i>Œdipe travesti (1726)</i>	Mannheim, 42						
	<i>Le Prince généreux (1710)</i>							Tilli, Nuremberg, 21.01.66
	<i>Les Quatre semblables (1733)</i>	Mannheim, 42						
<b>DOMINIQUE et LEGRAND</b>	<i>Agnès de Chaillot (1724)</i>	Mannheim, 42 ; Vienne, 52		Hambourg, 53, 54 (5x), 56 (2x)				Gherardi, Francfort/M, 30.09.41°, 11.12.41°
<b>DOMINIQUE et ROMAGNESI (Jean-Antoine) 1690-1742</b>	<i>Arlequin Hulla (1728)</i>				Leipzig, 06.07.50			Gherardi, Francfort/M, 21.06.41°, 08.09.41°, 30.10.41°, 05.03.41° ; Schuch, Hanovre, déc. 53° ; Wallerotty, Nuremberg,

<sup>1</sup> Il pourrait aussi s'agir de la pièce de Louis de Boissy, *L'Homme du jour ou les Dehors trompeurs* (1740).

Annexes

								15.05.55 ; Comédiens français, Francfort/M, 14.04.60°
	<i>L'Isle du divorce</i> (1730)				Leipzig, 07.02.51 ; Hambourg, 21.01.60, 28.01.60, 14.04.60, 15.08.60, 16.10.60, 29.01.61, 03.06.61, 04.08.61, 27.11.61, 06.12.62			
	<i>Les Paysans de qualité</i> (1729)	Berlin, 45 ; Vienne, 59						
	<i>La Sylphide</i> (1730)	Berlin, 47 ; Vienne, 52, 52-57						
<b>DONNEAU DE VISÉ (Jean), 1638-1710</b>	<i>La Cocue imaginaire</i> (1660)	Munich, 49-50						
<b>DONNEAU DE VISÉ (Jean) et CORNEILLE (Thomas)</b>	<i>Les Dames vengées ou la Dupe de soi-même</i> (1695)				Hambourg, 02.01.60, 16.01.60, 05.05.60, 12.06.60, 26.08.60, 09.01.61, 26.06.61, 23.10.61, 25.06.62, 27.06.63			
	<i>La Devineresse</i>	Munich, 56						

Tableau des représentations : Théâtres de cour, Neuberin, Schönemann, Koch, Théâtre National, Ackermann, Autres

	<b>(1679)</b>							
<b>DUFRESNY (Charles, sieur de la Rivière), 1657-1724</b>	<b><i>Le Dédit (1719)</i></b>	Hanovre, 32 ; Vienne, amateurs, 21.01.47, 05.02.47, 12.02.47 ; Vienne, 52-57, 56, 68-72 ; Munich, 56				Hambourg, 20.04.59, 10.05.59, 25.06.59, 08.11.59, 03.01.60, 17.04.60, 21.08.60, 04.05.61, 07.07.61, 09.10.61, 26.07.62		
	<b><i>Le Double Veuvage (1701)</i></b>	Hanovre, 32 ; Munich, 56						
	<b><i>L'Esprit de contradiction (1700)</i></b>	Munich, 05.02.19, 39, 49-50 ; Mannheim, 42 ; Berlin, 45, 46, 56 ; Vienne, 52-57, 52, 61, 62, 68- 72, 70	Leipzig, 29.11.41, 02.11.46, 11.11. 46, 07.01.47, 15.02.47	X			Freiburg (Br.), 09.04.61 ; Hanovre, 30.04.64 ; Göttingen, 15.06.64 ; Braunschweig, 27.08.64 ; Hambourg, 11.09.64 ; Brême, 10.04.65	Gherardi, Francfort/M, 13.09.41°, 23.02.42°, 28.04.42° ; S. Schröder, Hambourg, 28.03.42 ; Vienne, Kärtnerthor- theater, 55, 70
	<b><i>La Joueuse (1716)</i></b>					Leipzig, 05.07.52		Halle, 18.03.55 Leipzig, 26.05.53
	<b><i>Le Mariage fait et rompu (1721)</i></b>	Berlin, 50, 51 ; Vienne, 52-57, 54				Hambourg, 01.11.59, 21.11.59, 15.04.60, 08.08.60, 12.04.63, 14.04.63, 04.05.63, 27.05.63, 05.07.63,		

Annexes

					10.02.64			
	<i>La Réconciliation normande (1719)</i>	Hanovre, 32						
	<i>La Malade sans maladie (1699)</i>				Hambourg, 15.11.62, 19.11.62, 18.01.63, 08.07.63 <sup>1</sup>		Hambourg, 03.04.71, 04.04.71	
<b>DUVAURE (Joseph), 1698- 1770</b>	<i>Le Faux Savant (1728)</i>	Berlin, 50 ; Laxenburg, 56 ; Vienne, 68-72			66			Leipzig, 16.10.70
<b>FAGAN (Barthélémy Christophe), 1702-1755</b>	<i>L'Amitié rivale (1733)</i>	Mannheim, 42						
	<i>L'Étourderie (1737)</i>	Berlin, 47 ; Vienne, 52-57, 55, 68-72			Lübeck, 15.02.59 ; Hambourg, 25.05.59, 06.09.59, 02.05.60, 08.08.60, 10.10.60, 22.04.61, 01.10.61, 02.08.62, 17.05.63, 26.08.63, 22.02.64			
	<i>Les Originaux (1737)<sup>2</sup></i>	Berlin, 47 ; Vienne, 52-57, 68-72 ; Laxenburg, 55						

<sup>1</sup> Attribution hypothétique; la pièce est jouée sous le titre *Die Vapours, oder : Die Brunnencur* (cf. R. Meyer, Bd. 20, p. 233).

<sup>2</sup> Il existe aussi une pièce de Voltaire du même nom, et une de Palissot intitulée *Le Cercle ou les Originaux*.

Tableau des représentations : Théâtres de cour, Neuberin, Schönemann, Koch, Théâtre National, Ackermann, Autres

	<b><i>La Pupille (1734)</i></b>	Mannheim, 42 ; Berlin, nov. 42 (2x), 44, 45, 46, 48, 50, 52 ; Munich, 49-50 ; Vienne, 52-57, 52, 55, 58, 68-72, 70, 71 ; Laxenburg, 53	Hambourg, 35 (3x) ; Hubertusburg, 37 ; Leipzig, 14.01.47 ; 48	Hambourg, 51 (4x), 52, 53 (2x), 54 (4x), 56 (2x) ; Schwerin, 51 (3x)	Lübeck, 26.02.59 ; Hambourg, 10.08.59, 11.10.59, 22.01.60, 26.06.60, 07.07.60, 01.11.60, 19.01.61, 04.02.62, 13.08.62, 03.02.63, 20.06.63, 22.08.63		Bad Sulzbach, 17.08.60	Gherardi, Francfort/M, 21.10.41°, 04.11.41°, 19.05.42° ; Bigottini, Hambourg, 53° ; Vienne, Kärnterthor-Theater, 13.08.69
	<b><i>Le Rendez-vous (1733)</i></b>	Berlin, 48 ; Vienne, 52-57, 61, 68-72, 71	42	Hambourg, 53, 54 (2x), 56				
<b>FAGAN et FAVART</b>	<b><i>La Servante justifiée (1740)</i></b>	Munich, 49-50			Hambourg, 31.01.64, 10.02.64 ; Leipzig, 30.05.70			
<b>FALBAIRE (Charles-Georges), 1727-1800</b>	<b><i>L'Honnête criminel ou l'Amour filial (1767)</i></b>	Vienne, 68-72						
<b>FAVART (Charles-Simon), 1710-1792</b>	<b><i>L'Anglois à Bordeaux (1763)</i></b>	Vienne, 63, 64, 68-71						
	<b><i>Le Coq de village (1743)</i></b>	Vienne, 52-57						
	<b><i>La Chercheuse d'esprit (1741)</i></b>	Munich, 49-50		Hambourg, 47 (2x), 50, 51 (3x), 52, 53 (2x), 54 (2x), 56 (2x) ; Schwerin,				Gherardi, Francfort/M, 07.05.42°, 11.05.42°

## Annexes

				50, 51				
	<i>L'Égyptienne</i> (1755)	Vienne, 58, 61, 64 ; Dresde, 64						
	<i>Isabelle et Gertrude</i> (1765)	Mannheim, 14.08.65 ; Dresde, 66						
	<i>Le Maître de musique</i>	Dresde, 65						
	<i>Soliman II ou les Trois Sultanes</i> (1761)	Dresde, 65 ; Laxenburg, 65 ; Vienne, 65, 68-71				24.08.67- 10.08.68 (7x)	Brême, 08.07.65, 10.07.65 ; Hambourg, 06.09.65, 14.10.65, 15.10.65, 24.10.65, 04.11.65, 08.11.65, 29.11.65, 11.07.66, 29.08.66, 20.10.66, 09.01.67, 17.02.67	Kurz, Francfort/M, 67- 68 ; Vienne, Kärntnerthor- Theater, 29.09.70, 23.01.71 ; Leipzig, 24.04.71
	<i>Tircis et Doristée</i> (1752)	Vienne, 52-57, 56, 58						
<b>FONTENELLE</b> <b>(Bernard Le</b> <b>Bouyer de)</b>	<i>Henriette</i> (1740)				Hambourg, 21.05.59, 26.06.59, 14.08.59, 05.09.59, 12.11.59, 28.01.60, 13.05.60, 31.05.60, 07.07.60, 16.10.60,			

Tableau des représentations : Théâtres de cour, Neuberin, Schönemann, Koch, Théâtre National, Ackermann, Autres

					03.06.61, 24.07.61, 20.11.61, 29.06.62, 01.10.62, 02.08.63, 05.03.64			
	<i>Macate (1722)</i>				Hambourg, 20.06.59, 04.07.59, 10.08.59, 02.10.59, 16.11.59, 04.07.60, 17.11.60			
	<i>Le Tyran (1724)</i>				Hambourg, 01.10.59, 12.10.59, 23.11.59, 25.01.60			
<b>FUZELIER (Louis) 1672- 1752</b>	<i>L'École des amants (1716)</i>	Hanovre, 32 ; Berlin, 51, 52		X (années 50)				
	<i>La Mode (1719)</i>	Berlin, 57						
	<i>Momus fabuliste ou les Noces de Vulcain (1719)</i>	Hanovre, 32 ; Mannheim, 42	Hambourg, 35 (6x) ; Leipzig, 13.10.41, 16.11.46, 19.01.47	<i>Schaubühne</i>	Leipzig, 17.05.51		Halle, 01.03.55, 12.03.55	
	<i>Le Retour de tendresse ou la Feinte véritable (1728)</i>	Berlin, 43			Hambourg, 16.04.61, 21.04.61, 09.06.61, 10.07.61, 04.06.62, 22.10.62			
<b>Mme de GOMEZ</b>	<i>Le Jardinier prévoyant</i>							Vienne, Kärntnerthor-



<b>(Madeleine Angélique Poisson), 1684-1770</b>								Theater, mai 52
<b>Mme de GRAFFIGNY (Françoise d'Issembourg d'Happoncourt), 1695-1758</b>	<i>Cénie (1751)</i>	Berlin, 52 ; Vienne, 52-57, 53, 56, 68-72, 71 ; Munich, 55		Rostock, 53 ; Hambourg, 53 (5x), 54 (3x), 56 (2x)	Leipzig, 13.05.53 ; Hambourg, 30.05.59, 02.08.59, 24.10.59, 04.06.60, 21.08.60, 29.12.60, 18.08.61, 21.01.62, 28.07.62, 28.10.62, 25.05.63, 19.08.63, 07.02.64	22.05.67-24.02.68 (6x)	Francfort/M, 20.09.57 ; Göttingen, 09.05.64, 26.06.64 ; Hambourg, 25.09.64, 10.01.65 ; Brême, 12.04.65 ; Braunschweig, 24.05.69	Leipzig, 52 ; Vienne, Kärntnerthor-Theater, mai 52, 29.04.60, 03.05.64 ; Schuch, 57-67 ; Comédiens français, Francfort/M, 29.03.64°
	<i>La Fille d'Aristide (1758)</i>	Vienne, 59 ; Vienne, amateurs, 26.01.65						
<b>GRESSET (Jean-Baptiste), 1709-1777</b>	<i>Le Méchant (1747)</i>	Munich, 49-50 ; Berlin, 51, 52, 53, 54 ; Vienne, 52-57, 52, 53, 68-72						
	<i>Sidney (1745)</i>	Munich, 49-50 ; Berlin, 51, 52, 53 ; Laxenburg, 53 ; Vienne, 62, 63, 68-71		Hambourg, 50, 51 (3x), 52, 53, 54, 56 ; Schwerin, 50 (2x), 51 ; Lübeck, 57	Leipzig, 27.10.51	14.05.67-14.10.68 (5x)	Halle, 10.02.55 ; Brême, 27.06.65 ; Hambourg, 14.08.65, 25.04.66	Schuch, 64 ; Hanovre, 04.02.68, 12.11.70 ; Wäser, Leipzig, 08.01.70, 16.07.70 ; Seyler, Lüneburg,

Tableau des représentations : Théâtres de cour, Neuberin, Schönemann, Koch, Théâtre National, Ackermann, Autres

								16.10.69, Hanovre, 17.01.70, 09.11.70- Wetzlar, 18.09.71 (5x)
<b>GUEULLETTE (Thomas- Simon), 1683- 1766</b>	<i>L'Amour précepteur (1726)</i>	Berlin, 44, 45				25.04.68 ; 11.10.68		
<b>GUICHARD, Jean-François</b>	<i>Le Bûcheron ou Les Trois Souhais (1763)</i>	Dresde, 65 ; Vienne, 68						
<b>GUYOT DE MERVILLE (Michel), 1696- 1755</b>	<i>L'Apparence trompeuse (1744)</i>	Vienne, 52-57, 53, 55, 59, 61, 68-71						Vienne, Kärtnerthor- Theater, 28.11.53, 71
	<i>Le Consentement forcé (1738)</i>	Munich, 49- 50 ; Berlin, 50, 51, 55 ; Laxenburg, 58 ; Vienne, 52-57, 53, 61, 68-72		X	Leipzig, 24.04.70			Comédiens français, Francfort/M, 17.11.59° ; Vienne, Kärtnerthor- Theater, 05.10.71
	<i>Les Mascarades amoureuses (1736)</i>	Berlin, 50 ; Stuttgart, 64						
	<i>Les Époux réunis (1738)</i>				Leipzig, 10.05.70, 21.05.70			
<b>HAUTEROCHE (Noël Le Breton, sieur de), 1616-1707</b>	<i>Le Cocher supposé (1684)</i>	Mannheim, 42 ; Berlin, 43 ; Munich, 55	Leipzig, 01.11.41, 31.01.47, 14.02.47		Lübeck, 15.01.59 ; Hambourg, 17.07.59			
	<i>Crispin médecin (1674)</i>	Berlin, 03*, 09, 43, 44, 46, 48, 50 ;	Leipzig, 23.10.41				Mayence, 07.06.62	Gherardi, Francfort/M, 12.04.42°,

Annexes

		Mannheim, 42 ; Munich, 49-50 ; Vienne, 52-57, 68-71						20.04.42° ; Comédiens français, Francfort/M, 12.09.59°
	<i>La Dame invisible ou l'Esprit follet (1684)<sup>1</sup></i>	Munich, 19, 49-50 ; Hanovre, 32 ; Berlin, 44	Leipzig, 15.11.46, 09.01.47		Hambourg, 16.07.59, 08.10.59, 05.12.59, 28.05.60, 19.08.60, 30.12.60, 21.08.61, 19.01.62, 23.07.62, 28.12.62, 27.01.64			Wallerotty, Nuremberg, 02.06.55 ; troupe allemande, Nuremberg, 31.07.60, 25.09.60 ; Tilly, Nuremberg, 07.01.66 ; Ilgener, Nuremberg, 24.05.68
	<i>Le Deuil (1672)</i>	Munich, 19, 55 ; Mannheim, 42 ; Berlin, 43, 57 ; Vienne, 52-57, 54, 61, 68-71	Leipzig, 20.11.41 ; 42 ; Francfort/M, automne 45		Hambourg, 15.06.59, 24.06.59, 25.09.59, 18.07.60, 27.11.60, 09.09.61, 09.11.61, 29.06.62, 20.09.62, 30.08.63, 27.09.63		Hanovre, 09.05.64	Vienne, Kärtnerthor-Theater, 25.04.69
	<i>Le Souper mal apprêté (1669)</i>	Mannheim, 42			X			
	<i>L'Amant qui ne flatte point (1668)</i>		Leipzig, 26.11.46					
<b>JOLLY</b>	<i>La Femme jalouse</i>	Munich, 49-50			Zittau,		Halle, 05.02.55 ;	

<sup>1</sup> Nb : il existe une pièce de Le Métel d'Ouille intitulée *L'Esprit follet*, 1642. L'attribution à Hauteroche, sans être absolument certaine, est ici cependant la plus vraisemblable.

Tableau des représentations : Théâtres de cour, Neuberin, Schönemann, Koch, Théâtre National, Ackermann, Autres

(François-Antoine), 1672-1753	(1727)				23.08.51 ; Hambourg, 04.05.59, 29.06.59, 21.09.59, 08.05.60, 03.10.60, 05.05.61, 20.10.61, 04.05.62, 07.09.62, 26.04.63, 24.08.63		Strasbourg, 28.10.57 ; Colmar, 08.10.60 ; Hambourg, 65 ; Brême, 30.05.65	
	<i>La Capricieuse</i> (1726)	Berlin, 55 ; Munich, 56						
LA CHAUSSÉE (Pierre Claude Nivelles de), 1692-1754	<i>Amour pour Amour</i> (1742)	Vienne, 52-57, 53, 54		Schwerin, 55 ; Hambourg, 56 (2x)				
	<i>L'École des amis</i> (1737)	Berlin, 38, 20.12.47 ; Mannheim, 42 ; Vienne, 54, 61, 68-71					Francfort/M, 14.10.57	Schuch, Francfort/M, 12.04.52
	<i>L'École de la jeunesse</i> (1749)							Seyler, Lüneburg, 23.10. 69- Hanovre, 22.01.70 (3x)
	<i>L'École des mères</i> (1744)	Munich, 49- 50 ; Vienne, 52, 53, 54, 68- 72		Schwerin, 56 ; Hambourg, 56 (5x)	Hambourg, 07.09.61, 23.09.61, 13.11.61, 08.02.62	09.02.69	Göttingen, 01.06.64, 18.06.64 ; Braunschweig, 08.08.64 ; Hambourg, 05.10.64, 23.11.64, 05.09.65,	Schröder, Hambourg, 29.02.68

Annexes

							02.06.66, 29.05.67, 14.07.67, 20.08.67, 29.02.68, 29.07.68, 06.08.71 ; Brême, 16.07.65	
	<b><i>La Fausse Antipathie (1733)</i></b>	Berlin, 19.07.44, 26.08.44, 13.09.44, 23.12.44		Schwerin, 55 ; Hambourg, 56				
	<b><i>La Gouvernante (1747)</i></b>	Munich, 49- 50 ; Berlin, 16.10.48, 07.05.49 ; Bayreuth, 48 ; Vienne, 53, 61, 65, 69-71		Rostock, 55 ; Hambourg, 56 (3x)				
	<b><i>Mélanide (1741)</i></b>	Mannheim, 42 ; Munich, 49-50 ; Berlin, 26.04.47, 17.05.47, 12.07.47, 11.12.47, 28.10.50, 09.06.51, 64 ; Vienne, amateurs, 17.02.53 ; Stuttgart, 63 ; Vienne, 52, 54, 61, 68-71		Schwerin, 06.08.53 ; Hambourg, 53 (3x), 54 (5x), 56 (4x)	Lübeck, 15.01.59, 23.01.59 ; Hambourg, 20.04.59, 15.06.59, 31.08.59, 19.10.59, 21.01.60, 20.06.60, 30.10.60, 21.01.61, 13.05.61, 10.07.61, 02.10.61, 15.04.62, 04.08.62, 10.11.62,	24.04.67- 04.07.68 (6x)	Danzig, 26.11.56 ; Leipzig, 03.01.57 ; Francfort/M, 09.05.57	Comédiens français, Francfort/M, 26.03.64° ; Seyler, Celle, 09.11.69, Hanovre, 13.09.69, 29.01.70, 05.12.70,

Tableau des représentations : Théâtres de cour, Neuberin, Schönemann, Koch, Théâtre National, Ackermann, Autres

					27.01.63, 14.06.63, 17.08.63, 24.01.64			
	<i>Le Préjugé à la mode (1735)</i>	Mannheim, 42 ; Berlin, 30.06.45, 15.09.45, 09.11.46 ; Bayreuth, 51 ; Vienne, amateurs, 17.01.52 ; Vienne, 52, 53, 54, 61, 68, 71 ; Laxenburg, 53					Brême, 17.06.65, 02.07.65 ; Hambourg, 05.08.65, 12.11.65, 15.09.66, 18.11.66, 06.06.68, 15.02.69	Gherardi, Francfort/M, 09.09.41°, 28.10.41°, 23.02.42°
<b>LA FONT (Joseph de), 1686-1725</b>	<i>L'Amour vengé (1711)</i>	Vienne, amateurs, 15.10.46			Hambourg, 11.06.59, 30.07.59, 12.10.59, 08.07.60, 23.03.61, 02.09.61, 29.01.62			
	<i>Le Naufrage ou la Pompe funèbre de Crispin (1710)</i>	Hanovre, 32 ; Munich, 49-50 ; Vienne, 52-57, 52, 59	Leipzig, 02.10.41, 29.11.46, 28.01.47, 06.02.47	Hambourg, 47	Leipzig, 25.04.52 ; Hambourg, 29.08.59, 11.04.60, 15.05.61, 10.11.61, 09.06.62, 02.11.62	21.09.67-21.10.68 (4x)	Göttingen, 04.07.64 ; Hambourg, 26.11.65, 10.04.66, 20.08.66 ; Brême, 22.05.65	Vienne, Kärntnerthor-theater, 07.11.52 ; Ilgner, Nuremberg, 05.04.68
	<i>Les Trois Frères rivaux (1713)</i>	Munich, 05.03.19, 49-50 ; Berlin, 43, 44 ; Vienne,		Hambourg, 41 (2x), 47 (3x), 50 (2x), 51, 54 (2x), 56 (3x) ;	Hambourg, 09.08.62		Glogau, 10.10.54 ; Francfort/O, 11.11.54 ; Halle,	Gherardi, Francfort/M, 07.04.42°, 17.04.42° ;

Annexes

		52-57, 68-72 ; Laxenburg, 56		Halle ; Schwerin, 51 ; Lübeck, 57			12.12.54, 27.02.55 ; Magdebourg, 21.04.55 ; Königsberg, 03.12.56 ; Strasbourg, 31.12.59 ; Hanovre, 16.05.64 ; Hambourg, 25.09.64, 08.08.65, 06.08.66, 10.11.66 ; Brême, 12.07.65	Porsch, Francfort/M, 05.09.66
<b>LAGRANGE (Nicolas), 1707- 1767</b>	<i>Les Contre-temps (1736)</i>	Vienne, 68-72						
<b>LAGRANGE (Nicolas), 1707- 1767 et PROCOPE- COUTEAUX (Michel Coltelli, dit), 1684-1753</b>	<i>La Gageure ou la Restitution normande (1741)</i>				Hambourg, 01.05.61, 07.05.61, 29.05.61, 04.08.61, 02.11.61, 19.02.62, 18.08.62, 18.01.63, 08.04.63, 15.07.63			
<b>LA MOTTE (Antoine Houdar de), 1672-1751</b>	<i>L'Amante difficile (1731)</i>	Munich, 55			Leipzig, 03.08.50			
	<i>Le Magnifique (1731)</i>	Berlin, 50, 51 ; Laxenburg, 55 ; Vienne, 52-57, 61, 62 ;		Schwerin, 50 ( <i>Der prächtige Freigebige</i> )	Leipzig, 28.01.52			Wäser, Leipzig, 07.01.70

Tableau des représentations : Théâtres de cour, Neuberin, Schönemann, Koch, Théâtre National, Ackermann, Autres

		Stuttgart, 64						
	<i>Le Talisman</i> (1731)						Hambourg, 07.04.66, 22.05.66, 01.09.66, 29.01.67	
<b>LA MOTTE et BOINDIN (Nicolas)</b>	<i>Le Port de mer</i> (1704)	Munich, 19, 49-50 ; Mannheim, 42 ; Vienne, 52-57						
	<i>Les Trois Gascons</i> (1701)	Vienne, 52-57						
<b>LA NOUE (Jean-Baptiste Sauvé, dit), 1701-1761</b>	<i>Le Retour de Mars</i> (1735)	Mannheim, 42						
	<i>La Coquette corrigée</i> (1756)	Vienne, 61, 68-72 ; Dresde, 64 ?						
<b>LA TUILLERIE, 1650-1688</b>	<i>Crispin bel esprit</i> (1682)	Berlin, 47						
	<i>Crispin précepteur</i> (1680)	Mannheim, 42		Rostock, 53 ; Hambourg, 53, 54				
<b>LAFFICHARD (Thomas), 1698-1753</b>	<i>La Famille</i> (1737)		42	<i>Schaubühne</i>		14.05.67- 08.03.68 (5x)		
<b>LAFFICHARD (Thomas), et DAVESNE (Bertin)</b>	<i>Arlequin apprenti philosophe</i> (1737)	Berlin, 43						
<b>LA RIBARDIÈRE, 1725- ?</b>	<i>La Jalouse détrompée</i> (1764)	Laxenburg, 64						
<b>LEBEAU DE SCHOSNE</b>	<i>Mélezinde</i> (1758)	Vienne, 64						



(Augustin Théodore Vincent)								
LA FONTAINE (Jean de), 1621-1695	<i>La Coupe enchantée (1688)</i> <sup>1</sup>	Dresde, 19 ; Hanovre, 32 ; Munich, 55		Hambourg, 47 (2x), 56				
	<i>Le Florentin (1685)</i>	Mannheim, 42 ; Munich, 49-50 ; Berlin, 50 (2x) ; Vienne, 52-57, 68-72, 71 ; Laxenburg, 53						
LAGRANGE (Nicolas), 1707-1767	<i>Les Contretemps (1736)</i>	Vienne, 68-71						
LEGRAND (Marc-Antoine), 1673-1728	<i>Les Amazones modernes ou le Triomphe des dames (1727)</i>						Hambourg, 06.11.64, 08.11.64, 21.11.64, 29.08.65, 23.10.65, 04.02.66, 02.05.66 ; Brême, 04.06.65, 07.06.65	
	<i>L'Amour diable (1708)</i>	Hanovre, 32 ; Vienne, 52-57						Gherardi, Francfort/M, 23.10.41°, 13.11.41° ; Comédiens français, Francfort/M, 08.07.60°

<sup>1</sup> Nb : il existe une pièce du même nom, de Rochon de Chabannes, 1753. Les représentations postérieures à cette date sont donc sujettes à caution.

Tableau des représentations : Théâtres de cour, Neuberin, Schönemann, Koch, Théâtre National, Ackermann, Autres

	<b><i>L'Aveugle clairvoyant (1716)</i></b>	Munich, 33, 49-50 ; Mannheim, 42 ; Berlin, 47, nov. 66 ; Vienne, 52-57, 56, 68-72		Hambourg, 56 (6x)	Lübeck, 09.02.59 ; Hambourg, 19.04.60, 30.05.60, 23.07.60, 12.09.60, 25.10.60, 20.01.61, 06.11.61, 25.02.62, 10.06.62 ; 17.08.63	31.07.67-20.01.69 (5x)	Halle, 25.01.55, 11.02.55, 14.02.57 ; Strasbourg, 04.09.57, 28.11.60 ; Zurzach, 26.08.58, 24.08.59 ; Aarau, 21.06.59 ; Baden, 05.07.59 ; Luzern, 24.09.59 ; Karlsruhe, 18.08.61 ; Mayence, 03.02.62 ; Hambourg, 24.10.64, 11.10.65, 21.07.66	Gherardi, Francfort/M, 15.07.41°, 31.07.41°, 20.10.41° ; Leipzig, 10.05.53 ; Schuch, 54-62 ; Wallerotty, Nuremberg, 15.05.55, 02.06.55 ; Gesellschaft deutscher Schauspieler, Nuremberg, 07.08.60, 21.01.68 ; Vienne, Kärntnerthor-Theater, 22.02.64, 05.06.71 ; Porsch, Nuremberg, 16.01.65 ; Kurz, Nuremberg, 14.07.66, 17.07.66 ; Hambourg, 31.07.67, 28.01.68, 19.08.68, 12.10.68, 20.01.69 ; Kurz, Francfort/M, 67-68 ; Ilgener, Nuremberg,
--	--	---	--	-------------------	--	------------------------	--	--

								24.05.68 ; Wäser, Leipzig, 07.01.70, 14.01.70, 14.02.70
	<b><i>Belphégor (1721)</i></b>	Munich, 49-50 ; Vienne, 52-57, 52						Gherardi, Francfort/M, 17.11.41°, 08.12.41° ; Vienne, Kärntnerthor- Theater, 52 ; Kurz, Nuremberg, 11.08.66
	<b><i>Cartouche ou les Voleurs (1721)</i></b>	Mannheim, 42 ; Dresde, 54* (Leppert)						Schuch, Lübeck, 18.10.53 ; Schuch, Berlin, 10.06.54 <sup>1</sup> ; Nuremberg, 11.02.57 ; Porsch, Nuremberg, 06.09.64
	<b><i>L'Épreuve réciproque (1711)</i></b>	Mannheim, 42 ; Berlin, 42, 43, 44 ; Munich, 49-50 ; Vienne, 52-57, 52, 53, 55, 63, 68-71	Hambourg, 35 ; Leipzig, 21.09.41 ; 08.02.47		Leipzig, 30.09.51		Baden, 21.08.59 ; Hanovre, 04.05.64 ; Göttingen, 26.06.64 ; Hambourg, 21.09.64, 09.04.66, 09.08.71	Gherardi, Francfort/M, 19.06.41°, 09.09.41°, 26.10.41°, 24.02.42°, 04.05.42° ; Seyler, Wetzlar, 27.07.71
	<b><i>La Famille</i></b>	Mannheim,			Lübeck,	20.10.67 ;	Hambourg,	Gherardi,

<sup>1</sup> La pièce jouée avec Hanswurst, endossant divers rôles et déguisements (Meyer, II, 16, p. 213).

Tableau des représentations : Théâtres de cour, Neuberin, Schönemann, Koch, Théâtre National, Ackermann, Autres

	<b><i>extravagante (1709)</i></b>	42 ; Berlin, 48 ; Vienne, amateurs, fév. 48 (4x), Vienne, 52-57, 59, 68-72			12.01.59, 23.02.59 ; Hambourg, 14.05.59, 07.08.59, 05.09.59, 06.11.59, 20.06.60, 14.01.61, 20.10.61, 07.05.62	23.10.67	20.10.67, 23.10.67, 29.05.71, 10.06.71	Francfort/M, 02.10.41°, 25.10.41°, 18.11.41°, 01.01.42° ; Comédiens français, Francfort/M, 05.03.60°, 21.05.60°
	<b><i>La Femme fille et veuve (1707)</i></b>	Vienne, 52-57, 55						
	<b><i>Le Fleuve d'oubli (1721)</i></b>	Mannheim, 42 ; Berlin, 15.11.42 ; Munich, 49-50 ; Vienne, 52-57						Gherardi, Francfort/M, 17.03.42°, 17.05.42°
	<b><i>Le Galant Coureur ou l'Ouvrage d'un moment (1722)</i></b>	Mannheim, 42 ; Hanovre, 42-43 ; Munich, 49-50 ; Vienne, 52-57, 61, 68-71	Hambourg, 35 (5x) ; Francfort/M, 09.11.36 ; Leipzig, 07.02.47	Hambourg, 53, 54 (3x), 56 (2x)	Leipzig, 12.07.52 ; Hambourg, 27.11.59, 28.07.60, 31.08.62			Gherardi, Francfort/M, 17.06.41°, 25.08.41°, 27.09.41° ; Comédiens français, Francfort/M, 27.03.64°
	<b><i>La Métamorphose amoureuse (1710)</i></b>		Hambourg, 35 (3x) ; 36, 37 ; Leipzig, 16.10.41	Hambourg, 47 (2x), 50, 51, 52, 53 ; Schwerin, 51	Leipzig, 26.09.52			Seyler, Osnabrück, 01.02.71 ; Hanovre, 06.03.71
	<b><i>La Nouveauté (1727)</i></b>	Mannheim, 42-43 ; Laxenburg, 59 ; Vienne, 61, 62, 64, 68-						

Annexes

		71						
	<i>Les Nouveaux débarqués (1725)</i>	Hanovre, 32						
	<i>Les Paniers ou la Vieille Précieuse (sic) (1723)</i>	Hanovre, 32						
	<i>Le Philanthrope ou l'Ami de tout le monde (1723)</i>	Mannheim, 42 ; Vienne, 52-57, 68-71 ; Stuttgart, 64	Hambourg, 33 ; 34 ; Hambourg, 35 (2x)	Hambourg, 50, 51, 53 ; Rostock, 51 ; Schwerin, 51	Leipzig, 01.11.51 ; 69		Baden, 17.09.58	
	<i>Le Roi de Cocagne (1718)</i>	Hanovre, 32	35, 39, 41, 42				Halle, 13.01.55	
	<i>Le Triomphe du temps (1724)</i>	Hanovre, 32						
	<i>Le Triomphe du temps futur (1724)</i>			Schwerin, 50 (2x), 51 ; Hambourg, 51				
	<i>Le Triomphe du temps passé (1724)</i>	Munich, 49-50 ; Vienne, 68-71 ; Laxenburg, 54		Hambourg, 47, 50 (2x) ; Schwerin	Leipzig, 02.05.53	22.04.67 ; 23.04.67	Hambourg, 22.04.69	
	<i>L'Usurier gentilhomme (1713)</i>	Mannheim, 42 ; Berlin, 43 ; Munich, 49-50 ; Vienne, 52-57, 61, 68-72 ; Laxenburg, 54		Hambourg, 27.07.52			Solothurn, 09.05.59	Gherardi, Francfort/M, 18.10.41°, 24.10.41°, 02.12.41°, 30.12.41°, 20.02.42°, 26.04.42° ; Seyler, Lüneburg, 16.10.69, Hanovre, 29.12.69, 02.01.70, 02.02.70, 16.03.70,

Tableau des représentations : Théâtres de cour, Neuberin, Schönemann, Koch, Théâtre National, Ackermann, Autres

								15.03.71- Wetzlar, 05.07.71 (18x) ; Osnabrück, 11.02.71
<b>LE NOBLE (Eustache)</b>	<i>Les Fables d'Ésope (1691)</i>		Leipzig, 09.10.41					
<b>LESAGE (Alain- René), 1668- 1747</b>	<i>Crispin rival de son maître (1702)</i>	Hanovre, 32 ; Mannheim, 42 ; Berlin, 44, 45 ; Bayreuth, 07.08.51 ; Vienne, 52-57, 53 (2x), 54, 64, 68-72 ; Dresde (64 ?)						Gherardi, Francfort/M, 20.01.42°, 15.05.42° ; Comédiens français, Francfort/M, 08.04.64°
	<i>Turcaret ou le Financier (1709)</i>	Berlin, 46, 12.03.49, 53, 54 ; Vienne, 52-57, 68-72 ; Dresde, 64 ?			Leipzig, 10.05.53, Lübeck, 23.02.59 ; Hambourg, 17.05.59, 30.07.59, 09.11.59, 10.06.60, 22.08.60, 14.11.60, 14.05.61, 11.08.61, 12.01.62, 13.07.62, 29.10.62, 04.01.63, 19.07.63, 20.01.64	07.08.67		
<b>LESAGE et D'ORNEVAL, ?- 1766</b>	<i>Arlequin Hulla ou la Femme répudiée (1716)</i>	Mannheim, 42 ; Berlin, 43, 44, 47, 55 ;	32, 34 ; Hambourg, 35 (3x) ;	X				

## Annexes

		Munich, 49-50 ; Vienne, 52-57	Hambourg, 37 ; Leipzig, 11.10.41, 23.01.47					
	<i>Les Amours de Nanterre (1718)</i>				Leipzig, 18.05.53, 08.05.70 ; Lübeck, 19.01.59, 08.05.59, 09.10.59, 07.05.60, 31.07.60, 25.08.60, 30.06.61, 26.01.62, 21.05.62, 01.10.62, 21.06.63, 12.08.63			Gherardi, Francfort/M, 19.09.41°, 12.12.41° ; Seyler, Hanovre, 05.12.70- Osnabrück, 31.01.71 (3x)
	<i>Le Monde renversé (1718)</i>	Schönbrunn, 03.10.58 <sup>1</sup>						Vienne, Kärnterthor-Theater, 56
MARIN (François-Louis) 1721-1809	<i>L'Amante ingénue (1765)</i>				Leipzig, 66 ; 22.09.69 ; 29.05.70			Vienne, Kärnterthor-Theater, 66, 11.05.69 ; Berlin, 15.04.69
	<i>Julie, ou le Triomphe de l'amitié (1765)</i>				Leipzig, 16.05.70, 28.09.70			
MARIVAUX (Pierre Carlet de Chamblain), 1688-1763	<i>Arlequin poli par l'amour (1720)</i>	Dresde, 09.03.34 (troupe italienne) ;						Gherardi, Francfort/M, 03.07.41°, 10.07.41°,

<sup>1</sup> Sous forme d'opéra comique (musique de Gluck).

Tableau des représentations : Théâtres de cour, Neuberin, Schönemann, Koch, Théâtre National, Ackermann, Autres

		Berlin, nov. 42 (2x), 44, 48 ; Vienne, amateurs, 27.01.44 ; Vienne, 52, 53-57 ; Munich, 49-50						18.11.41°, 10.03.42°
	<b><i>La Nouvelle Colonie (1719)</i></b>				Hambourg, 07.09.59			
	<b><i>Le Dénouement imprévu (1724)</i></b>	Hanovre, 32 ; Vienne, amateurs, 12.02.52, 14.02.52		Breslau, 49 ; Hambourg, 51 (2x), 53, 56 ; Schwerin, 51		28.07.67-15.06.68 (4x)		
	<b><i>La Double Inconstance (1724)</i></b>	Mannheim, 42 ; Berlin, 44, 45 ; Munich, 49-50 ; Vienne, 52-57	Hambourg, 35 (4x) ; Francfort/M, aut. 36- Pâques 37 ; Leipzig, 03.10.41	Hambourg, 50, 51, 54, 56 ; Schwerin, 50, 51				Gherardi, Francfort/M, 19.07.41°, 24.11.41° ; 52 (lieu non précisé) ; Vienne, Kärntnerthor-Theater, mai 52 ; Comédiens français, Francfort/M, 19.04.60°
	<b><i>L'École des mères (1732)</i></b>	Munich, 49-50 ; Berlin, 50, 51, 56, 57 ; Vienne, 52-57, 53	38 ; Leipzig, 41 (2x)	Schwerin, 52 ; Hambourg, 53 ; Rostock, 08.03.53 ; Hambourg, 54 (2x), 56 (2x)	Leipzig, 30.04.53 ; Hambourg, 19.10.59, 07.11.59, 11.07.60, 02.09.60, 25.11.60, 15.04.61, 28.08.61,		Karlsruhe, 02.01.62 ; Hambourg, 30.08.71	Comédiens français, Francfort/M, 20.05.60° ; Vienne, Kärntnerthor-Theater, 65



Annexes

					09.02.62, 29.04.63			
	<b><i>L'Épreuve (1740)</i></b>	Berlin, 45, 46 ; Vienne, 52-57, 55, 64, 68-72, 71		Schwerin, 53 ; Hambourg, 53				Francfort/M, 64
	<b><i>La Fausse Suivante ou le Fourbe puni (1724)</i></b>	Berlin, 44, 52	42 ; Leipzig, 01.11.46, 25.11.46, 02.01.47	Hambourg, 53 (2x), 54, 56 (2x)	Leipzig, 12.06.52	21.04.68- 06.12.68 (4x)	Hambourg, 05.02.65, 20.02.65, 13.08.65, 11.10.65, 15.04.66, 25.11.66 ; Brême, 24.04.65, 03.07.65	Vienne, Kärntnerthor- Theater, janvier 49, 56
	<b><i>Les Fausses Confidences (1736)</i></b>	Berlin, 45 ; Vienne, 68-72, 70, 71				20.05.67- 21.07.68 (4x)	Hambourg, 30.12.65, 08.01.66, 17.04.66, 25.07.66, 02.09.66, 08.10.66, 05.02.67 ; 07.06.71	Comédiens français, Francfort/M, 05.03.60° ; Wäser, Leipzig, déc. 69
	<b><i>L'Héritier de village (1725)</i></b>			Hambourg, 47 (2x), 50, 51 (2x), 52 (2x), 53 (2x), 54 (9x), 56 (3x) ; Schwerin, 50, 51		12.06.67- 28.12.69 (11x)	Hambourg, 15.11.65, 28.01.66, 16.04.66, 27.06.66, 14.10.66, 19.11.66	Seyler, Lüneburg, 06.10.69, Hanovre, 17.01.70- Hanovre, 18.01.71 (11x)
	<b><i>L'Île de la Raison ou les Petits Hommes (1727)</i></b>			Hambourg				
	<b><i>L'Île des esclaves (1725)</i></b>	Mannheim, 42 ; Vienne, 52-57	34 ; Hambourg, 35 (3x) ; Leipzig 41	Hambourg				Gherardi, Francfort/M, 13.07.41° ,

Tableau des représentations : Théâtres de cour, Neuberin, Schönemann, Koch, Théâtre National, Ackermann, Autres

								31.08.41°, 07.12.41° ; Schröder, Hambourg, 20.06.42, 22.06.42
	<b><i>Le Jeu de l'amour et du hasard (1730)</i></b>	Berlin, 43, 44, 48, 55 ; Munich, 49-50 ; Bayreuth, 27.09.48 ; Vienne, 52-57, 61, 68-72, 71	Hambourg, 35 (5x) ; Leipzig, 41, 01.02.47	Hambourg, 53, 54 (2x), 56	Leipzig, 21.08.50	27.08.67-03.02.69 (5x)		Gherardi, Francfort/M, 03.07.41°, 12.09.41°, 05.03.42° ; Lepper, Kassel, 64 ; Comédiens français, Francfort/M, 08.03.64° ; Döbbelin, Berlin, 11.02.68 ; Seyler, Celle, 15.12.69, Hanovre, 02.02.70- Osnabrück, 23.01.71 (6x)
	<b><i>La Joie imprévue (1738)</i></b>	Vienne, 56, 63						
	<b><i>Le Legs (1736)</i></b>	Vienne, 52-57, 55, 64, 68-72 ; Dresde, 65 ?			Hambourg, 24.11.61			
	<b><i>La Mère confidente (1735)</i></b>	Berlin, 44, 45, 48, 65 ; Vienne, 52-57, 64, 68-71, 70	41	Rostock, 03.02.53 ; Hambourg, 54				Comédiens français, Francfort/M, 03.03.64°
	<b><i>Le Préjugé vaincu (1746)</i></b>	Laxenburg, 58 ; Vienne, 61, 68-72						
	<b><i>Le Prince travesti (1724)</i></b>	Vienne, 64						

Annexes

	<i>Les Serments indiscrets (1732)</i>	Vienne, 68-72	Hambourg, 35 (2x)					
	<i>La Surprise de l'amour (1722)</i>	Hanovre, 32 ; Mannheim, 42 ; Berlin, 44, 45, 54, 55, carnaval 64 ; Schönbrunn, 61 ; Vienne, 52-57, 61, 62, 63, 65, 68-72, 71			Leipzig, 12.07.50	05.09.68-02.03.69 (7x)	Hambourg, 02.10.70	Gherardi, Francfort/M, 28.06.41° ; 20.09.41° ; Comédiens français, Francfort/M, 16.04.60° ; Seyler, Hanovre, 08.11.70
	<i>La Seconde Surprise de l'amour (1727)</i>	Hanovre, 32 ; Vienne, 63, 71 ; Laxenburg, 65		Hambourg				Seyler, Celle, 14.05.70-Hildesheim, 10.05.71 (5x)
	<i>Le Triomphe de l'Amour (1732)</i>	Berlin, 52 ; Stuttgart, 63						
<b>MOISSY (Alexandre-Guillaume Mouslier de), 1712-1777</b>	<i>La Nouvelle École des femmes (1758)</i>						Hambourg, 02.09.65	Schuch, 64-65 ; Leipzig, 29.06.67
	<i>Provençal à Paris ou le Pouvoir de l'amour et de la raison</i>	Vienne, amateurs, 03.03.53						
	<i>Le Valet maître (1751)</i>	Berlin, 52, 53 ; Vienne, 53, 54						
<b>MOLIÈRE (Jean-Baptiste Pocquelin, dit), 1622-1673</b>	<i>L'Amour médecin (1665)</i>	Mannheim, 42		X				joué régulièrement dans la 1 <sup>ère</sup> moitié du XVIIIe
	<i>Amphitryon (1668)</i>	Hanovre, 1669* ; Dresde,		X		04.08.68 ; 09.09.68	Hambourg, 12.05.66, 14.05.66,	Gherardi, Francfort/M, 23.12.41° ;

Tableau des représentations : Théâtres de cour, Neuberin, Schönemann, Koch, Théâtre National, Ackermann, Autres

		1678* ? ; Berlin, nov. 1699 ; Mannheim, 42 ; Berlin, 46, 47, 55 ; Vienne, 52-57, 53					07.07.66, 01.09.66, 15.10.66, 04.08.68, 09.09.68	Comédiens français, Francfort/M, 04.03.60°
	<b><i>L'Avare (1668)</i></b>	Dresde, 1674* ?, 1684- 91* (Velten), 54* (Leppert) ; Mannheim, 42 ; Berlin, 45, 46, 47, 48, 51, 56 ; Munich, 49-50 ; Vienne 52-57, 61, 68- 72, 70	34 ; Hambourg, 35 (8x) ; Francfort/M, 36 ; Hubertusburg, 37 ; 39 ; Leipzig, 41 (3x), 30.11.46, 10.02.47 ; 48	Hambourg, 47, 51 (2x), 53 (2x), 54 (2x), 56 ; Schwerin, 51	Leipzig, 31.08.50, 10.03.51 ; Hambourg, 22.06.60	03.09.67- 24.10.68 (6x)	Glogau, 16.10.54 ; Halle, 17.12.54 ; Zurzach (Suisse), 26.08.58 ; Göttingen, 14.06.64 ; Hambourg, 04.10.64, 27.11.64, 03.01.65, 11.04.65, 21.11.65, 21.08.66, 11.09.66, 02.03.67 ; Brême, 11.04.65 ; Hildesheim, 16.05.70 ; Altona, 14.11.70	Paulsen, vers 1670 ; Schuch, Francfort/M, 50, Kassel, 51 ; Comédiens français, Francfort/M, 26.01.60° ; Seyler, Hanovre, 18.04.71
	<b><i>Le Bourgeois gentilhomme (1670)</i></b>	Dresde, 1684- 91* (Velten), 38* (Müller) ; Hanovre, 1690-92 ; Munich, 19.02.19 ; Mannheim,	34		Leipzig, 14.05.53 ; Hambourg, 19.07.59, 12.05.60, 09.07.60, 29.06.61, 27.01.62,		Hambourg, 30.11.70, 23.09.71	Spiegelberg, Hambourg, 24 ; Gherardi, Francfort/M, 09.03.42° ; Wallerotty, Francfort/M, 13.10.41 ;

		42 ; Berlin, 46, 19.11.49 ; Vienne, amateurs, 03.02.48, 07.02.48, 14.02.48			25.08.62, 18.11.62, 13.07.63			Seyler, Hanovre, 14.12.70, 11.03.71-Wetzlar, 27.08.71 (5x)
	<b><i>La Comtesse d'Escarbagnas (1671)</i></b>	Munich, 19, 55 ; Mannheim, 42 ; Berlin, 47, 48, 51, 55						
	<b><i>La Critique de l'École des femmes (1663)</i></b>			X				
	<b><i>Le Dépôt amoureux (1656)</i></b>	Vienne, 52-57, 53, 64, 68-71					Hambourg, 09.11.64, 19.11.64, 29.01.65, 27.01.66, 26.06.66, 23.09.66, 04.11.66 ; Brême, 09.05.65	
	<b><i>Dom Juan ou le Festin de pierre<sup>1</sup> (1665)</i></b>	Velten, Dresde, 1684-91* ; Munich,					Glogau, 29.10.54 ? ; Hambourg,	Gherardi, Francfort/M, 02.11.41° ; S.

<sup>1</sup> La multiplicité des canevas sur le thème de « Don Juan » et du « Festin de Pierre », l'absence du nom de l'auteur ou de la source sur les *Theaterzettel*, ainsi que les modifications et adaptations opérées par les troupes ambulantes, rendent l'identification des pièces représentées assez hasardeuse ; nous reproduisons donc ici les occurrences incertaines : *Don Pietros Todtengastmahl*, troupe de Quoten, Copenhague, 23.11.47 ; *Das steinerne Todten=Gastmahl des Don Pietro*, Schulz, Nuremberg, 29.08.48 ; *Das Todten Gastmahl des Don Pietro*, Koch, Leipzig, 18.09.50 et 05.03.51 ; *Don Juan* (Trauerspiel), Weidner, Nuremberg, 30.09.50 ; *Das steinerne Gastmahl des Don Pietro* (avec Hanswurst), Franz Schuch, 48-51 dont Francfort/M, 17.10.48 et 11.10.51 ; *Don Juan*, Vienne, 16 ; 20.05.23, Augsbourg ; *Schrecken=Spiegel ruchloser Jugend oder Das lehrreiche Todten=Gastmahl des Don Pietro*, Neuberin, Hambourg, 13.06.35 ; *Don Petros Gastmahl oder Schreckenspiegel...*, Schönemann, Hambourg, 41 (2x), 47 ; *Le Festin de Pierre*, Francfort/M, 11.10.51, 16.05.64 ; *Das steinerne...*, Königl. und kurfürstl. sächs. Hof=Comödianten, Dresde, 11.01.52 ; *Le Festin de Pierre* (tragédie), comédiens de la cour de Waldeck, Hambourg, 20.06.36 ; *Das grosse steinerne Todten=Gastmal*, Nuremberg, 30.06.60.

Tableau des représentations : Théâtres de cour, Neuberin, Schönemann, Koch, Théâtre National, Ackermann, Autres

		14.02.30, 49-50					10.10.66, 23.10.66, 21.11.66, 15.01.67, 12.02.67	Schröder, Hambourg, 42 ; Wallerotty, Francfort/M, 17.10.56 ; Ludwig, Francfort/M, 16.05.64° ; Ilgener, Nuremberg, 06.06.68
	<i>L'École des femmes (1662)</i>	Velten, Dresde, 1684-91* ; Mannheim, 42 ; Berlin, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49 (2x), 50, 51, 53, 55, 56 ; Munich, 49-50 ; Vienne 52-57, 53	Leipzig, 14.02.47	Hambourg, 53, 54 (2x), 56	Leipzig, 07.01.51, 12.03.51, 27.04.51 ; Hambourg, 03.08.59, 08.10.60, 28.10.60, 12.02.62, 12.08.62, 19.11.62	13.07.67-30.12.68 (7x)	Frankfurt/M, 14.09.57 ; Colmar, 19.07.60	Gherardi, Francfort/M, 31.07.41°, 14.09.41°, 24.10.41°, 25.11.41°, 10.03.42° ; Schuch, Nuremberg, 15.05.53 ; Vienne, Kärntnerthor-theater, 25.06.53 ; Schuch, Berlin, 04.05.54 ; Schuch, Dresde, 55 ; Porsch, Nuremberg, 64 ; Comédiens français, Francfort/M, 24.03.64° ; Kurtz, Francfort/M, 67-68
	<i>L'École des maris</i>	Velten,	Leipzig,	Hambourg, 53	Leipzig,	10.08.67		Gherardi,

Annexes

	<b>(1661)</b>	Dresde, 1684-91* ; Munich, 41, 49-50 ; Mannheim, 42 ; Berlin, 43, 44, 45, 50 (2x), 51, 52, 54, 57 ; Hollitsch, 21.08.47 ; Vienne, 52-57, 53	04.01.47, 17.02.47	(2x)	08.08.50 ; Hambourg, 12.06.59, 14.09.59, 13.08.60, 25.09.61, 06.02.62, 03.06.63, 28.02.64 ; Berlin			Francfort/M, 22.06.41° ; 20.11.41° ; Jena, 02.06.68
	<b><i>L'Étourdi (1653)</i></b>	Dresde, 1674* ; Velten, Dresde, 1684-91* ; cour de Anton Ulrich de Brunswick, 1694 ; Munich, 7.10.23 ; 18.10.23 ; Dresde, 38* (Müller), 54* ? (Leppert) ; Mannheim, 42 ; Berlin, 46, 47		Rostock, 51 ; Hambourg, 51	Leipzig, 19.10.50 ; Lübeck, 12.02.59 ; Hambourg, 22.06.59, 21.08.59, 04.01.60, 06.06.60, 26.09.60, 19.05.61, 04.09.61, 11.06.62, 08.09.62, 11.01.63, 12.07.63		Glogau, 23.10.54 ; Halle, 27.02.55	Gherardi, Francfort/M, 25.05.42° ; Wallerotty, Francfort/M, 22.06.41 ; Gesell. dt. Schauspieler, Nuremberg, 10.08.60, 11.08.60 ; Nuth, Nuremberg, 06.04.61 ; Porsch, 01.11.64 ; Ilgener, Nuremberg, 06.04.68
	<b><i>Les Fâcheux (1661)</i></b>	Dresde, 27 ; Mannheim, 42 ; Berlin, 46, 47 ; Vienne, 59 ; Hollötsch, 22.08.46						Vienne, Kärntnerthor-Theater, 28.07.53
	<b><i>Les Femmes savantes (1672)</i></b>	Mannheim, 42 ; Berlin, 47,					Hanovre, 17.02.64 ;	

Tableau des représentations : Théâtres de cour, Neuberin, Schönemann, Koch, Théâtre National, Ackermann, Autres

		48, 49, 50, 53 ; Vienne, 52-57, 54, 61, 64					Hambourg, 20.11.64, 03.12.64, 08.02.65 ; Brême, 02.05.65	
	<b><i>Les Fourberies de Scapin (1671)</i></b>	Hanovre, 15.03.01, 32 ; Munich, 18.01.19 ; Berlin, 43, 47 ; Vienne, 52-57, 61, 68-72, 71						Velten, Francfort/M, 1698 ; Wallerotty, Francfort/M, 19.04.41, 15.01.42, 17.05.42
	<b><i>George Dandin ou le Mari confondu (1668)</i></b>	Dresde, 1683* ; Mannheim, 42 ; Berlin, 43, 44, 47, 48, 49, 51, 52, 53, fév. 54, 55 ; Munich, 49-50		Hambourg, 50			Hambourg, 24.09.71, 25.09.71, 30.09.71, 02.10.71, 22.10.71	Beck, Hanovre, 28, Hambourg, 36 ; Gherardi, Francfort/M, 15.09.41°, 14.10.41° ; Wallerotty, Francfort/M, 16.12.41 ; Schuch, Nuremberg, 20.05.49 ; Brenner, Nuremberg, 13.06.50 ; Reibehand, Hambourg, 52
	<b><i>Le Malade imaginaire (1673)</i></b>	Dresde, 1674* ? <sup>1</sup> ; Hanovre, 1690-92 ; Munich, 19, 49-50 ;	34 ; Hambourg, 35 (3x) ; Francfort/M, 36 ; 39 ; Leipzig, 41, 30.01.47,	Mecklembourg, 40 ; Hambourg, 47, 51, 56 (2x) ; Schwerin, 51	Leipzig, 22.03.51, 26.04.51, 14.05.70 ; Lübeck, 13.02.59 ;	25.09.67	Glogau, 14.10.54 ; Halle, 20.12.54 ; Karlsruhe, 16.10.61 ; Hanovre,	Elenson, avant 06 ; Vienne, Kärntnerthor- Theater, 26.06.53, 30.10.64 ;

<sup>1</sup> Sous forme de la farce *Pickelherings Anatomie*.



Annexes

		Mannheim, 42 ; Berlin, 17.12.49, 50 ; Vienne 52-57, 68-71	17.10.47		Hambourg, 26.07.59, 22.05.60, 31.08.61, 13.01.62, 17.02.62, 29.07.62, 17.01.63, 07.07.63		14.05.64 ; Hambourg, 23.10.64 ; Brême, 17.05.65	Ilgener, Nuremberg, 18.05.68
	<b><i>Le Mariage forcé (1664)</i></b>	Velten, Dresde, 1684-91* ; Munich, 22.01.19, 49-50 ; Mannheim, 42 ; Potsdam, 48 <sup>1</sup>			Hambourg, 47 (3x), 50 (2x), 51, 52, 53, 54 (2x) ; Schwerin, 50, 51		Berlin, 03.06.55 ; Frankfurt/M, 14.09.57	Elenson, 1671-1706 ; Gesell. dt. Schauspieler, Nuremberg, 11.08.60 ; Nuremberg, 10.97.68 <sup>2</sup> ; Seyler, Wetzlar, 23.08.71
	<b><i>Le Médecin malgré lui (1666)</i></b>	Velten, Dresde, 1684-91* ; Munich, 18.01.19, 49-50 ; Mannheim, 42 ; Berlin, 43, 48 (2x), août 50, 57 ; Vienne, 52-57, 64, 68-72, 71					Glogau, 29.10.54 ; Halle, 20.12.54, 07.02.55 ; Hildesheim, 27.06.70 ; Hambourg, 29.10.70	Wallerotty, Francfort/M, 12.03.42 ; Gherardi, Francfort/M, 19.04.42° ; Nuth, Nuremberg, 61
	<b><i>Le Misanthrope (1666)</i></b>	Velten, Dresde, 1684-91*, 19 ; Munich, 25.01.30 ; Mannheim,	34	X	Leipzig, 28.10.50			Gherardi, Francfort/M, 09.08.41°

<sup>1</sup> Intermède dansé.

<sup>2</sup> Sous la forme d'une opérette comique en 3 actes, *Die adeliche Braut*.

Tableau des représentations : Théâtres de cour, Neuberin, Schönemann, Koch, Théâtre National, Ackermann, Autres

		42 ; Berlin, 44, 45, 46, 49, 50, 51, 53, 55 ; Vienne, amateurs, 14.01.47, 21.01.47 ; Vienne, 52-57, 53, 54, 61, 62, 63, 68-72, 71, 72						
	<b><i>Monsieur de Pourceaugnac (1670)</i></b>	Munich, 19, 49-50 ; Mannheim, 42 ; Berlin, 46 ; Potsdam 48 <sup>1</sup> ; Vienne, 52-57, 53						
	<b><i>Les Précieuses ridicules (1659)</i></b>	Mannheim, 42 ; Bayreuth, 42 ; Berlin, 44, 46 ; Vienne, 52-57, 53, 54, 61, 68-72	Hambourg, 35	X				Velten (Elisabeth), Hambourg, 19 ; Naumburg, 24 ; Wallerotty, Francfort/M, 29.08.41, 16.11.41 ; Comédiens français, Francfort/M, 24.05.62°, 03.03.64°
	<b><i>La Princesse d'Elide (1664)</i></b>	Dresde, 19						
	<b><i>Sganarelle ou le Cocu imaginaire</i></b>	Dresde, 29.10.1671* ?;		Hambourg, 53			Halle, 24.02.55, 12.03.55	Kärntnerthor-Theater, Vienne,

<sup>1</sup> Intermède dansé.

## Annexes

	<b>(1660)</b>	Hanovre, 10 ; Munich, 18.07.29 ; Mannheim, 42 ; Berlin, 44, 48						30.06.64
	<b><i>Le Sicilien ou l'Amour peintre (1667)</i></b>	Velten, Dresde, 1684- 91* ; Hanovre, 04 ; Mannheim, 42 ; Vienne, 52-57, 55			Leipzig, 11.05.53 ; Lübeck, 29.01.59 ; Hambourg, 31.05.59, 13.07.59, 12.11.59, 23.05.60, 18.09.61, 28.12.61, 19.02.62, 09.08.62, 20.08.62, 30.11.62, 15.07.63		Hambourg, 22.10.70	Gherardi, Francfort/M, 28.10.41°, 18.11.41°, 23.12.41°
	<b><i>Le Tartuffe ou l'Imposteur (1664)</i></b>	Dresde, 1677*, 1683*, 19 ; Mannheim, 42 ; Berlin, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 53, 55 ; Munich, 49- 50 ; Vienne 52-57	Hambourg, 35 (4x) ; Francfort/M, automne 45	Hambourg, 47 (2x), 50, 51, 54 (3x), 56 (4x) ; Schwerin, 50	Hambourg, 16.08.59, 07.11.59, 25.04.60, 07.05.60, 21.10.60, 06.04.61, 19.08.61, 05.10.61, 04.11.61, 30.04.62, 09.08.62, 02.12.62, 02.06.63, fin août 63, 20.09.63		Danzig, 14.11.55 ; Hambourg, 15.01.65, 31.10.65, 30.04.66, 13.11.66	Elenson, 1671- 1706 ; Weißenfels, 06.03.17 ; Elisabeth Velten, Hambourg, 19 ; Müller, Hambourg, 24.08.40 ; Gherardi, Francfort/M, 24.06.41°, 18.10.41°, 16.01.42°, 02.03.42° ; Schuch,

Tableau des représentations : Théâtres de cour, Neuberin, Schönemann, Koch, Théâtre National, Ackermann, Autres

								Francfort/M, 23.09.52, vers 54 ; Vienne, Kärntnerthor- theater, 04.06.53
<b>Mlle MONICAULT (?-1740)</b>	<b><i>Le Dédain affecté (1724)</i></b>		Hambourg, 35 (2x) ; 38 ; Leipzig, 41 (1x)					
<b>MONTFLEURY (Antoine Jacob de), 1639-1685</b>	<b><i>Crispin gentilhomme (1677)</i></b>	Munich, 55						
	<b><i>Don Pasquin d'Avalos (1673)</i></b>	Mannheim, 42						
	<b><i>L'École des filles (1660)</i></b>		38					
	<b><i>L'École des jaloux ou le Cocu volontaire (1671)</i></b>	Dresde, 1679* et 1684*, (Velten) ; Mannheim, 42	Hambourg, 35 (2x)					Wallerotty, Nuremberg, 55
	<b><i>La Fille capitaine (1672)</i></b>	Dresde, 1679* (Velten), 19 ; Mannheim, 42 ; Berlin, 44, 48, 49, 51, 53, 54			Lübeck, 26.02.59 ; Hambourg, 27.04.59, 03.07.59, 04.09.59, 14.11.59, 17.04.60, 23.07.60, 11.11.60, 04.02.61, 07.07.61, 15.10.61, 25.01.62, 27.05.62, 03.11.62, 21.04.63, 21.09.63,		Strasbourg, 08.03.61	Ußler, Nuremberg, 11.10.52 ; Stoll, Lübeck, 13.11.53

Annexes

					17.01.64			
	<i>La Femme juge et partie (1668)</i>	Hanovre, 32 ; Mannheim, 42 ; Berlin, 19.06.48, 26.02.49, 06.05.50, 55 ; Munich, 49-50						Gherardi, Francfort/M, 26.04.42°
	<i>Le Gentilhomme de Beauce (1670)</i>	Hanovre, 1680 ; Vienne, amateurs, 02.01.46						
	<i>Le Mari sans femme (1663)</i>						Zurzach, 04.09.59 ; Strasbourg, 31.12.59 ; Hambourg, 07.11.66, 17.11.66	
	<i>Le Semblable à soi-même (1673)</i>	Mannheim, 42						
<b>MORAND (Pierre de), 1701-1757</b>	<i>L'Esprit du divorce (1738)</i>		47					
<b>PALISSOT DE MONTENOY (Charles), 1730-1814</b>	<i>Les Tuteurs (1754)</i>	Munich, 55						
<b>PASSERAT (François)</b>	<i>Le Feinct Campagnard (1695)</i>	Hanovre, 1680-95						
	<i>L'Heureux accident (1695)</i>	Hanovre, 1680-95						
<b>PELLEGRIN (Simon-Joseph, Abbé) 1663-1745</b>	<i>Le Nouveau Monde (1723)</i>				Hambourg, 04.02.60, 13.02.60, 04.08.60,			

Tableau des représentations : Théâtres de cour, Neuberin, Schönemann, Koch, Théâtre National, Ackermann, Autres

					30.09.60			
<b>PIRON (Alexis), 1689-1773</b>	<b><i>La Métromanie</i> (1738)</b>	Berlin, 47, 48, 49, 50, 53, 54 ; Stuttgart, 64 ; Laxenburg, 54 ; Vienne, 52-57, 61, 64, 68-72, 71						
	<b><i>Les Fils ingrats</i> (1728)</b>	Berlin, 47 ; Vienne, 52-57, 54 ? ; Laxenburg, 54					Hambourg, 17.09.64, 12.10.64, 07.02.65, 19.08.65, 15.10.70, 15.05.71 ; Brême, 22.04.65	
<b>POINSINET (Antoine Alexandre), 1735-1769</b>	<b><i>Le Cercle ou la Soirée à la mode</i> (1764)</b>	Dresde, 65 ; Vienne, 65, 68-71						
	<b><i>Le Sorcier</i> (1764)</b>	Vienne, 65						
<b>POINSINET DE SIVRY (Louis), 1733-1804</b>	<b><i>Aglée</i> (1764)</b>						Hambourg, 07.08.66, 12.11.66	
<b>POISSON (Philippe), 1682-1743</b>	<b><i>L'Amour secret</i> (1740)</b>	Munich, 55						
	<b><i>L'Impromptu de campagne</i> (1733)</b>	Berlin, 44, 45 ; Vienne, Schönbrunn, amateurs, 15.10.47 ; Vienne, 52-57, 68-72 ; Mayance, 28.04.71			Hambourg, 30.05.59, 23.08.59, 01.11.59, 05.02.60, 22.02.60, 30.07.60, 21.11.60, 28.11.60, 17.07.61, 06.08.61,		Basel, 14.11.60 ; Hambourg, 05.11.65, 31.10.70, 16.10.71 ; Hildesheim, 27.06.70	Troupe française, Hambourg, 47° ; Leipzig, 15.11.70 ; Seyler, Hanovre, 11.07.70, 28.12.70, 12.02.71, 09.04.71, 03.07.71 ;

## Annexes

					05.11.61, 15.07.62, 05.08.63, 05.11.65 ; Leipzig, 05.10.63			Hambourg, 16.10.71
	<i>Alcibiade (1731)</i>	Hanovre, 32 ; Munich, 35						
	<i>Le Procureur arbitre (1728)</i>	Hanovre, 32 ; Mannheim, 42 ; Munich, 49-50 ; Vienne, 52-57, 54, 61, 63, 64, 68-72, 70 ; Laxenburg 58						Gherardi, Francfort/M, 31.10.41°, 11.11.41°
	<i>Le Mariage fait par lettres de change (1735)</i>		38 ; Leipzig, 28.06.41	Hambourg, 52, 53, 54 (4x), 56 (4x)	Leipzig, 24.03.51 ; Lübeck, 11.01.59 ; Hambourg, 30.10.59, 02.10.60, 20.04.61, 17.08.61, 04.11.61	20.08.67- 29.06.68 (5x)	Halle, 28.12.54, 17.02.55 ; Berlin, 07.06.55 ; Francfort/O, 16.06.55 ; Francfort/M, 20.09.57 ; Strasbourg, 23.10.57 ; Hambourg, 07.12.64, 18.04.66, 30.07.66, 27.08.66, 30.10.66, 01.11.69, 22.11.69, 10.04.71 ; Brême, 12.04.65	Seyler, Lüneburg, 01.11.69, Hanovre, 23.02.70, 24.04.70, 06.02.71, 23.04.71, Hildesheim, 23.04.71
<b>POISSON (Raymond),</b>	<i>L'Après-souper des auberges</i>	Mannheim, 42						

Tableau des représentations : Théâtres de cour, Neuberin, Schönemann, Koch, Théâtre National, Ackermann, Autres

<b>1630-1690</b>	<b>(1665)</b>							
	<b><i>Le Baron de la Crasse (1662)</i></b>	Mannheim, 42 ; Hollitsch, 24.08.46, 20 et 24.08.49 ; Vienne, 52-57, 55						
	<b><i>Les Foux divertissants (1681)</i></b>	Berlin, 47						
	<b><i>Lubin ou le Sot vengé (1661)</i></b>	Mannheim, 42						
	<b><i>Le Zigzag (1662)</i></b>	Mannheim, 42						
<b>POISSON (Raymond) et ANDRÉ</b>	<b><i>Le Triomphe de l'amour (1680)</i></b>	Dresde, 25						
<b>PONT-DE-VEYLE (Antoine de Fériol, comte de), 1697-1774</b>	<b><i>Le Complaisant (1732)</i></b>	Munich, 55 ; Vienne, 61	34 ( <i>Der Höfliche</i> )	Hambourg, 47, 51				
	<b><i>Le Fat puni (1739)</i></b>	Berlin, 50 ; Vienne, 52-57, 55, 61						
	<b><i>Le Somnambule (1739)</i></b>	Dresde, 64 ? ; Laxenburg, 56 ; Vienne, 68-72						Wallerotty, Francfort/M, 18.07.41
<b>QUINAULT (Philippe), 1635-1688</b>	<b><i>La Mère coquette ou les Amants brouillés (1665)</i></b>	Mannheim, 42 ; Berlin, 45, 46, 56 ; Vienne, 52-57 ; Dresde, 64 ?			Hambourg, 02.05.59, 14.05.59, 20.07.59, 27.09.59, 11.01.60, 30.05.60, 27.08.60	11.05.67		
<b>RACINE (Jean),</b>	<b><i>Les Plaideurs</i></b>	Mannheim,		<i>Schaubühne</i>				



## Annexes

<b>1639-1699</b>	<b>(1668)</b>	42 ; Berlin, 47 ; Vienne, 52-57, 68-71						
<b>REGNARD (Jean-François), 1655-1709</b>	<b><i>Attendez-moi sous l'Orme (1694)</i></b>	Munich, 26.02.19 ; Hanovre, 42 ; Mannheim, 42 ; Vienne, 52-57						Gherardi, Francfort/M, 26.06.41°, 30.01.42°
	<b><i>La Coquette ou l'Académie des Dames (1691)</i></b>	Hanovre, 1693 ; Vienne, 52-57						
	<b><i>Démocrate (1700)</i></b>	Dresde, 26, 27, Leppert, 54 ; Mannheim, 42 ; Berlin, 43, 44, 48, 49, 51, 53, 55, 56 ; Bayreuth, 19.09.48, 20.09.48 ; Munich, 49-50 ; Vienne, 52-57, 52, 53, 54, 62, 68-72 ; Cologne, 62	40 ; Leipzig, 04.10.41, 23.11.46	Hambourg, 50, 51, 52, 53, 54 (2x), 56 (2x) ; Schwerin, 50, 51	Leipzig, 27.07.50	19.05.67-10.01.68 (5x)	Glogau, 17.10.54 ; Halle, 16.12.54, 21.01.55 ; Hanovre, 28.10.63 ; Hambourg, 05.12.64, 14.02.65, 07.04.66, 09.06.66, 10.01.69 ; Brême, 18.06.65	Gherardi, Francfort/M, 29.06.41°, 22.09.41°, 25.10.41°, 07.04.42° ; Vienne, Kärntnerthor-theater, 12.05.53, 20.09.63 ; Schuch, Berlin, 56 ; Comédiens français, Francfort/M, 17.03.64° ; Seyler, Hanovre, 22.05.70
	<b><i>Le Distrait (1697)</i></b>	Mannheim, 42 ; Berlin, 43, 44, 45, 46, 50, 52, 65, nov. 66 ; Munich, 49-50 ; Vienne, 52-57, 53, 55, 61, 68-	34 ; Hambourg, 35 (5x) ; 37 ; Hambourg, 38 ; Leipzig, 41, 18.11.46, 28.10.47	Hambourg, 51 (2x), 53, 54, 56 (3x) ; Schwerin, 51	Leipzig, 05.10.51, 07.05.53	29.06.67-11.01.69 (5x)	Hambourg, 18.11.65, 14.01.66, 10.04.66, 15.07.66, 16.10.66, 10.02.67, 29.06.67,	Gherardi, Francfort/M, 26.06.41°, 21.10.41°, 23.04.42° ; Comédiens français, Francfort/M,

Tableau des représentations : Théâtres de cour, Neuberin, Schönemann, Koch, Théâtre National, Ackermann, Autres

		72 ; Ratisbonne, 20.11.61					10.10.69, 22.04.71 ; Braunschweig, 03.05.69 ; Hildesheim, 18.05.70	31.08.59°, 09.03.64° ; Wittmann, 61 ?; Seyler, Stade, 22.06.70- Hanovre, 14.11.70 (3x)
	<b>Les Folies amoureuses (1700)</b>	Dresde, 19 ; Berlin, 19, 43, 44, 45, 49, 50, 57 ; Munich, 09.03.19, 49- 50 ; Hanovre, 32 ; Mannheim, 42 ; Vienne, amateurs, 07.07.44 ; Bonn, nov. 50 ; Vienne, 52-57, 53, 61, 62, 68-72 ; Laxenburg, 52			Hambourg, 20.04.61, 22.04.61, 04.05.61, 15.06.61, 17.07.61, 12.11.61, 04.02.62, 22.07.62, 20.09.62		Hambourg, 15.11.65, 10.02.66 ; Jena, 28.05.68	Gherardi, Francfort/M, 22.06.41°, 26.07.41°, 26.09.41°, 03.02.42° ; Comédiens français, Francfort/M, 16.03.64° ; Ilgener, Nuremberg, 22.04.68
	<b>Le Joueur (1696)</b>	Munich, 19, 49-50 ; Mannheim, 42 ; Berlin, 43, 44, 46, 48, 49, 50, 51, 52, 56, 61 ; Potsdam, 48 (intermède dansé) ; Dresde, 54* (Leppert) ; Vienne, 52-57, 52, 53, 61, 68-	Hambourg, 35 (4x) ; 36 ; Hambourg, 37 ; 38 ; Leipzig, 41 (2x) ; 46 ; Leipzig, 03.02.47	Hambourg, 47 (2x), 50, 51, 53, 54 (2x), 56 (2x), 57 ; Schwerin, 51		07.05.67- 10.08.68 (5x)	Hanovre, 04.05.64 ; Göttingen, 29.06.64 ; Hambourg, 15.10.64, 30.01.65, 23.08.65, 29.04.71, 18.06.71, 08.10.71 ; Brême, 30.04.65,	Gherardi, Francfort/M, 06.07.41°, 19.09.41°, 15.11.41°, 30.01.42°, 28.04.42° ; Schu ch, Lübeck, 01.11.53 <sup>16</sup> ; Vienne, Kärnterthor- Theater, 03.12.53 <sup>1</sup> ,

<sup>1</sup> *Hanns Wurst der Spieler* ou *Hanswurst, ein Spieler* ; il n'est pas certain que la pièce de Regnard ait servi de modèle.

Annexes

		72					21.06.65	22.11.66 ; Schuch, Berlin, 02.05.54 <sup>16</sup> ; Comédiens français, Francfort/M, 31.03.64° ; Seyler, Lüneburg, 12.10.69, 22.11.69, 30.11.69 ; Hanovre, 05.01.70- Lübeck, 25.09.70 (7x)
	<b><i>Le Légataire universel (1708)</i></b>	Hanovre, 33-34 ; Mannheim, 42 ; Berlin, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 50, 55, 56, 57 ; Munich, 49-50 ; Vienne, 52-57, 53, 54, 61, 68-71		Hambourg, 56 (4x)	Hambourg, 15.10.60, 31.07.61, 12.10.61, 26.10.61, 05.02.62, 07.07.62, 15.11.62, 05.08.63, 27.02.64		Hambourg, 08.10.64, 06.08.65, 02.12.65 ; Brême, 26.06.65	Gherardi, Francfort/M, 14.07.41°, 16.10.41°, 17.05.42° ; Bigottini, Hambourg, 53° ; Baden/Vienne, 55 ?; Comédiens français, Francfort/M, 21.03.64° ; Nuremberg, 13.01.66 ; Iéna, 09.06.68 ; Leipzig, 13.07.70
	<b><i>Les Ménechmes (1705)</i></b>	Mannheim, 42 ; Schönbrunn, amateurs, 31.05.47, 23.08.47 ;			Lübeck, 06.02.59 ; Hambourg, 01.05.59, 17.07.59, 17.10.59,			Gherardi, Francfort/M, 19.06.41°, 13.11.41°, 03.03.42°, 19.05.42° ;

Tableau des représentations : Théâtres de cour, Neuberin, Schönemann, Koch, Théâtre National, Ackermann, Autres

		Berlin, 43, 46, 47, 49, 50, 52, 54 ; Munich, 49-50 ; Vienne, 52-57, 53, 68-72			22.01.60, 05.06.60, 05.09.60, 16.04.61, 14.08.61, 27.10.61, 16.02.62, 22.06.62, 22.09.62, 25.01.63, 26.08.63, 31.01.64			Comédiens français, Francfort/M, 28.02.61°, 11.04.64° ; Leipzig, 05.10.70
	<b><i>Le Retour imprévu (1700)</i></b>	Mannheim, 42 ; Berlin, 43, 44, 46, 56 ; Munich, 49-50 ; Laxenburg, 56 ; Vienne, 52-57, 61, 63, 64, 68-72	Hambourg, 35 (3x) ; 36 ; Leipzig, 41	Hambourg, 50, 51, 52, 53	Leipzig, 06.10.66			Gherardi, Francfort/M, 23.04.42° ; Vienne, Kärntnerthor-Theater, 05.10.66
	<b><i>La Sérénade (1694)</i></b>	Mannheim, 42 ; Berlin, 42, 43, 44, 47, 50 ; Munich, 49-50 ; Bayreuth, 08.08.51 ; Vienne, 52-57, 52 ; Laxenburg, 17.05.59		X <sup>1</sup>			Brême, 30.05.65 (?) ; Hambourg, 12.11.65 (?) , 16.01.65 (?)	Gherardi, Francfort/M, 28.08.41°, 03.03.41°, 19.04.42°, 25.11.41°
<b>RENOUT (Jean Julien Constantin)</b>	<b><i>Le Caprice ou l'Épreuve dangereuse (1762)</i></b>	Vienne, 64						
<b>RICCOBONI</b>	<b><i>Diane et Endimion</i></b>	Hanovre, 32						

<sup>1</sup> *Das Abendständchen*, Nachspiel : il est ici difficile de savoir s'il s'agit véritablement d'une traduction (ou d'une adaptation) de Regnard.

Annexes

<b>(Antoine-François), 1707-1772</b>	<i>ou l'Amour vengé (1721)</i>							
<b>RICCOBONI (Elena, dite Mlle Flaminia), 1686-1771</b>	<i>Le Naufrage (1726)</i>	Hanovre, 32						
<b>RICCOBONI (Luigi), 1674 ?-1753</b>	<i>L'Imposteur malgré lui (1717)</i>		Hambourg, 35 (1x)					
	<i>Le Libéral malgré lui (1716)</i>				Leipzig, 09.09.50			
<b>ROCHON DE CHABANNES (Marc-Antoine), 1730-1800</b>	<i>Heureusement (1762)</i>	Vienne, 68-72					Braunschweig, 17.08.63 ; Hambourg, 01.10.64	Schuch, Berlin, 66
	<i>La Manie des arts ou la Matinée à la mode (1763)</i>	Vienne, 65						
<b>ROMAGNESI (Jean-Antoine) 1690-1742, et BEAUCHAMPS</b>	<i>Les Amants réunis (1727)</i>	Berlin, 43, 49, 56 ; Vienne, 52-57						Gherardi, Francfort/M, 02.12.41°, 09.12.41°, 15.05.42° ; Comédiens français, Francfort/M, 14.04.60°
<b>ROMAGNESI et LAFFICHARD</b>	<i>La Fille arbitre (1738)</i>	Berlin, 45 ; Vienne, 61, 62						
<b>ROTROU (Jean de), 1609-1650</b>	<i>Amélie (1636)</i>	Berlin, 53						
<b>ROUSSEAU (Jean-Baptiste), 1669/70-1741</b>	<i>Les Aïeux chimériques ou la Comtesse de Critognac (1732)</i>	Berlin, 46, 49						

Tableau des représentations : Théâtres de cour, Neuberin, Schönemann, Koch, Théâtre National, Ackermann, Autres

	<i>La Ceinture magique (1701)</i>	Berlin, 51					Danzig, 29.07.56	
	<i>Le Flatteur (1696)</i>		38 ; Leipzig, 28.06.41, 26.10.41, 05.11.46 ; 48	X				
<b>ROUSSEAU (Pierre), 1716- 1785</b>	<i>L'Année merveilleuse (1747)</i>	Bayreuth, 48						
	<i>Les Méprises (1754)<sup>1</sup></i>	Munich, 56 ; Vienne, 56-58			Hambourg, 15.11.59, 21.11.59, 04.12.59, 15.02.60, 04.06.60, 20.08.60, 20.11.60, 03.04.61, 08.07.61, 22.10.61, 16.02.62, 22.09.62, 04.05.63, 19.08.63, 23.08.63 ; Leipzig, 03.10.63	16.11.67- 14.06.68 (4x)		
<b>SAINT-FOIX (Germain- François Poullain de), 1698-1776</b>	<i>Arlequin au sérail (1747)</i>	Munich, 49-50			Leipzig, 15.07.50			
	<i>La Colonie (1749)</i>						Hambourg, 05.10.70	
	<i>Le Derviche</i>						Hambourg,	Vienne,

<sup>1</sup> Il existe une pièce de Palissot au titre similaire: *Les Méprises ou Le Rival par ressemblance* (1762?) > ne peut pas être la pièce jouée à Vienne, en tout état de cause.

Annexes

	(1751)						13.02.65, 06.11.70, 29.11.70 ; Braunschweig, 10.01.70	Kärntnerthor- Theater, 15.09.55
	<b>Deucalion et Pyrrha (1741)</b>	Munich, 55				23.08.68- 21.11.68 (5x)		Vienne, Kärntnerthor- Theater, 52 <sup>1</sup>
	<b>Le Double Déguisement (1747)</b>		42		Leipzig, 28.06.52			
	<b>Égérie (1747)</b>			Rostock, 03.02.53	Leipzig, 30.08.52			
	<b>Le Financier (1761)</b>	Vienne, 68-71			Hambourg, 14.06.63, 17.06.63, 28.06.63, 31.08.63, 23.09.63, 12.01.64	25.05.67, 04.08.67	Brême, 06.06.65 ; Hambourg, 06.08.65	Troupe française, 20.07.61°, Vienne, Kärntnerthor- Theater, 13.08.66
	<b>Les Grâces (1744)</b>	Vienne, 52-57		Hambourg, 47 (2x), 51 ; Schwerin, 50 ; Rostock, 51			Brême, 13.05.65 ; Hambourg, 17.10.65, 28.10.65, 25.04.66, 08.09.66	
	<b>Les Hommes (1753)</b>	Vienne, 56					Hambourg, 28.11.69, 09.10.71	
	<b>L'Île sauvage (1743)</b>				Leipzig, 06.07.50	21.07.67 ; 18.08.68	Hambourg, 25.09.66, 02.10.66 ; Hildesheim, 05.06.70,	Vienne, Kärntnerthor- Theater, 18.11.70

<sup>1</sup> Sous le titre: *Bernardon, der verliebte Weiber=Feind*, avec chants.

Tableau des représentations : Théâtres de cour, Neuberin, Schönemann, Koch, Théâtre National, Ackermann, Autres

							29.06.70	
	<i>Julie ou l'Heureuse Épreuve (1746)</i>	Berlin, 51, 52 ; Vienne, amateurs, 07.12.47 ; Vienne, 52-57, 55, 59, 64		Rostock, 55 ; Hambourg, 56 (3x)	Leipzig, 19.01.51			Vienne, Kärntnerthor-Theater, 14.09.71
	<i>L'Oracle (1740)</i>	Berlin, 44, 45, 46 ; Munich, 49-50 ; Vienne, 52-57, 52, 68-72	Leipzig, 45 ; 17.02.47	Hambourg, 47 (2x), 50 (2x), 51, 52		17.07.67 ; 27.08.67	Glogau, 23.10.54 ; Halle, 21.12.54, 29.01.55 ; Stettin, 02.08.55 ; Colmar, 14.07.60 ; Brême, 03.07.65 ; Hambourg, 20.06.71, 26.06.71, 26.09.71	Gherardi, Francfort/M, 15.11.41°, 21.11.41°, 26.01.42°, 20.04.42° ; Schuch, 64 ; Wäser, Leipzig, 23.01.70, 14.02.70 ; Seyler, Hanovre, 20.09.69, 22.01.70, 03.04.71- Wetzlar, 13.07.71 (7x)
	<i>Les Parfaits Amans (1748)</i>					14.11.68		
	<i>Le Philosophe dupe de l'amour (1726)</i>	Berlin, 48			Leipzig, 19.01.51, 08.03.51			Gherardi, Francfort/M, 06.11.41°, 17.11.41°
	<i>Prologue de Amour pour Amour (1742)</i>			Schwerin, 55				
	<i>Le Rival supposé (1749)</i>	Vienne, 59		Hambourg, 54				Vienne, Kärntnerthor-Theater, 14.09.69
<b>SAINT-JORY (Louis)</b>	<i>Le Mari en deuil de lui-même</i>		35 ; 36 ; 38 ; Leipzig,	X	Leipzig, 11.06.51 ;			



Annexes

<b>Rustaing, Chevalier de), ?-1752</b>	(1735)		21.06.41, 05.10.41, 30.12.46, 10 et 27.01.47		Hambourg, 30.11.59, 25.04.60			
	<i>Le Philosophe trompé par la nature (1735)</i>		Hambourg, 35 (3x) ; Leipzig, 25.01.47					
<b>SAURIN (Bernard-Joseph), 1706-1781</b>	<i>Les Mœurs du temps (1760)</i>	Vienne, 61, 63, 68-72 ; Berlin, 65			Hambourg, 24.05.62, 26.05.62, 15.06.62, 07.10.62, 07.06.63	04.09.67 ; 09.12.68	Hambourg, 01.05.66, 09.05.66, 03.06.66, 15.07.66, 30.12.66, 10.08.68	
	<i>L'Orpheline léguée (1765)</i>	Dresde, 66						
<b>SCARRON (Paul), 1610-1660</b>	<i>Dom Japhet d'Arménie (1651)</i>	Torgau, (Velten pour la cour de Saxe) 1690* ; Mannheim, 42 ; Berlin, 45 ; Vienne, 52-57		X				
	<i>Jodelet ou le Maître valet (1643)</i>	Dresde, 1683*						
<b>SCIPION (Claude Rose Rosimond, dit), 1640-1686</b>	<i>L'Avocat savetier (1670)</i>	Hanovre, 20-21 ; Mannheim, 42						
<b>SEDAINE (Michel-Jean), 1719-1797</b>	<i>La Gageure imprévue (1768)</i>	Vienne, 68-71, 70						Vienne, Kärntnerthor-Theater, 01.06.71
	<i>Le Philosophe sans le savoir (1765)</i>	Vienne, 68-72 ; Dresde, 66				10.09.67-24.11.69 (6x)	Hambourg, 04.07.66, 09.07.66,	Vienne, Kärntnerthor-Theater,

Tableau des représentations : Théâtres de cour, Neuberin, Schönemann, Koch, Théâtre National, Ackermann, Autres

							05.08.66, 22.09.66, 12.11.66, 22.05.71	14.05.68 ; Leipzig, 15.06.68, 15.11.70 ; Vienne, 14.07.69
<b>SEILLANS (Colomb de), ?- 1758</b>	<i>La Gageure de village (1756)</i>	Vienne, 58						
<b>VOISENON (Claude Henri de Fusée, Abbé de), 1708-1775</b>	<i>La Jeune Grecque (1756)</i>	Vienne, 64						Kurtz, Francfort/M, 67- 68
<b>VOISENON (Claude Henri de Fusée de), 1708-1775 et LA BRUÈRE (Charles Antoine Le Clerc de), 1716-1754</b>	<i>La Coquette fixée (1746)</i>	Mannheim, 52 ?; Munich, 55 ; Vienne, 52-57, 68-72, 72 ; Dresde, 65 ?						
<b>VOLTAIRE (François- Marie Arouet, dit), 1694-1778</b>	<i>Le Café ou l'Écossaise (1760)</i>	Dresde, 64 ; Berlin, 65, 67 ; Vienne, 68-72				01.05.67- 25.01.69 (4x)	Strasbourg, 11.03.61 ; Göttingen, 06.07.64 ; Hambourg, 27.09.64, 11.10.64, 15.08.66 ; Brême, 19.04.65, 11.06.65	Vienne, Kärntnerthor- Theater, 61, 06.09.63, 01.06.69, 29.01.71 ; Schuch, 62-67 ; Porsch, Nuremberg, 03.01.65 ; Kurtz, Francfort/M, 67- 68
	<i>Le Droit du</i>	Vienne, 65 <sup>1</sup>				04.11.67-	Hambourg,	Kurz,

<sup>1</sup> Réduite à 3 actes pour le service de la cour de Vienne par La Ribardière.

Annexes

	<i>seigneur ou l'Écueil du sage (1762)</i>					28.06.68 (3x)	21.02.65, 22.02.65, 13.07.65, 02.08.65, 18.10.65, 20.01.66, 12.08.66, 24.01.67 ; Brême, 13.06.65,	Nuremberg, 04.08.66, 20.08.66, Francfort/M, 67-68
	<i>L'Échange, ou Quand est-ce qu'on me marie ? (1734)</i>	Vienne, 64, 65, 68-71						Vienne, Kärtnerthor-Theater, 07.06.64, 11.08.71
	<i>L'Enfant prodigue (1736)</i>	Rheinsberg, 37 ; Berlin, 38, 47, 48, 50, 52 ; Munich, 49-50 ; Dresde, 54* (Leppert) ; Vienne, 52-57, 53, 54, 68-72 ; Dresde, 54, (64 ?)	39 ; Leipzig, 04.09.41, 24.10.41, 14.11.46 ; 47	Mecklembourg, 40 ; Hambourg, 51, 53, 54, 56 (2x)	Leipzig, 07.09.50, 29.04.51	17.08.67 ; 30.10.67	Glogau, 25.10.54 ; Halle, 30.01.55, 03.03.55 ; Frankfurt/M, 27.04.57 ; Colmar, 14.07.60 ; Göttingen, 27.06.64 ; Hambourg, 25.05.64, 24.09.64, 01.11.64, 14.11.64, 26.08.65 ; Brême, 31.05.65	Gherardi, Francfort/M, 01.01.42° ; Vienne, Kärtnerthor-Theater, 60, 02.07.69 ; Seyler, Lüneburg, 09.10.69- Hanovre, 29.01.70 (3x)
	<i>La Femme qui a raison (1749)</i>					23.06.67- 29.01.68 (3x)	Hanovre, 27.04.64 ; Hambourg, 30.12.66, 19.01.67, 24.02.67	

Tableau des représentations : Théâtres de cour, Neuberin, Schönemann, Koch, Théâtre National, Ackermann, Autres

	<b><i>L'Indiscret (1725)</i></b>	Mannheim, 42 ; Vienne, 52-57, 55	34 ; Hambourg, 35 (2x) ; Leipzig, 30.08.41	Hambourg, 35 (2x) ; Leipzig, 30.08.41				
	<b><i>Nanine ou le Préjugé vaincu (1749)</i></b>	Berlin, 50 ? ; Munich, 49-50 ; Vienne, 53, 54, 61, 71, 68-72 ; Laxenburg, 63 ; Vienne, amateurs, 09.06.71		Hambourg, 54 (4x), 56 (2x) ; Rostock, 55		01.06.67-09.06.68 (6x)		Vienne, Kärtnerthor-Theater, 54, 69 ; Schuch, 55-60 ; Seyler, Hambourg, à partir du 01.06.67
	<b><i>La Prude ou la Gardeuse de cassette (1747)</i></b>	Rheinsberg, avril 40 ; Berlin, 49		X				

# Index des Personnes

## A

Abbt, Thomas ..... 174, 827  
 Abeille, Gaspard abbé ..... 281, 601  
 Ackermann, Konrad Ernst ... 97, 102, 199, 879, 932,  
 942 sq, 946  
 Addison, Joseph..... 76, 109 sq, 120, 630, 689, 804,  
 894  
 Allainval, Jean-Leonor Christine Soulas d' ..... 129,  
 257, 458, 460, 484, 490, 492, 505, 515 sq, 636,  
 642, 837, 895, 946  
 Amelot de la Houssaie, Abraham Nicolas ..... 765  
 Antoine fils ..... 749 sq  
 Anton Ulrich de Brunswick ..... 34, 1001  
 Argental, Charles-Augustin de Ferriol comte d' . 658  
 Aristophane ..... 180, 214  
 Aristote ..... 120, 212, 217, 592, 619  
 Astruc ..... 658  
 Aunillon, Pierre-Charles-Fabiot abbée ..... 98, 948

## B

Barbier, Marie Anne ..... 109, 948  
 Baron, Michel Boiron, dit ..... 40, 84, 151, 279, 631,  
 797, 948  
 Barth, Johann Christian ..... 704, 728, 764, 767-770,  
 800, 802, 821  
 Bayle, Pierre ..... 17, 107, 759  
 Beauchamps, Pierre-François Godard de .... 98, 129,  
 943, 949, 1015  
 Beck, Johann Ferdinand ..... 102, 1002  
 Bellegarde, Jean-Baptiste Morvan abbé de ..... 109,  
 495, 658, 729, 735, 757  
 Bernis, François-Joachim cardinal de ..... 66  
 Besser, Johann von ..... 623  
 Biancollelli (voir Dominique)  
 Bigottini (principal) ..... 88, 962, 967, 976, 1013  
 Birken, Sigmund von ..... 723

Bodmer, Johann Jakob .. 118, 213, 312, 476, 627 sq,  
 812  
 Boerhaave, Hermann ..... 551  
 Boileau, Nicolas ..... 72, 76-78, 125, 127, 139 sq,  
 213 sq, 220, 227, 234, 320, 722  
 Boisrobert, François Le Métel seigneur de ..... 39  
 Boissy, Louis de ..... 98, 132, 282, 299, 818, 834 sq,  
 943, 949, 972  
 Borkenstein, Hinrich . 14, 19, 52, 55, 104, 106, 113-  
 117, 265, 335, 367, 374, 430, 532, 706, 719, 914  
 Bohse, August (pseud. Talander) ..... 611, 820, 821,  
 827  
 Boucher, Mlle du, épouse de d'Argental ..... 658  
 Bougeant, Guillaume-Hyacinte ..... 53-55, 99, 104,  
 247 sq, 318, 519  
 Bouhours, Dominique ..... 81 sq, 108, 175, 710, 751,  
 814  
 Boursault, Edme ..... 40, 84, 952  
 Brantôme, Pierre de Bourdeille seigneur de ..... 710  
 Brécourt, Guillaume Marcoureau, sieur de ..... 33  
 Breitinger, Johann Jakob ..... 118, 213, 627  
 Brenner, Hans Michael ..... 102, 870, 1002  
 Bressand, Friedrich Christian ..... 34  
 Brioché ..... 179  
 Brockes, Barthold Hinrich ..... 37, 621  
 Brühl, Albert Christian Heinrich et Carl Adolf von  
 ..... 139 sq  
 Brühl, Hans Moritz von ..... 139, 143  
 Brueys, David Augustin abbé .... 209, 250, 282, 516,  
 543, 565 sq, 590, 657, 943, 953  
 Brumoy, Pierre ..... 120, 220

## C

Cahusac, Louis de ..... 104, 130, 954  
 Calderon de la Barca, Pedro ..... 34  
 Callières, François de ..... 735  
 Campe, Johann Heinrich ..... 847

*Index des personnes*

- Campistron, Jean-Galbert de .....254, 834, 955  
Canitz, Friedrich Rudolf Ludwig Freiherr von.. 623,  
722  
Capacelli, Francesco Albergati..... 67  
Carmontelle, Louis Carrogis, dit ..... 211  
Castelvetto, Ludovico ..... 220  
Castiglione, Baldassarre ..... 674, 737  
Cérou, Pierre chevalier de .....282, 348, 400, 802 sq,  
955  
Cervantes Saavedra, Miguel de ..... 54  
Chamfort, Sébastien-Roch-Nicolas, dit ..... 97, 955  
Charles Quint, Empereur..... 710  
Charles VII, Empereur ..... 763  
Charles-Théodore, Prince électeur de Palatinat.... 87  
Charlotte Elisabeth de Bavière, duchesse d'  
Orléans, née Princesse Palatine .....522 sq  
Châtelet, Gabrielle-Émilie Le Tonnelier de Breteuil  
marquise du ..... 658  
Chaulieu, Guillaume Amfrye abbée de..... 66  
Chevrier, François-Antoine ..... 254, 956  
Cicéron .....488, 563, 565, 595, 625, 630  
Coffey, Charles ..... 147  
Collé, Charles .....135, 194-196, 201 sq, 957  
Corneille, Pierre..... 40, 77, 84 sq, 94, 97, 108, 120,  
132, 142, 210, 220, 235, 341 sq, 468, 628, 957  
Corneille, Thomas..... 40, 108, 165, 958, 973  
Courtin, Antoine de..... 704, 737, 756, 800, 802  
Coypel, Charles Antoine ..... 295  
Cramer, Johann Andreas ..... 112, 137, 623, 742  
Craussen, Carl Wilhelm Christian von ..... 105, 717  
Crébillon, Prosper Jolyot de ..... 97, 132  
Cronegk, Johann Friedrich Freiherr von . 59, 67, 69,  
104, 136, 140-143, 218, 252 sq, 264, 295, 426,  
438, 477, 611, 635, 736, 767, 771 sq, 914
- D**
- Dancourt...40, 97 sq, 209, 268, 458 sq, 467 sq, 471,  
517, 525, 618, 636, 664, 797, 815, 943, 959, 962  
De Boze, Claude Gros de ..... 658  
Dedekind, Friedrich ..... 265, 671  
Delisle de la Drevetière, Louis-François..63, 96, 98,  
116, 126, 129, 257, 262, 264, 278, 423, 793,  
803, 943, 962  
Démosthène ..... 625  
Destouches, Philippe Néricault ... 66, 74-77, 79, 82,  
84, 92, 96-99, 102, 104, 108 sq, 116, 119, 121-  
123, 125, 130, 132, 136, 138, 142, 149, 152,  
162 sq, 168, 206, 209-211, 222, 232, 254, 266,  
268, 273, 278 sq, 281, 289, 291, 295 sq, 300,  
309-311, 319, 323-325, 327, 333, 354, 376, 383-  
386, 391 sq, 396, 398 sq, 423, 429, 433, 438 sq,  
441, 467, 482, 484, 489 sq, 495, 498, 500 sq,  
507 sq, 512, 515, 525, 529, 537, 543, 618-620,  
632, 636, 639, 643, 659, 671- 673, 685, 693,  
732, 757, 766 sq, 793, 805 sq, 817 sq, 834, 943,  
964  
Diderot, Denis..... 84, 149, 271, 313, 327, 364, 420,  
558, 655, 971  
Dominique, Pierre François Biancollelli, dit..... 98,  
963, 972  
Donneau de Visé, Jean ..... 39, 422, 468, 973  
Dortous de Mairan, Jean-Jacques ..... 658  
Du Bos, Jean-Baptiste ..... 140  
Duclos, Charles.....658, 817  
Dufresny, Charles sieur de la Rivière ..... 79 sq, 104,  
108, 110, 163, 232, 268, 278, 311, 369, 431, 474  
sq, 499, 517, 632, 636, 663 sq, 834, 860, 884,  
899, 943, 974  
Du Vaure, Jacques ..... 98
- E**
- Ebert, Johann Arnold ..... 112  
Eckenberg, Johann Carl von..... 28, 102  
Ekhof, Hans Konrad Dietrich..... 130, 148, 318  
Ésope..... 628  
Eulenspiegel, Till..... 224  
Euripide .....142, 620
- F**
- Fagan, Barthélémy Christophe .... 98, 138, 252, 295,  
636, 947, 975, 976  
Faret, Nicolas..... 801

Favart, Charles-Simon ..... 149, 976  
 Fénelon, François de Salignac de la Mothe... 72, 77,  
 127  
 Fontenelle, Bernard Le Bovierde.....99, 658, 977  
 Franck, Salomo ..... 820  
 Franklin, Benjamin ..... 463  
 Frédéric Guillaume I<sup>er</sup>, Roi de Prusse ..... 507  
 Frédéric I<sup>er</sup>, Roi de Prusse ..... 86  
 Frédéric II, Roi de Prusse ..17, 28 sq, 119, 133, 456,  
 711, 717, 764, 790  
 Fréron, Elie-Catherine..... 618, 827  
 Fuchs, Gottlieb.. 13, 52, 104, 106, 111- 113, 218 sq,  
 231, 328, 338, 370, 372, 374, 593, 595, 610, 915  
 Furetière, Antoine ..... 279

**G**

Gellert .. 49, 56-58, 104 sq, 109, 112, 136-139, 141,  
 143, 149, 153, 174, 229, 231, 234, 237, 243,  
 245, 251, 266, 273, 287, 311-315, 318, 335, 337,  
 339, 353, 364, 372, 374, 378, 387, 398, 425 sq,  
 428, 440, 460, 471 sq, 477, 523, 528 sq, 532,  
 538, 557, 585, 587 sq, 628, 644, 678, 680, 684,  
 688 sq, 691, 694, 715, 717, 722, 735 sq, 742,  
 746, 799, 808, 813, 822, 824, 826, 915  
 Geoffrin, Marie-Thérèse..... 658  
 Gherardi, Evaristo ..... 30, 84, 98, 126, 358  
 Gherardi, Jean-Baptiste .....88, 947-949, 951-955,  
 957 sq, 960, 962 sq, 967, 969, 972, 974, 976,  
 980, 984, 987-1003, 1005, 1007, 1009, 1011-  
 1015, 1018, 1021  
 Gilbert, Gabriel..... 39  
 Giseke, Nikolaus Dietrich ..... 312  
 Gleichen, Carl Heinrich von..... 243  
 Gleim, Johann Wilhelm Ludwig.....136, 141, 330  
 Goethe, Johann Wolfgang von ..... 854  
 Goldoni, Carlo .....142, 160, 957  
 Gottsched 5, 9, 11, 13, 17, 23, 25, 28-30, 37-39, 43-  
 55, 58 sq, 61-63, 69-82, 89, 93, 102-104, 106-  
 112, 115, 117 sq, 120 sq, 123-126, 128 sq, 131-  
 134, 136-144, 147 sq, 150 sq, 153, 160-162,  
 164, 166-168, 176-179, 184-186, 200, 202,  
 206 sq, 211-214, 218-220, 222, 227-229, 232,

234 sq, 240-242, 247, 255, 257 sq, 264, 268 sq,  
 295, 304, 318-320, 323-326, 329-331, 344 sq,  
 358, 406, 429 sq, 434, 439, 443, 464, 480, 483,  
 489, 495, 506, 515, 519 sq, 525, 528, 595, 599,  
 619-625, 629 sq, 647, 663, 690, 695 sq, 710 sq,  
 714, 718 sq, 722, 725 sq, 749, 758, 774, 787,  
 791, 804 sq, 813, 815, 825, 832 sq, 851  
 Gottsched, Luise Adelgunde Viktorie, née Kulmus,  
 dite la Gottschedin.. 18, 52-55, 69, 76 sq, 103 sq,  
 107-110, 124, 161 sq, 218, 224, 229 sq, 233,  
 237, 244, 247 sq, 266, 273, 288, 298, 305, 311,  
 318, 328 sq, 331, 334, 344, 348, 370, 372, 377,  
 392, 399, 422, 424, 439, 453, 456 sq, 460, 464,  
 483, 486, 489, 496, 501 sq, 504, 506 sq, 509,  
 511 sq, 514, 519-521, 523, 525-528, 532, 538,  
 543 sq, 546 sq, 550 sq, 556, 561 sq, 594, 596,  
 599, 602, 618- 620, 623 sq, 644, 647, 689,  
 695 sq, 712, 716, 724, 726, 732, 746, 748 sq,  
 761, 763, 774, 787 sq, 796, 805 sq, 812 sq, 822,  
 828, 839, 917  
 Gracián, Baltasar .....765, 769  
 Graffigny, Françoise d'Issembourg d'Happoncourt  
 de ..... 109, 139, 251, 268, 427, 943, 979  
 Gresset, Jean-Baptiste....66, 99, 127, 138, 149, 209,  
 232, 276, 815-817, 943, 979  
 Grimarest, Jean Léonor Le Gallois ..... 33  
 Gryphius, Andreas ..... 26, 29, 32, 40, 473  
 Günther, Johann Christian.....435, 616, 623

**H**

Hagedorn, Friedrich von ..... 112, 772, 826  
 Haller, Albrecht von ..... 597, 621, 622, 627, 628  
 Hallmann, Johann Christian ..... 26, 29  
 Harsdörffer, Georg Philipp.....473, 844, 903  
 Hauteroche, Noël Le Breton sieur de.....40, 98, 354,  
 415, 500, 537, 980 sq  
 Helvétius, Claude Adrien ..... 658  
 Henrici, Christian Friedrich, dit Picander ..... 38 sq,  
 911  
 Herder, Johann Gottfried.. 12, 68, 94, 161, 168-171,  
 174-176, 301-304, 714 sq  
 Heumann, Christoph August .....498, 738

*Index des personnes*

- Hippel, Theodor Gottlieb von..... 174  
Hoffmannswaldau, Christian Hoffmann von .....32,  
622  
Holberg, Ludvig..... 81sq, 116, 118, 127, 145, 160,  
174, 324, 383, 412, 605  
Homère .....592, 625, 628  
Horace ..... 109, 142, 424, 859, 872  
Hudtwalcker, Johann Michael ..... 781  
Hunold, Christian Friedrich (pseud. Menantes) 611,  
737, 756, 820, 821, 859
- J**
- Jablonski, Johann Theodor ..... 804, 831  
Jean-Georges III, Prince électeur de Saxe..... 34  
Juvénal.....142, 601, 616
- K**
- Kästner, Abraham Gotthelf ..... 141  
Klopstock, Friedrich Gottlieb .... 112, 627, 628, 847,  
877, 931  
Knigge, Adolf Franz Friedrich Ludwig Freiherr von  
..... 845, 853  
Koch, Heinrich Gottfried ..... 89, 92, 102, 140, 147,  
148, 169, 199, 932, 940, 941, 946, 999  
König.....37 sq, 150, 152, 264, 753  
Krüger, Johann Christian..... 52, 57, 62, 66, 81, 103,  
105, 107, 113, 128-130, 136, 141, 145, 151 sq,  
163 sq, 207 sq, 212, 216, 219, 223-225, 237,  
245, 247 sq, 251, 257-259, 261-264, 267 sq,  
274, 277, 301-303, 306, 308, 316, 328, 338, 354,  
369, 372, 374, 394-396, 398, 402 sq, 406,  
415 sq, 418, 425, 452, 473, 475, 477-481,  
493 sq, 509-511, 517, 532, 571-576, 578 sq,  
581-585, 657, 662, 665, 703, 713, 809, 820, 825,  
830, 918  
Kyd, Thomas .....34
- L**
- La Bruyère, Jean de.....70, 108 sq, 140, 658, 686,  
801 sq  
La Chaussée, Pierre-Claude Nivelles de..... 66, 104,  
122, 125 sq, 132, 134 sq, 138, 152, 196, 198 sq,  
210, 234, 237, 251, 267, 274, 287, 291 sq, 296,  
300, 309-311, 364, 385, 396, 398, 426-429, 440,  
525, 636, 644, 794, 818, 834, 837, 943, 982  
La Font, Joseph de ..... 98, 104, 144, 145, 400, 516,  
860, 984  
La Fontaine, Jean de ....66, 109, 628, 747, 761, 826,  
987  
La Harpe, Jean-François de ..... 369  
La Motte, Antoine Houdar de..... 98, 618, 985, 986  
La Rochefoucauld, François IV de .....658, 801  
La Salle, Jean-Baptiste de ..... 761  
La Tuillerie ..... 98, 986  
Lametrie, Julien Offray de ..... 551  
Larudan, abbé .....457, 860  
Lazare de la Salle..... 506  
Le Blanc, Jean-Bernard abbé..... 658  
Le Noble, Eustache .....126, 992  
Legrand, Marc-Antoine.....38, 84, 98 sq, 116, 210,  
232, 250, 943, 972, 987  
Leibniz ..... 16 sq, 599, 720, 764, 830  
Lenz, Jakob Michael Reinhold ..... 303  
Lesage, Alain-René.. 37, 39, 96, 149, 187, 189-193,  
195, 202, 206, 224, 268, 278, 355, 458, 460,  
468, 525, 566, 618, 637, 757, 992  
Lessing, Gotthold Ephraim .. 9, 11, 13 sq, 18, 28 sq,  
50, 56, 65 sq, 68-70, 85, 89, 94, 103, 105, 113,  
117-119, 131-133, 136, 138, 147, 149, 151 sq,  
161, 167, 173-175, 210, 217 sq, 222 sq, 225,  
228, 230, 234 sq, 238, 254 sq, 266-268, 271 sq,  
276, 278, 283-285, 295, 299, 302, 308, 313 sq,  
316, 318, 330-332, 335, 337 sq, 340, 347-352,  
354, 357, 359, 364, 368, 371, 373 sq, 377, 378-  
380, 382 sq, 393, 398 sq, 401 sq, 405, 409 sq,  
416, 418, 434, 436, 438, 441, 492, 510, 516 sq,  
547, 564 sq, 571, 581 sq, 584 sq, 592, 594, 596,  
603 sq, 606 sq, 609 sq, 614, 623-625, 628-630,  
634, 639 sq, 644, 682, 707, 712, 741, 751, 760,  
773, 797, 811, 819, 825 sq, 838 sq, 853, 921  
Lillo, George ..... 31  
Lochner, Johann Hieronymus.....734, 738  
Loen, Johann Michael von . 638, 724, 773, 783, 790



Lohenstein, Daniel Caspar von.....26, 29, 622, 753  
 Louis XIV, Roi de France .. 152, 369, 658, 723, 790  
 Löwen, Johann Friedrich ..5, 31, 64, 68, 85, 104 sq,  
 116 sq, 133-136, 148, 151 sq, 159, 168, 171 sq,  
 174, 176, 186-197, 199-203, 212, 218 sq, 224,  
 228, 251, 266, 268, 270 sq, 281, 295, 314 sq,  
 318, 322, 338, 361, 371-374, 384, 389, 396, 398,  
 414, 428, 439, 443, 486-488, 496, 499, 510 sq,  
 523, 526, 638 sq, 644, 663, 683, 699, 761, 767,  
 770, 785 sq, 798, 823, 923

**M**

Maintenon, Françoise d'Aubigné marquise de ... 790  
 Marie-Thérèse d'Autriche, Reine de Hongrie .... 325  
 Marivaux, Pierre Carlet de Chamblain de ..... 62,  
 80 sq, 84, 96-99, 104 sq, 109, 116, 119, 126, 129  
 sq, 132, 136, 138, 144, 145, 147, 149, 161-164,  
 206, 208, 210, 212, 223, 246, 256-264, 266-268,  
 281-283, 289, 298, 325, 334, 365, 367 sq, 370,  
 383, 398, 407, 431, 474, 493, 495, 501, 507,  
 517, 530, 537, 543, 590, 598, 605 sq, 612, 616,  
 632, 636, 657 sq, 713, 764, 832, 835, 943, 993  
 Marlowe, Christopher ..... 34  
 Marmontel, Jean-François ..... 658  
 Martini, Johann Adolph ..... 102, 329, 330, 380, 539  
 Mauvillon, Eléazar .....108, 118, 124, 135, 166, 169,  
 175, 185, 269, 482, 484, 502, 525, 613, 635 sq,  
 643, 666, 675-677, 680, 710 sq, 717-719, 729,  
 731, 747 sq, 753, 784, 814 sq, 836  
 Mauvillon, Jakob .... 94, 169 sq, 172, 268, 327, 791,  
 792  
 May, Johann Friedrich ..... 63  
 Meiners, Christoph..... 453  
 Ménandre.....76, 171, 211  
 Menantes, voir Hunold  
 Mendelssohn, Moses..66, 85, 172, 174 sq, 299-302,  
 313, 321 sq, 325, 437  
 Mercier, Louis-Sébastien ..... 505 sq, 638  
 Michaelis, Johann Benjamin ..... 431  
 Milton, John..... 120, 597, 623, 626-628, 931  
 Mirabaud, Jean-Baptiste de ..... 658

Molière 5,  
 29, 31-40, 48 sq, 54, 62, 64-66, 73-79, 81 sq, 84  
 sq, 92, 96-99, 102-108, 110, 116, 118-120, 122-  
 126, 132, 134-136, 138-140, 143-145, 149-152,  
 165, 180, 196, 209, 211, 213-215, 221, 231 sq,  
 234, 240, 245-250, 252, 264, 266, 268, 273, 278  
 sq, 283-285, 289 sq, 295-302, 304-309, 317-319,  
 323 sq, 335, 338, 341, 346, 348 sq, 351 sq, 354,  
 356 sq, 360 sq, 370, 376-378, 382-384, 398,  
 401, 408, 415, 421-423, 425, 433, 444, 495, 500  
 sq, 504 sq, 512, 514 sq, 517, 520 sq, 524, 536-  
 544, 546-550, 552, 555, 559, 561 sq, 565, 570-  
 575, 577, 580, 583, 585, 588 sq, 590, 597 sq,  
 600 sq, 605-607, 615, 617, 620, 636, 658, 668  
 sq, 692 sq, 732, 756 sq, 765, 800, 805 sq, 815-  
 817, 833 sq, 943, 997

Monicault, Mlle .....98, 1006  
 Montaigne, Michel de .....600, 658, 747  
 Montesquieu, Charles-Louis de Secondat baron de  
 .....658, 793  
 Montfleury, Antoine Jacob de ..... 40, 98, 340, 631,  
 636 sq, 1006  
 Morand, Pierre de .....98, 1007  
 Morhof, Daniel Georg..... 32  
 Moser, Friedrich Karl Freiherr von ..... 351  
 Möser, Justus ..... 174, 258, 843, 844  
 Müller, Joseph Ferdinand..31, 116, 998, 1001, 1005  
 Muralt, Béat Louis de 108, 756, 759-761, 814, 832,  
 836  
 Mylius .. 13, 50, 52, 57, 63, 69, 103 sq, 113, 117 sq,  
 151 sq, 214, 216, 222, 225 sq, 234 sq, 248, 252,  
 274, 316, 339, 341, 358, 370, 372, 374, 376,  
 389, 395, 413, 539-541, 545, 551, 571, 623, 668-  
 671, 679, 703, 925

**N**

Neuber, Friederike Caroline ....31, 63, 71, 89 sq, 92,  
 95-97, 103, 111, 116, 131 sq, 143, 147, 264,  
 357, 494, 932-935, 946, 999  
 Neukirch, Benjamin ..... 32, 623  
 Newton, Isaac .....599, 620

*Index des personnes*

Nicolai, Friedrich ..... 66, 85, 165, 173 sq, 212, 236,  
270, 318, 322 sq, 364, 639, 758

**O**

Opitz, Martin .....26, 103, 623  
Ossenfelder ..... 151

**P**

Palaprat, Jean .209, 250, 282, 516, 543, 565 sq, 590,  
657, 943, 953  
Paulsen, Carl Andreas ..... 33 sq, 40, 998  
Pellegrin, Simon-Joseph abbé ..... 295, 1008  
Pestalozzi, Johann Heinrich ..... 848  
Pétrarque..... 142  
Pfeffel, Gottlieb Konrad ..... 164, 764  
Phèdre..... 628  
Picander, voir Henrici  
Piron, Alexis ..... 149, 232, 612, 618, 658, 943, 1008  
Platon .....591, 598, 776  
Plaute.....76, 132, 165, 211, 213 sq, 228, 238, 276,  
368, 630  
Plümicke, Carl Martin..... 639  
Poinsinet, Antoine Alexandre.... 537, 558, 570, 600,  
1008  
Poisson, Philippe.....99, 943, 1008  
Pont-de-Veyle, Antoine de Fériol comte de..... 380,  
658, 1010  
Porée, Charles ..... 63

**Q**

Quinault, Philippe ..... 39, 1010  
Quistorp, Johann Theodor ..... 14, 52, 57, 104, 106,  
110 sq, 117, 131, 159, 176, 178 sq, 181-186,  
191, 202 sq, 213, 217 sq, 222, 224, 319, 328,  
340, 348, 350, 370, 372, 374, 438, 443, 546,  
549, 551, 553, 555, 566, 571, 596, 644, 707,  
747, 926

**R**

Rabener, Gottlieb Wilhelm..... 112, 136, 717

Racine, Jean 29, 66, 77, 84 sq, 97, 102, 105, 110 sq,  
119-121, 125, 127, 132, 139, 143, 177, 180, 182,  
184 sq, 232, 234, 249, 345, 564-569, 628, 1011  
Racine, Louis.....689, 722  
Rapin, René ..... 217  
Regnard, Jean-François 40, 66, 92, 96-99, 102, 104,  
116, 122, 125 sq, 130, 132, 135, 147, 206, 209,  
221, 232, 238, 242, 245, 264, 266, 268, 270,  
279, 286, 289 sq, 333, 341, 351 sq, 354, 356-  
358, 360, 376, 382 sq, 398, 404, 409 sq, 433,  
442, 456, 460, 467 sq, 487 sq, 516, 523 sq, 537,  
543, 549, 561, 615-618, 620, 632, 636 sq, 664,  
710, 739, 757, 759, 775, 803, 834, 943, 948,  
1011, 1013 sq

Reibehand, Carl Friedrich ..... 102, 1002  
Reuter, Christian ..... 36 sq  
Riccoboni, Luigi .....47, 98, 120, 241, 295, 1015  
Richardson, Samuel ..... 630  
Richter, Christoph Gottlieb ..... 303  
Rochon de Chabannes, Marc-Antoine .97, 750, 836,  
838, 943, 987, 1015  
Romagnesi, Jean-Antoine ..... 98, 972, 1015  
Rousseau, Jean-Baptiste.....253 sq, 295, 771, 1016  
Rousseau, Jean-Jacques ..... 67, 655, 778, 801  
Runckel, Dorothea von ..... 483, 489, 726, 749, 774

**S**

Saint-Évremond, Charles de Marguetel de Saint-  
Denis de ..... 72, 79, 104, 108-110  
Saint-Foix, Germain François Poullain de .....98 sq,  
104, 130, 138, 146, 149, 431, 756, 759, 943,  
1016  
Saint-Jory, Louis Rustaing chevalier de .....98, 1019  
Sales, François de ..... 801  
Saurin, Bernard-Joseph ..... 460, 494, 508, 632, 803,  
816 sq, 835, 1019  
Saurin, Jacques ..... 689, 722  
Scaliger, Jules César ..... 220  
Scarron, Paul ..... 40, 108, 165, 1019  
Schiller, Friedrich .....462, 765, 773, 847, 854, 875  
Schlegel, Johann Adolf ..... 208, 312, 261, 473

- Schlegel, Johann Elias.. 14, 52, 55, 59, 64 sq, 68 sq,  
81, 94, 103 sq, 107, 112 sq, 119-121, 123-128,  
136, 141 sq, 145, 148, 161, 167 sq, 172, 175,  
206 sq, 210, 215 sq, 219, 221 sq, 227, 229, 239,  
241-245, 255, 264 sq, 267, 269 sq, 274, 279,  
281, 283, 289, 295, 298 sq, 301 sq, 312 sq,  
315 sq, 320 sq, 323, 326, 331 sq, 335, 337, 340,  
346, 357, 363-365, 367, 369 sq, 372, 374 sq,  
378 sq, 383, 393, 398, 401, 416 sq, 425, 430,  
434 sq, 437, 445, 476, 495, 529, 561 sq, 625,  
628 sq, 635, 639 sq, 642-644, 664, 677, 680,  
684-686, 688, 713, 721, 753, 767-770, 774 sq,  
782, 790 sq, 793, 812, 823, 829, 845 , 927
- Schlegel, Johann Adolf ..... 312, 369
- Schmeitzel, Martin ..... 737, 769
- Schmid, Christian Heinrich ..... 116 sq, 152, 313 sq,  
364
- Schönaich, Christoph Otto Freiherr von ..... 626
- Schönemann, Johann Friedrich.... 66, 89-92, 102 sq,  
113 sq, 116, 128, 130, 134, 143, 149, 199, 657,  
662 sq, 825, 830, 932, 936-939, 946, 999
- Schröder, Sophie Charlotte.....115, 143, 959, 966sq,  
970, 974, 982, 996
- Schubart, Christian Friedrich Daniel ..... 364
- Schuch, Franz ..31, 55, 97, 102, 143, 955, 967, 970-  
972, 979, 982, 988 sq, 997-1000, 1002, 1005,  
1011 sq, 1015, 1018, 1020, 1022
- Schütze, Gottlieb..... 753
- Schütze, Johann Friedrich ..... 29, 35, 88, 116sq
- Schwabe, Johann Joachim..... 139, 825
- Scudéry, Madeleine de ..... 690
- Sedaine, Michel-Jean ..... 97, 291, 499, 1019
- Sénèque ..... 109
- Sévigné, Marie de Rabutin-Chantal marquise de  
..... 140, 325
- Shakespeare, William...34, 124, 146, 152, 407, 853,  
901, 907
- Siever, G. R. A..... 63, 97
- Simonetti, Chrsitian Ernst ..... 670
- Sonnenfels, Joseph von ..325, 659 sq, 666, 717, 846
- Sophie Wilhelmine, margrave de Bayreuth ..... 106
- Sophocle .....142, 620
- Spener, conseiller von..... 124
- Spiegelberg, Johann Christian .....102, 998
- Stahl, Georg Ernst..... 551
- Starke ..... 314
- Steele, Richard..... 109, 301, 630, 689, 804
- Stranitzky, Joseph Anton ..... 256
- Straube, Gottlieb Benjamin ..... 206
- Swift, Jonathan ..... 49, 166
- T**
- Tacite..... 725, 752, 778
- Talander, voire Bohse
- Tauber, Johann Daniel ..... 33
- Tencin, Claudine-Alexandrine Guérin, marquise de  
..... 658
- Térence..... 76 sq, 82, 134, 140, 165, 171, 211, 320
- Thomasius, Chriatsian..... 17, 105, 593, 608 sq, 757,  
764, 766, 769, 830 sq
- Trömer, Johann Christian..... 719
- Trublet, abbé..... 658
- U**
- Uhlich, Adam Gottfried .. 14, 52, 56, 63 sq, 69, 103,  
143-146, 163, 207 sq, 224, 238, 266, 276, 295,  
336, 349, 372, 409, 509-511, 527, 531, 570, 586,  
629, 644, 725 sq, 929
- Uz, Johann Peter ..... 136, 141, 253, 330
- Ußler, Johann Gottfried .....102, 1006
- V**
- Vega Carpio, Lope Félix de ..... 34
- Velten..... 33, 34, 35, 40, 957, 958, 998, 999, 1000,  
1001, 1002, 1003, 1004, 1005, 1006, 1019
- Venzky, Georg..... 160 sq, 164
- Virgile ..... 142, 625, 628
- Voiture, Vincent ..... 658
- Voltaire, François Marie Arouet, dit..31, 67, 84, 87,  
92, 97, 99, 102, 104, 106, 108 sq, 119, 120, 127,  
132, 134, 138, 143-145, 147, 152, 163, 186, 197-  
199, 220 sq, 251, 266 sq, 278, 291, 378, 397 sq,  
427 sq, 439, 466 sq, 484, 495, 498, 501, 618,

*Index des personnes*

658, 710, 717, 747, 749, 766, 793, 943, 975,  
1020

**W**

Wallerotty, Franz Gerwald von ... 88, 102, 963, 966,  
970, 972, 981, 988, 998 sq, 1001-1004, 1006,  
1010

Weise, Christian.....32, 35 sq, 473, 476, 830

Weißer ..... 14 sq, 19, 56 sq, 103, 132, 136, 141, 146-  
150, 152, 170, 210, 212, 217 sq, 221, 230,

248 sq, 251, 266-268, 270, 286 sq, 289, 295,  
309-313, 315 sq, 318 sq, 322, 341 sq, 346, 350,  
361 sq, 403, 407, 419, 426, 433, 440, 502, 613,  
624-628, 644, 671, 673 sq, 681, 708, 725,  
741 sq, 774, 776 sq, 789, 930

Wolff, Christian..... 16 sq, 48, 492

**Z**

Zedler, Johann Heinrich .. 60 sq, 105, 538, 591, 596,  
598, 714 sq, 727, 759, 781, 804, 814, 831



# Table des Matières

<b>SOMMAIRE .....</b>	<b>5</b>
<b>INTRODUCTION GÉNÉRALE .....</b>	<b>7</b>
<b>PREMIÈRE PARTIE. LA COMÉDIE FRANÇAISE EN ALLEMAGNE AU XVIIIÈ SIÈCLE, DISCOURS ET PRATIQUE .....</b>	<b>21</b>
INTRODUCTION .....	23
<b>CHAPITRE 1. LE THÉÂTRE ALLEMAND ET LES MODÈLES FRANÇAIS AVANT GOTTSCHED .....</b>	<b>25</b>
1.1. LA SCÈNE ALLEMANDE AVANT 1730 : UN PAYSAGE MORCELÉ .....	26
1.1.1. <i>Le Théâtre scolaire protestant et jésuite</i> .....	26
1.1.2. <i>Les spectacles de cour : une pratique diversifiée</i> .....	27
1.1.3. <i>Les troupes ambulantes ou le règne du bouffon</i> .....	27
1.2. LA RÉCEPTION DE LA COMÉDIE FRANÇAISE .....	31
1.2.1. <i>Le statut privilégié de Molière</i> .....	32
1.2.1.1. Une référence pour les poétiques .....	32
1.2.1.2. Des traductions précoces et nombreuses .....	32
1.2.1.3. Une forte présence sur scène .....	33
1.2.1.3.1. Un classique des théâtres de cour .....	33
1.2.1.3.2. La fortune des farces auprès des théâtres ambulants .....	34
1.2.1.4. Une réception sporadique chez les auteurs dramatiques allemands .....	35
1.2.1.4.1. Christian Weise (1641-1706) .....	35
1.2.1.4.2. Christian Reuter (1665-1712) .....	36
1.2.1.4.3. Johann Ulrich König (1688-1744) .....	37
1.2.1.4.4. Christian Friedrich Henrici, dit Picander (1700-1764) .....	38
1.2.2. <i>Les autres auteurs français</i> .....	39
<b>CHAPITRE 2. LA RÉFORME GOTTSCHÉDIENNE ET LES MODÈLES FRANÇAIS .....</b>	<b>43</b>
2.1. GOTTSCHED ET LE THÉÂTRE ALLEMAND : THÉORIE ET PRATIQUE DE LA RÉFORME .....	44
2.1.1. <i>Les principes fondateurs</i> .....	44
2.1.1.1. Imitation de la nature et vraisemblance .....	44
2.1.1.2. Moralité .....	45
2.1.2. <i>La célèbre « recette » gottschédienne de la bonne comédie et ses applications</i> .....	45
2.1.2.1. Comment composer une comédie .....	45
2.1.2.2. La fonction du rire .....	48
2.1.2.3. Questions de définitions .....	50

## Table des matières

2.1.2.3.1.	Qu'est-ce que la « comédie saxonne » ?.....	51
2.1.2.3.2.	<i>Le Piétisme en robe à paniers</i> ou le paradoxe de la première comédie saxonne .....	52
2.1.2.3.3.	Corpus et typologie.....	56
2.1.3.	<i>La comédie allemande des Lumières : un genre dramatique au service d'un projet social</i> ...	59
2.1.3.1.	Comédie et société : la réforme des mœurs .....	59
2.1.3.2.	La comédie et les feuilles morales .....	68
2.2.	GOTTSCHED ET LE THÉÂTRE FRANÇAIS : « LA NÉCESSITÉ ET LES BORNES DE L'IMITATION » .....	70
2.2.1.	<i>Principes et objectifs de l'imitation</i> .....	71
2.2.2.	<i>Les autorités de l'esthétique</i> .....	72
2.2.3.	<i>Les auteurs comiques français dans le système de Gottsched : une hiérarchie révélatrice</i> ...	73
2.2.3.1.	Le choix du genre .....	73
2.2.3.2.	Molière et Destouches : le couronnement de la décence et du bon goût .....	74
2.2.3.3.	Les autres Français du « Théâtre allemand » .....	79
2.2.3.4.	L'exclusion de Marivaux .....	80
2.2.3.5.	Le cas du Danois Holberg : une entorse significative .....	81
2.3.	LES AUTEURS COMIQUES ALLEMANDS ET LEURS MODÈLES FRANÇAIS .....	83
2.3.1.	<i>Le fonds commun : omniprésence du théâtre français et pratique de la traduction</i> .....	83
2.3.1.1.	Les succès français sur le marché du livre allemand.....	83
2.3.1.2.	La comédie française sur scène.....	86
2.3.1.2.1.	Les théâtres de cour .....	86
2.3.1.2.2.	Les troupes françaises indépendantes .....	88
2.3.1.2.3.	Les troupes allemandes .....	88
2.3.1.3.	La pratique systématique de la traduction .....	102
2.3.1.4.	La constitution d'une référence culturelle .....	104
2.3.2.	<i>Le cercle de Gottsched</i> .....	106
2.3.2.1.	Luisse Adelgunde Viktorie Gottsched, dite la Gottschedin (1713-1762) .....	107
2.3.2.2.	Johann Theodor Quistorp (1722-1776), un juriste au théâtre .....	110
2.3.2.3.	Gottlieb Fuchs (1721-1799), le fils de paysan.....	111
2.3.2.4.	Le cas du Hambourgeois Hinrich Borkenstein (1705-1777) .....	113
2.3.3.	<i>Les disciples émancipés</i> .....	117
2.3.3.1.	Christlob Mylius (1722-1754) .....	117
2.3.3.2.	Johann Elias Schlegel (1718/19-1749) .....	119
2.3.3.2.1.	De l'imitation des Français .....	120
2.3.3.2.2.	Destouches et la comédie sérieuse .....	121
2.3.3.2.3.	La découverte progressive de Molière .....	123
2.3.3.2.4.	Regnard, le Théâtre Italien et La Chaussée .....	125
2.3.3.3.	Johann Christian Krüger (1723-1750) .....	128
2.3.3.4.	Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781).....	131
2.3.3.5.	Johann Friedrich Löwen (1727-1771) .....	133
2.3.4.	<i>Le cercle de Gellert</i> .....	136
2.3.4.1.	Christian Fürchtegott Gellert (1715-1769) et la comédie touchante .....	137
2.3.4.2.	Johann Friedrich von Cronegk (1731-1758), le baron dramaturge .....	140
2.3.5.	<i>Les artisans de la scène</i> .....	143
2.3.5.1.	Adam Gottfried Uhlisch (1720-1753).....	143
2.3.5.2.	Christian Felix Weiße (1726-1804), un conformiste ?.....	146

2.4.	LE « MOLIÈRE ALLEMAND », INCARNATION D'UN TRANSFERT IDÉAL .....	150
	CONCLUSION .....	153
<b>DEUXIÈME PARTIE. LA COMÉDIE ALLEMANDE DES LUMIÈRES EST-ELLE UN</b>		
<b>« THÉÂTRE À LA FRANÇAISE » ? ANALYSE D'UNE DRAMATURGIE .....155</b>		
	INTRODUCTION .....	157
<b>CHAPITRE 3. QU'EST-CE QU'UN ORIGINAL ALLEMAND ?.....159</b>		
3.1.	TRADUCTIONS ET ŒUVRES ORIGINALES AU XVIII <sup>E</sup> SIÈCLE.....	160
3.1.1.	<i>La théorie gottschédienne de la traduction</i> .....	160
3.1.2.	<i>La pratique du cercle de Gottsched et les techniques de germanisation</i> .....	162
3.1.3.	<i>La copie originale ou le règne de l'incertitude</i> .....	164
3.2.	« FRANZÖSISCHES THEATER » ET CARACTÈRE ALLEMAND.....	166
3.2.1.	<i>Le procès de l'imitation</i> .....	166
3.2.1.1.	Le théâtre « à la française ».....	166
3.2.1.2.	L'influence de la comédie française sur les mœurs allemandes.....	169
3.2.2.	<i>Comique et mœurs allemandes : la délicate question du caractère national</i> .....	171
3.2.2.1.	Les Allemands ont-ils leurs propres mœurs ? .....	171
3.2.2.2.	Provincialisme et caractère national .....	173
3.2.2.3.	Les mœurs allemandes provoquent l'ennui .....	175
3.3.	<i>LE PROCÈS DU BOUC</i> , UNE IMITATION BIEN ÉLOIGNÉE DE SON MODÈLE .....	176
3.3.1.	<i>Le plan originel et les modifications de Gottsched</i> .....	177
3.3.2.	<i>La comédie de Racine</i> .....	180
3.3.2.1.	Anatomie du modèle .....	180
3.3.2.2.	Que reste-t-il des <i>Plaideurs</i> ?.....	181
3.3.3.	<i>Le déplacement des objectifs</i> .....	182
3.3.4.	<i>Un parfait exemple d'« imitation » ?</i> .....	184
3.4.	L'IMITATION SELON LÖWEN : <i>L'AMANT PAR HASARD</i> ET <i>LE MÉFIANT PAR DÉLICATESSE</i> .....	186
3.4.1.	<i>L'Amant par hasard</i> ou le Retour de la vertu, <i>version édifiante d'une nouvelle picaresque</i> 187	
3.4.1.1.	<i>L'Amant par hasard</i> et son modèle, « L'Histoire de Don Raphaël » .....	187
3.4.1.2.	Les apports de Löwen : la morale et le comique .....	191
3.4.2.	<i>Le Méfiant par délicatesse, modèle(s) et adaptation</i> .....	194
3.4.2.1.	Le modèle officiel : <i>Dupuis et Des Ronais</i> .....	194
3.4.2.2.	Le modèle officieux : La Chaussée et la comédie larmoyante .....	196
3.4.2.3.	Les autres apports de Löwen : toujours la morale et le comique.....	200
<b>CHAPITRE 4. LES CHOIX DRAMATURGIQUES .....205</b>		
4.1.	VERS UNE CLASSICISATION ALLEMANDE .....	206
4.1.1.	<i>Prose ou vers ?</i> .....	206
4.1.2.	<i>Types de comédies</i> .....	208
4.1.2.1.	Comédie de mœurs, comédie d'intrigue et comédie de caractère .....	208
4.1.2.2.	Grandes comédies et petites pièces .....	211
4.1.3.	<i>La poétique normative et ses réalisations</i> .....	212
4.1.3.1.	La vraisemblance.....	213



## Table des matières

4.1.3.1.1.	Le débat sur la vraisemblance des caractères .....	213
4.1.3.1.2.	La gestion des invraisemblances .....	215
4.1.3.2.	L'unité d'action .....	219
4.1.3.3.	L'unité de temps .....	220
4.1.3.4.	Le lieu de l'action comique : unité et spécificité.....	221
4.1.3.4.1.	Intérieur ou extérieur ? La prépondérance de la maison bourgeoise .....	222
4.1.3.4.2.	La ville et la campagne.....	223
4.1.3.4.3.	Les localisations .....	224
4.1.3.5.	Les bienséances .....	225
4.1.3.6.	Occupation de la scène, monologues et apartés .....	227
4.1.3.6.1.	L'occupation du plateau et la liaison des scènes .....	227
4.1.3.6.2.	Les monologues .....	229
4.1.3.6.3.	Les apartés .....	232
4.1.3.7.	La principale règle est-elle de plaire ? .....	234
4.1.4.	<i>La structure de l'intrigue</i> .....	236
4.1.4.1.	L'antithèse vice-vertu, principe constitutif de la comédie allemande des Lumières .....	237
4.1.4.2.	Le rôle de l'intrigue amoureuse et du mariage .....	240
4.1.4.2.1.	La critique allemande .....	240
4.1.4.2.2.	Une pratique plutôt conventionnelle .....	243
4.1.4.2.3.	Le rôle du sentiment amoureux .....	245
4.1.4.3.	Le « schéma Tartuffe ».....	246
4.1.4.4.	Autres types d'intrigues .....	250
4.1.4.4.1.	Les structures farcesques.....	250
4.1.4.4.2.	Les structures romanesques de la comédie larmoyante .....	251
4.1.4.4.3.	Les intrigues spécifiques .....	252
4.1.5.	<i>Péripéties, motifs traditionnels et situations</i> .....	254
4.2.	PERSONNAGES ET FONCTIONS.....	256
4.2.1.	<i>Le personnel de la comédie</i> .....	256
4.2.1.1.	Le cas du bouffon .....	256
4.2.1.1.1.	Le procès de Hanswurst et la défense d'Arlequin .....	256
4.2.1.1.2.	Krüger et l'Arlequin de Marivaux .....	258
4.2.1.2.	<i>Dramatis personae</i> .....	263
4.2.1.2.1.	La composition du personnel de la comédie .....	263
4.2.1.2.2.	Noms allemands et noms français : l'élaboration d'un nouveau code .....	264
4.2.1.3.	Valets et soubrettes : une fonction menacée ? .....	269
4.2.1.3.1.	La critique des conventions théâtrales .....	269
4.2.1.3.2.	La difficile modification des équilibres .....	271
4.2.1.3.3.	Des valets traditionnels mais en retrait .....	274
4.2.1.3.4.	Des soubrettes ironiques mais passives .....	280
4.2.1.3.5.	Des scènes conventionnelles .....	288
4.2.2.	<i>Des caractères français sur la scène allemande ?</i> .....	293
4.2.2.1.	Types et caractères dans la comédie des Lumières .....	293
4.2.2.1.1.	La « sächsische Typenkomödie » .....	294
4.2.2.1.2.	La lisibilité du caractère .....	295
4.2.2.2.	Les caractères « empruntés » au théâtre français .....	297

## Table des matières

4.2.2.2.1. Schlegel et ses sources .....	298
4.2.2.2.2. Les personnages « germano-français » de Krüger .....	301
4.2.2.2.3. Alceste : un caractère allemand ? .....	304
4.2.2.2.4. Quelques cas isolés .....	309
4.2.2.3. Les « vrais » caractères allemands .....	312
4.3. DU RIRE, DE LA DÉCENCE ET DE LA MORALE : LE LANGAGE DES COMÉDIES .....	317
4.3.1. <i>Les positions théoriques</i> .....	317
4.3.1.1. La langue allemande en question .....	317
4.3.1.2. Le style bas et le rire grossier .....	319
4.3.1.3. « La connaissance du monde est utile à tout écrivain, mais elle est indispensable à l’auteur comique » : le ton de la bonne société .....	321
4.3.1.3.1. Le diagnostic .....	321
4.3.1.3.2. Évaluation des auteurs en fonction de leurs fréquentations .....	323
4.3.1.3.3. De l’influence de la comédie sur le goût et la langue .....	326
4.3.2. <i>Le rire et le sourire de la comédie</i> .....	328
4.3.2.1. Familiarités et grossièretés .....	328
4.3.2.1.1. Agressivité et ressentiment .....	328
4.3.2.1.2. Sur le fil du rasoir : la comédie des Lumières entre satire et grossièreté .....	329
4.3.2.1.3. Une vulgarité généralisée ? .....	332
4.3.2.1.4. Écarts de langage et peinture des caractères .....	335
4.3.2.1.5. Allusions salaces et scatologiques .....	338
4.3.2.2. Les mauvaises farces .....	342
4.3.2.3. Jeux de mots et comique verbal .....	345
4.3.2.3.1. Les jeux de mots .....	346
4.3.2.3.2. Les répétitions .....	351
4.3.2.3.3. Accumulations et surenchère .....	356
4.3.2.3.4. Images et métaphores .....	358
4.3.2.4. Ironie et comique fin .....	360
4.3.2.4.1. L’ironie .....	360
4.3.2.4.2. Les joutes verbales .....	365
4.3.2.5. Le langage comme caractérisation du personnage .....	367
4.3.2.5.1. Langage et condition .....	367
4.3.2.5.2. Tics de langage et autres spécificités .....	370
4.3.2.5.3. Tournures et mots français .....	372
4.3.3. <i>Le dialogue</i> .....	373
4.3.3.1. L’enchaînement des répliques .....	373
4.3.3.1.1. Interruptions et réalisme du dialogue .....	373
4.3.3.1.2. La reprise d’un terme pivot .....	374
4.3.3.2. La structure du dialogue .....	375
4.3.3.2.1. Stichomythies et parallélismes .....	375
4.3.3.2.2. Le dialogue de sourds .....	378
4.3.3.2.3. Un exemple de dialogue comique .....	380
4.3.3.3. Une dramaturgie du discours .....	383
4.3.3.3.1. Leçons et exposés .....	384
4.3.3.3.2. Sentences et proverbes .....	390

## Table des matières

4.3.3.3. Rhétorique et expression des sentiments .....	393
4.4. JEUX DE SCÈNE ET COMIQUE DE SITUATION : LES PARENTS PAUVRES DE LA COMÉDIE DES LUMIÈRES	400
4.4.1. <i>Le comique de situation</i> .....	400
4.4.1.1. Les quiproquos .....	400
4.4.1.2. Les embarras des personnages .....	402
4.4.1.3. L'ironie de la situation .....	403
4.4.2. <i>Les cachettes</i> .....	404
4.4.2.1. Espion par calcul ou espion malgré lui : les secrets révélés de l'intrigue .....	404
4.4.2.2. Mari dupé ou mari comblé : le jeu du cocu .....	405
4.4.3. <i>Mascarades et travestissements</i> .....	406
4.4.3.1. Le motif du page.....	407
4.4.3.2. Prendre un masque pour démasquer – ou se faire démasquer .....	408
4.4.3.3. Les accoutrements .....	410
4.4.3.4. Les avatars du bouffon .....	411
4.4.4. <i>Mimiques et comique gestuel</i> .....	414
4.4.4.1. Bastonnades, soufflets et vexations .....	414
4.4.4.2. Pantomimes et jeux de scène comiques .....	416
4.4.4.3. Mimiques et attitudes .....	418
4.5. LE DIDACTISME.....	420
4.5.1. <i>La force de l'exemple</i> .....	420
4.5.1.1. Les incarnations du vice.....	420
4.5.1.2. Les raisonneurs .....	421
4.5.1.2.1. Un emploi bien déterminé .....	421
4.5.1.2.2. L'éthique du juste milieu.....	422
4.5.1.3. Le spectacle de la vertu .....	425
4.5.2. <i>La morale de l'histoire</i> .....	429
4.5.2.1. La leçon finale .....	429
4.5.2.2. Amendement ou exclusion : l'alternative du dénouement .....	431
4.5.2.2.1. La folie incurable.....	432
4.5.2.2.2. Le retour à la raison .....	436
4.5.2.3. La vertu récompensée.....	439
CONCLUSION .....	443
<b>TROISIÈME PARTIE. ENTRE TRADITION ET GERMANISATION : DES CIBLES TRADITIONNELLES POUR UNE SATIRE ACTUALISÉE.....447</b>	
INTRODUCTION .....	449
<b>CHAPITRE 5. LA SOCIÉTÉ EN PERSPECTIVE : ORDRES ET DÉSORDRES.....451</b>	
5.1. RESPECT DE LA HIÉRARCHIE ET REVALORISATION DU BOURGEOIS .....	452
5.1.1. <i>Conscience de classe et désir d'ascension sociale</i> .....	452
5.1.1.1. Mépris des inférieurs et fierté de son rang.....	452
5.1.1.2. La franc-maçonnerie : un idéal dangereux .....	455
5.1.1.3. Des personnages dévorés d'ambition .....	458

## Table des matières

5.1.2. <i>La nouvelle dignité du bourgeois</i> .....	460
5.1.2.1. Un parangon de vertu .....	461
5.1.2.2. L'économie, une vertu cardinale entre prodigalité et avarice .....	463
5.1.2.2.1. La valeur de la saine gestion .....	463
5.1.2.2.2. La condamnation de l'avarice .....	464
5.1.2.2.3. L'indispensable honnêteté.....	467
5.1.2.3. Train de vie modeste et respectable humilité .....	469
5.1.3. <i>Rester parmi ses pairs</i> .....	473
5.1.3.1. <i>Le Duc Michel</i> ou la folie des grandeurs .....	473
5.1.3.2. <i>Le Roi jardinier</i> , une leçon inachevée .....	476
5.1.4. <i>La critique sociale de Krüger</i> .....	477
5.2. UNE NOBLESSE EN PERTE DE PRESTIGE .....	481
5.2.1. <i>Une identité contestée</i> .....	482
5.2.1.1. Culte des ancêtres et manie héraldique.....	482
5.2.1.2. Orgueil et mépris du bourgeois .....	484
5.2.1.3. Le mode de vie aristocratique sous les feux de la critique.....	486
5.2.1.3.1. La chasse.....	486
5.2.1.3.2. Une ignorance généralisée .....	487
5.2.1.3.3. Magnificence et prodigalité.....	489
5.2.1.3.4. Galanterie et immoralité.....	492
5.2.1.4. « La vertu est le premier titre de noblesse » .....	495
5.2.2. <i>Des relations conflictuelles avec la bourgeoisie</i> .....	498
5.2.2.1. Commerce et dérogeance : le dilemme du pauvre gentilhomme.....	498
5.2.2.2. « Noblesse s'acquiert aussi bien que richesse » .....	499
5.2.2.3. La mésalliance au centre des débats .....	504
5.2.2.3.1. Le charme irrésistible de la noblesse .....	504
5.2.2.3.2. Nécessité financière ou reconnaissance de la vertu ?.....	507
5.2.2.3.3. <i>La Mésalliance</i> , ou George Dandin sauvé.....	512
5.3. UN PEUPLE TENU À DISTANCE RESPECTABLE.....	516
5.3.1. <i>Paysans, artisans, journaliers et mendiants</i> .....	516
5.3.1.1. Les marginaux de la comédie.....	516
5.3.1.2. Un mépris affiché .....	518
5.3.1.3. Le « cas Ehrlichin ».....	519
5.3.2. <i>Le délicat statut des domestiques</i> .....	521
5.3.2.1. Plaintes et réprimandes.....	521
5.3.2.2. Le refus des familiarités .....	522
5.3.2.3. Comment traiter ses domestiques : humanité et justice .....	526
5.3.2.4. L'éducation des enfants.....	530
<b>CHAPITRE 6. LES TYPES SOCIAUX.....</b>	<b>535</b>
6.1. LA MÉDECINE ET LES MÉDECINS .....	536
6.1.1. <i>Molière et la tradition comique</i> .....	536
6.1.1.1. La satire traditionnelle du médecin et son image chez Molière.....	536
6.1.1.2. La fixation du type moliéresque en Allemagne.....	538
6.1.1.3. Christlob Mylius, digne héritier de la satire moliéresque ? .....	539

## Table des matières

6.1.2. <i>Les médecins allemands, à la croisée des satires</i> .....	541
6.1.2.1. Les médecins font mourir – ou à défaut entretiennent la maladie : ignorance et vénalité .....	542
6.1.2.1.1. « Presque tous les hommes meurent de leurs remèdes, et non pas de leurs maladies » ....	542
6.1.2.1.2. « Rendre malade pour pouvoir guérir » : inversion des fonctions et exploitation financière	544
6.1.2.1.3. Plaidoyers pour l'automédication .....	546
6.1.2.2. Le latin et le grec, outils de charlatans et atteinte à la langue .....	546
6.1.2.2.1. Poudre aux yeux et tour de passe-passe .....	546
6.1.2.2.2. Latin de cuisine et latin de médecine .....	548
6.1.2.2.3. Actualisation et enjeu linguistique .....	550
6.1.3. <i>L'hypochondrie, une « maladie à la mode »</i> .....	552
6.1.3.1. Les délires du jeune Gotthard .....	553
6.1.3.2. Délicatesse et affectation des femmes .....	556
6.2. LES AVOCATS ET LES NOTAIRES .....	559
6.2.1. <i>Jargon amphigourique et envolées lyriques</i> .....	560
6.2.1.1. L'abus du latin est dangereux pour la compréhension .....	560
6.2.1.2. Le « style de chancellerie », ennemi de la clarté .....	561
6.2.1.3. L'art difficile de la déclamation .....	564
6.2.2. <i>Corruption et compromissions</i> .....	566
6.2.3. <i>Lenteur et pesanteur</i> .....	568
6.3. LES HOMMES D'ÉGLISE ET LES DÉVOTS .....	570
6.3.1. <i>Le Tartuffe et Les Pasteurs de campagne : deux pièces pour une même satire ?</i> .....	571
6.3.1.1. Krüger et les pasteurs : un contentieux tenace .....	571
6.3.1.2. Muffel et Tempelstolz, héritiers de Tartuffe .....	572
6.3.1.3. Ignorance, mensonge et bêtise au cœur de la satire .....	575
6.3.1.4. Le véritable combat de Krüger : les Lumières contre l'obscurantisme .....	579
6.3.2. <i>Arnold et Theophane, un repoussoir et un modèle de l'homme d'Église</i> .....	582
6.3.2.1. Arnold ou le comble de la bassesse .....	582
6.3.2.2. Theophane, l'homme de bien .....	584
6.3.3. <i>La Bigote, un nouveau type</i> .....	585
6.3.4. <i>Rêves et mauvais présages : les dérives de la superstition</i> .....	586
6.4. LES ÉRUDITS ET LES HOMMES DE LETTRES .....	589
6.4.1. <i>Le pédant, un type traditionnel en évolution</i> .....	589
6.4.1.1. Les descendants du <i>Dottore</i> .....	589
6.4.1.2. L'ennemi des Lumières .....	591
6.4.1.2.1. Science inutile et jargonnante .....	591
6.4.1.2.2. Jargon obscur et vénération du latin .....	593
6.4.1.2.3. Orgueil et prétention .....	596
6.4.1.2.4. Susceptibilité et emportement .....	600
6.4.1.2.5. Ignorance du monde .....	602
6.4.1.3. Quand l'érudit devient homme du monde : un savoir modeste, au service de la société .....	608
6.4.2. <i>Les poètes</i> .....	612
6.4.2.1. Les poètes de profession, une spécificité allemande .....	613
6.4.2.2. Prétention et vanité .....	615

6.4.3. Comédie et actualité littéraire .....	618
6.4.3.1. <i>M. le Bel-Esprit</i> , synthèse de la tradition et de l'actualité .....	618
6.4.3.2. Obscurité et platitude, les deux écueils de la poésie selon Weiße .....	624
6.4.3.3. Les clins d'œil satiriques .....	628
6.5. LES GENS DU « BEL AIR » .....	631
6.5.1. <i>La coquette</i> .....	631
6.5.1.1. Un personnage incontournable en France .....	631
6.5.1.2. Mais un personnage étranger à l'Allemagne .....	633
6.5.2. <i>Le petit-maître : un fléau franco-allemand</i> .....	635
6.5.2.1. La satire française .....	635
6.5.2.2. Le petit-maître allemand .....	638
6.5.2.2.1. Imitation ou personnage original ? .....	638
6.5.2.2.2. Un type fréquemment illustré .....	640
CONCLUSION .....	647
<b>QUATRIÈME PARTIE. LA COMÉDIE MIROIR DES MŒURS : L'ÉLABORATION D'UNE CIVILITÉ ALLEMANDE.....</b>	<b>651</b>
INTRODUCTION .....	653
<b>CHAPITRE 7. COMMERCE DU MONDE ET MAÎTRISE DE LA PAROLE : DES ENJEUX CENTRAUX SUR LA SCÈNE DES LUMIÈRES.....</b>	<b>655</b>
7.1. COMMENT SE COMPORTE EN SOCIÉTÉ : QUELS CODES POUR LA « BONNE COMPAGNIE » ?.....	657
7.1.1. <i>Entre indigence et excès : les écueils de la sociabilité</i> .....	658
7.1.1.1. L'inapplicable modèle français : la société de salon .....	658
7.1.1.2. Les obstacles au développement de la sociabilité en Allemagne .....	660
7.1.1.2.1. Les banalités de la conversation.....	661
7.1.1.2.2. Le jeu et la boisson .....	662
7.1.1.2.3. Le cloisonnement des classes sociales .....	665
7.1.1.2.4. Le manque de disponibilité .....	667
7.1.1.3. <i>Le Fâcheux</i> , ou la sociabilité débridée.....	668
7.1.1.4. <i>Le Méfiant envers soi-même</i> , ou la timidité de l'homme de bien .....	671
7.1.2. <i>Le rôle de la femme</i> .....	674
7.1.2.1. Les relations entre les sexes .....	675
7.1.2.1.1. Filles cloîtrées et interdits .....	675
7.1.2.1.2. Plaidoiries pour un commerce raisonnable .....	678
7.1.2.1.3. À l'école des femmes .....	680
7.1.2.2. « Je la prends pour converser, non pour être servi » : l'idéal de la jeune fille éclairée .....	682
7.1.2.2.1. La « beauté muette », fruit de l'éducation traditionnelle .....	682
7.1.2.2.2. Apprendre à parler – et à se taire .....	685
7.1.2.2.3. Leçons, lectures et société : les clefs de la formation .....	688
7.1.2.2.4. Le spectre de la « femme savante » .....	692
7.1.3. <i>Formes et lieux de sociabilité bourgeoise</i> .....	697
7.1.3.1. Cafés, cercles et visites.....	698
7.1.3.2. Les « passe-temps agréables » .....	701
7.1.3.3. Politesse et mœurs de table .....	703

## Table des matières

7.2.	COMMENT PARLER EN SOCIÉTÉ : QUELLE LANGUE POUR LA CONVERSATION POLIE ?	709
7.2.1.	<i>L'allemand, une langue dénigrée en quête de réhabilitation</i>	709
7.2.1.1.	Lourdeur et grossièreté	710
7.2.1.2.	Défense de l'allemand : honneur et beauté	713
7.2.2.	<i>Le français, langue du bel air et jargon à la mode</i>	716
7.2.2.1.	La langue de la bonne compagnie	716
7.2.2.2.	« Mischmasch » et « Kauderwelsch »	718
7.2.2.2.1.	Un charabia ridicule	719
7.2.2.2.2.	Des connaissances lacunaires	720
7.2.2.3.	Les implications politiques	723
7.2.3.	<i>Les nouvelles normes du discours poli</i>	727
7.2.3.1.	Titres et compliments, ou les embarras de la politesse allemande	727
7.2.3.1.1.	Nature et fonction du compliment dans le système de la politesse	727
7.2.3.1.2.	Titres et préséances : une marotte allemande	731
7.2.3.2.	Pour une réception courtoise mais « sans cérémonie »	733
7.2.3.3.	L'art de la conversation	737
7.2.3.3.1.	Les recommandations	737
7.2.3.3.2.	Respect et transgressions	738
<b>CHAPITRE 8 VERTUS GERMANIQUES ET VICIES FRANÇAIS : LE REJET DU MODÈLE MONDAIN ET LA REDÉFINITION DES VALEURS</b>		<b>745</b>
8.1.	ANCIENS STÉRÉOTYPES, NOUVELLES VALEURS	746
8.1.1.	<i>L'image ambiguë du Germain</i>	747
8.1.1.1.	Le Germain selon ses voisins : la « grossière nation »	747
8.1.1.2.	Les Allemands vus par eux-mêmes : entre dénigrement et revalorisation	749
8.1.1.2.1.	La honte d'être allemand	749
8.1.1.2.2.	La fortune du mythe taciteen	752
8.1.1.2.3.	Grossièreté et authenticité	754
8.1.2.	<i>Le « futile Français »</i>	755
8.1.2.1.	La nation policée	756
8.1.2.2.	Le vice et la bagatelle	758
8.1.2.2.1.	« Un peuple chantant et dansant »	759
8.1.2.2.2.	Un peuple de débauchés	760
8.1.2.2.3.	Un peuple d'escrocs	761
8.1.3.	<i>La cour et le « Grand Monde », des modèles contestés</i>	764
8.1.3.1.	Les règles de la « politische Klugheit » : de la prudence à la paranoïa	765
8.1.3.1.1.	Le principe politique de la dissimulation : enjeux et critiques	765
8.1.3.1.2.	Les dangers de la prudence : les paranoïaques de la comédie allemande	767
8.1.3.2.	Un lieu de perdition : la critique anti-courtoise	773
8.2.	ENTRE FUTILITÉ FRANÇAISE ET RUSTICITÉ TUDESQUE : LE CHOIX D'UN NOUVEAU MODÈLE DE SAVOIR-VIVRE	779
8.2.1.	<i>Imitation et aliénation</i>	779
8.2.1.1.	Le « Grand Tour » et les « Françaises »	779
8.2.1.1.1.	Le développement du « Grand Tour » au XVIIIe siècle	779
8.2.1.1.2.	La mode de l'éducation « à la française »	781

## Table des matières

8.2.1.2. La corruption des mœurs originelles .....	782
8.2.1.3. L'appauvrissement de l'Allemagne .....	788
8.2.2. <i>Simplicité germanique versus raffinement français : Nature et culture</i> .....	793
8.2.2.1. Les mixtures contre nature de la gastronomie française .....	793
8.2.2.2. Modes vestimentaires .....	795
8.2.2.2.1. Les importations françaises : coquetterie et absurdité .....	795
8.2.2.2.2. Modes surannées.....	798
8.2.2.2.3. Du bon usage des modes .....	799
8.2.2.3. La « politesse » française ou l'art de l'hypocrisie.....	801
8.2.2.3.1. La critique de la politesse.....	802
8.2.2.3.2. La sincérité, pilier des vertus germaniques et de la <i>Empfindsamkeit</i> .....	807
8.2.2.3.3. Franchise et grossièreté, ou les limites de la sincérité.....	810
8.2.3. <i>Bon sens et bel esprit</i> .....	814
8.2.3.1. L'esprit, une idole française en péril.....	814
8.2.3.1.1. Une valeur identitaire : esprit et nations dans l'imaginaire français.....	814
8.2.3.1.2. La décadence de l'esprit : superficialité et médisance .....	815
8.2.3.1.3. La Raison contre l'Esprit.....	817
8.2.3.2. L'esprit des Allemands : décence et connaissances .....	819
8.2.3.2.1. Pédanterie ou galanterie : la querelle du savoir .....	819
8.2.3.2.2. L'esprit sous le contrôle de la raison .....	822
8.2.3.2.3. Savoir fondamental et sciences galantes : l'ordre des priorités .....	827
8.2.4. <i>Heurs et malheurs de la galanterie</i> .....	830
8.2.4.1. Une notion ambivalente .....	831
8.2.4.2. La « galanterie » à la française, brillant vernis du libertinage .....	833
8.2.4.2.1. Amants volages et bonnes fortunes : l'adultère comme institution française .....	833
8.2.4.2.2. Aimer sa femme ? Que cela est bourgeois... que cela est allemand .....	836
8.2.4.3. La « liberté » des manières : un euphémisme qui cache une réelle grossièreté .....	839
CONCLUSION .....	843
<b>CONCLUSION GÉNÉRALE.....</b>	<b>849</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>857</b>
I. SOURCES .....	859
1. <i>Auteurs antiques</i> .....	859
2. <i>Auteurs de langue française</i> .....	859
3. <i>Auteurs de langue allemande</i> .....	862
4. <i>Périodiques de langue allemande</i> .....	868
II. OUVRAGES DE RÉFÉRENCE .....	869
1. <i>Dictionnaires</i> .....	869
2. <i>Bibliographies et catalogues</i> .....	870
III. ÉTUDES .....	872
1. <i>Ouvrages généraux sur la période, ouvrages historiques et sociologiques</i> .....	872
2. <i>Histoire du théâtre et des troupes, répertoires</i> .....	878
3. <i>Histoire de la littérature, théorie littéraire</i> .....	881
4. <i>Littérature comparée, transferts culturels et traduction</i> .....	889



Table des matières

5. Auteurs dramatiques français.....	895
6. Auteurs dramatiques allemands .....	899
<b>ANNEXES .....</b>	<b>909</b>
<b>LISTE DES ABRÉVIATIONS .....</b>	<b>909</b>
<b>CHRONOLOGIE DES COMÉDIES ALLEMANDES ÉVOQUÉES.....</b>	<b>911</b>
<b>SYNOPSIS DES PIÈCES DU CORPUS .....</b>	<b>913</b>
HINRICH BORKENSTEIN .....	914
<i>Les Mœurs du temps passé</i> .....	914
JOHANN FRIEDRICH VON CRONEGK .....	914
<i>Le Méfiant</i> .....	914
GOTTLIEB FUCHS .....	915
<i>La Pleurnicheuse</i> .....	915
CHRISTIAN FÜRCHTEGOTT GELLERT .....	915
<i>La Bigote</i> .....	915
<i>Le Billet de loterie</i> .....	916
<i>Les Tendres Sœurs</i> .....	916
<i>La Femme malade</i> .....	916
LUISE ADELGUNDE VIKTORIE GOTTSCHED .....	917
<i>La Gouvernante française</i> .....	917
<i>La Mésalliance</i> .....	917
<i>Le Testament</i> .....	918
<i>M. le Bel-Esprit</i> .....	918
JOHANN CHRISTIAN KRÜGER .....	918
<i>Les Pasteurs de campagne</i> .....	918
<i>Les Candidats ou les Moyens d'obtenir une charge</i> .....	919
<i>Le Mari aveugle</i> .....	919
<i>Le Diable paresseux</i> .....	920
<i>Le Duc Michel</i> .....	920
GOTTHOLD EPHRAIM LESSING .....	921
<i>Le Misogyne</i> .....	921
<i>La Vieille Fille</i> .....	921
<i>Damon ou la Véritable Amitié</i> .....	921
<i>Les Juifs</i> .....	922
<i>Le Libre-penseur</i> .....	922
<i>Le Jeune Érudit</i> .....	922
<i>Le Trésor</i> .....	923
JOHANN FRIEDRICH LÖWEN .....	923
<i>Le Méfiant par délicatesse</i> .....	923
<i>L'Amant par hasard ou le Retour de la vertu</i> .....	924
<i>J'en ai décidé ainsi</i> .....	924

*Table des matières*

CHRISTLOB MYLIUS .....	925
<i>Les Médecins</i> .....	925
<i>Le Fâcheux</i> .....	925
JOHANN THEODOR QUISTORP .....	926
<i>L'Hypochondriaque</i> .....	926
<i>Le Procès du bouc</i> .....	926
<i>Les Huitres</i> .....	927
JOHANN ELIAS SCHLEGEL .....	927
<i>L'Oisif affairé</i> .....	927
<i>La Beauté muette</i> .....	927
<i>Le Mystérieux</i> .....	928
<i>Le Triomphe des honnêtes femmes</i> .....	928
<i>Le Faste à Landheim</i> .....	928
ADAM GOTTFRIED UHLICH .....	929
<i>L'Indifférent</i> .....	929
<i>La Mort et le Testament du célèbre Bockesbeutel</i> .....	929
CHRISTIAN FELIX WEIBE .....	930
<i>Amalia</i> .....	930
<i>Le Méfiant envers soi-même</i> .....	930
<i>L'Homme à grands projets</i> .....	930
<i>La Gouvernante</i> .....	931
<i>Les Poètes à la mode</i> .....	931
 <b>RÉPERTOIRES DES PRINCIPALES TROUPES ALLEMANDES : GRAPHIQUES ET FIGURES</b>	
.....	<b>932</b>
TROUPE DE LA NEUBERIN .....	933
TROUPE DE SCHÖNEMANN .....	936
TROUPE DE KOCH .....	938
TROUPE DE ACKERMANN .....	940
 <b>REPRÉSENTATIONS DE COMÉDIES FRANÇAISES DANS LES PAYS DE LANGUE</b>	
<b>ALLEMANDE</b> .....	<b>942</b>
 <b>INDEX DES PERSONNES</b> .....	<b>1020</b>
 <b>TABLE DES MATIÈRES</b> .....	<b>1029</b>