

REVUE

Voltaire

n° 7 - 2007

Échos du théâtre voltairien



Voltaire7 · Échos du théâtre voltairien (PDF complet)	979-10-231-2482-8
Voltaire7 · Hommage à J. Patrick Lee	979-10-231-2483-5
Voltaire7 · S. Menant · Le théâtre de Voltaire en Europe...	979-10-231-2484-2
Voltaire7 · R. Goulbourne · La réception des comédies de Voltaire en Angleterre...	979-10-231-2485-9
Voltaire7 · E. Jaubert · Le théâtre de Voltaire en Allemagne...	979-10-231-2486-6
Voltaire7 · G. Métayer · Leçon esthétique et lacune philosophique...	979-10-231-2487-3
Voltaire7 · M. Hageman · La réception du théâtre de Voltaire aux Pays-Bas	979-10-231-2488-0
Voltaire7 · L. Macé · « Tout finit par des chasons »...	979-10-231-2489-7
Voltaire7 · N. Elaguina & O. Ferret · Le chantier du Corpus des notes marginales...	979-10-231-2490-3
Voltaire7 · N. Cronk · Voltaire's marginalia : who is the intended readership ?	979-10-231-2491-0
Voltaire7 · O. Ferret · Notes sur « Nonnote »	979-10-231-2492-7
Voltaire7 · N. Cronk · Voltaire (non) lecteur de Nieuwentijt...	979-10-231-2493-4
Voltaire7 · C. Mervaud · Le sinophile et le sinophobe...	979-10-231-2494-1
Voltaire7 · J. Dagen · Voltaire lecteur de Platon	979-10-231-2495-8
Voltaire7 · J. Mallinson · Epistolary illusions...	979-10-231-2496-5
Voltaire7 · G. Stenger · De la sensation à la superstition...	979-10-231-2497-2
Voltaire7 · M. Mervaud · Une anecdote de Voltaire...	979-10-231-2498-9
Voltaire7 · D. Droixhe · Encore le « manuscrit clandestin »...	979-10-231-2499-6
Voltaire7 · C. Paillard · Ingérence censoriale et imbroglio éditorial...	979-10-231-2500-9
Voltaire7 · C. Mervaud & C. Paillard · Quelques lettres autour du théâtre de Voltaire	979-10-231-2501-6
Voltaire7 · C. Paillard · De la plume de Voltaire aux presses des Cramer...	979-10-231-2502-3
Voltaire7 · F. Jacob · Jean-Baptiste Leprince et Simon-Bernard Lenoir, huiles sur toile...	979-10-231-2503-0
Voltaire7 · Comptes rendus	979-10-231-2504-7

R E V U E

Voltaire

N° 7 • 2007

Échos du théâtre voltairien



version papier :

© Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007

ISBN : 978-2-84050-517-4

version numériques et tirés-à-part :

© Sorbonne Université Presses, 2022

Maquette et réalisation : Compo-Méca s.a.r.l. (Mouguerre)
d'après le graphisme de Patrick Van Dieren

adaptation numérique: Emmanuel Marc Dubois/3d2s

SUP

Maison de la Recherche

Sorbonne Université

28, rue Serpente

75006 Paris

sup@sorbonne-universite.fr

sup.sorbonne-universite.fr

SOMMAIRE

Joseph Patrick Lee (1942-2006) Nicholas Cronk.....	7
---	---

PREMIÈRE PARTIE

LA RÉCEPTION DU THÉÂTRE DE VOLTAIRE EN EUROPE

Le théâtre de Voltaire en Europe au XVIII ^e siècle : essai d'une problématique générale Sylvain Menant.....	13
La réception des comédies de Voltaire en Angleterre au XVIII ^e siècle Russell Goulbourne.....	21
Récupération théorique et exploitation pratique : le théâtre de Voltaire en Allemagne (1730-1770) Elsa Jaubert.....	37
Leçon esthétique et lacune philosophique : Nietzsche lecteur du <i>Mabomet</i> de Voltaire Guillaume Métayer.....	53
La réception du théâtre de Voltaire aux Pays-Bas Marjolein Hageman.....	89
« Tout finit par des chansons ». les tragédies voltairiennes adaptées pour l'opéra en Italie au tournant du XIX ^e siècle Laurence Macé.....	99

DEUXIÈME PARTIE

EN MARGE DU TOME 6 DU *CORPUS DES NOTES MARGINALES*

Le chantier du <i>Corpus des notes marginales</i> de Voltaire : bilan et perspectives Natalia Elaguina & Olivier Ferret.....	127
Voltaire's marginalia : who is the intended readership ? Nicholas Cronk.....	137
Notes sur « Nonnote » Olivier Ferret.....	155
Voltaire (non) lecteur de Nieuwentijt : le problème des causes finales dans la pensée voltairienne Nicholas Cronk.....	169

Le sinophile et le sinophobe. Voltaire lecteur de Cornelius de Pauw Christiane Mervaud.....	183
Voltaire lecteur de Platon Jean Dagen.....	205

VARIA

Epistolary illusions : Voltaire, <i>Paméla</i> , and <i>La Mettrie</i> Jonathan Mallinson.....	225
De la sensation à la superstition : éléments pour une histoire de l'esprit humain dans quelques articles du <i>Dictionnaire philosophique</i> de Voltaire Gerhardt Stenger.....	239
4 Une anecdote de Voltaire sur Catherine I ^{re} de Russie : histoire ou fiction ? Michel Mervaud.....	255
Le « manuscrit clandestin » de la correspondance entre Voltaire et Frédéric II (1758) Itinéraire d'une copie et contrainte éditoriale Daniel Droixhe.....	267
Ingérence censoriale et imbroglio éditorial. La censure de la correspondance de Voltaire dans les éditions in-8° et in-12 de Kehl Christophe Paillard.....	275

INÉDITS ET DOCUMENTS

Quelques lettres autour du théâtre de Voltaire Christiane Mervaud & Christophe Paillard.....	313
De la plume de Voltaire aux presses des Cramer. Le problème de l'auto-annotation Christophe Paillard.....	341
Jean-Baptiste Leprince, « M ^{lle} Clairon dans le rôle d'Idamé » et Simon-Bernard Lenoir, « Lekain dans le rôle d'Orosmane », huiles sur toile, institut et musée Voltaire, Genève François Jacob.....	357

COMPTES RENDUS

<i>Les Œuvres complètes de Voltaire</i> , t. 30C (<i>Œuvres de 1746-1748</i> , III). Oxford, Voltaire Foundation, 2004.....	359
Catherine Volpilhac-Auger	
Voltaire, <i>Le Siècle de Louis XIV</i> , éd. J. Hellegouarc'h et S. Menant, Paris, Le Livre de Poche, 2005.....	364
Diego Venturino	
Voltaire, <i>Écrits autobiographiques</i> , éd. J. Goldzink, Paris, GF-Flammarion, 2006....	367
Jonathan Mallinson	
Voltaire, <i>Lettres philosophiques, Derniers écrits sur Dieu</i> , éd. G. Stenger, Paris, GF-Flammarion, 2006.....	370
Nicholas Cronk	
AGENDA DE LA SEV.....	375

*La Revue Voltaire a tenu à dédier ce numéro à la mémoire de Patrick Lee,
qu'elle s'honore d'avoir compté parmi ses collaborateurs.*

PREMIÈRE PARTIE

La réception du théâtre
de Voltaire en Europe

RÉCUPÉRATION THÉORIQUE ET EXPLOITATION PRATIQUE : LE THÉÂTRE DE VOLTAIRE EN ALLEMAGNE (1730-1770)

Elsa Jaubert

Université Paris-Sorbonne

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

RÉCUPÉRATION THÉORIQUE : VOLTAIRE AU SERVICE DE LA RÉFORME DU THÉÂTRE ALLEMAND

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

de Corneille, et du sien)¹. La question de la vraisemblance étant la pierre de touche de la poétique gottschédienne, il n'est pas surprenant que l'analyse de Voltaire ait séduit le critique allemand et qu'il l'ait récupérée dans le cadre de son argumentation. Mais Gottsched en use avec Voltaire comme avec tous les autres auteurs : il ne le considère et ne l'utilise comme une autorité esthétique que lorsque les jugements ou les productions du Français peuvent lui servir à consolider ses propres théories. Le cas de l'opéra, genre sévèrement condamné par Gottsched mais pratiqué par Voltaire, est révélateur de cette stratégie ; bien loin d'infléchir sa position, il déplore que le grand dramaturge tragique se soit abaissé à ces fadaïses².

38

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

Mais que l'on ne montre, comme la scène française d'aujourd'hui les représente, que des jeunes gens voluptueux et des filles coquettes, qui nous offensent avec insolence et déraison, c'est un crime contre les bonnes mœurs et donc aussi contre le théâtre. [...] Certainement, il faut être reconnaissant à M. de Voltaire

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

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

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

d'avoir voulu essayer de détruire les reproches que toute l'Europe savante fait à la France, de ne souffrir guère au Théâtre que les intrigues galantes⁴.

Un journal littéraire berlinois lui rend aussi hommage pour avoir « raillé les héros amoureux et galants de la plupart des tragédies⁵ ». Bon nombre de positions de Voltaire, en particulier du fait de son classicisme, correspondent ainsi aux ambitions purificatrices et morales des auteurs allemands, qui s'empresent par conséquent de citer le Français comme une autorité, ou de le saluer pour son œuvre.

Pour Gottsched, Voltaire fait d'ailleurs partie des poètes de bon goût dont il recommande la lecture, aux côtés entre autres de Virgile et de Térence, de Boileau, de Corneille et de Racine. Voilà les « modèles à suivre » pour les jeunes gens⁶. C'est donc en toute logique que Voltaire a l'honneur d'être publié dans le cadre du *Théâtre allemand*, édité par Gottsched. Ce recueil en six volumes, composé de pièces traduites et d'œuvres originales, devait fournir un répertoire régulier aux troupes de théâtre et servir d'exemple aux jeunes auteurs. C'est bien évidemment Voltaire dramaturge tragique qui recueille les suffrages du professeur de Leipzig, puisque les deux pièces retenues sont *Zaïre* (1732) et *Alzire* (1736), publiées en 1741 dans les deuxième et troisième tomes du *Théâtre allemand*⁷. Les traductions sont confiées à de proches collaborateurs : *Zaïre* est traduite par Schwabe, *Alzire* par l'épouse de Gottsched, grande traductrice et elle-même auteur de plusieurs comédies. Gottsched a manifestement été tout autant sensible à la forme de ces deux tragédies, qui remplissent son cahier des charges rigoureux, qu'à leur sujet : dans sa préface, il met en relief l'intention de Voltaire de mettre en scène la religion chrétienne dans ces deux tragédies, à l'exemple de *Polyeucte*. Il espère que les œuvres de Voltaire auront le même succès que la pièce de Corneille, dont il souligne qu'elle a été bien accueillie en Allemagne, y compris par les ennemis de la scène, qui y voient pourtant en

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

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

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

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

général le refuge des fables païennes et immorales. Cette argumentation est révélatrice de la situation allemande. En effet, il ne faut pas oublier que, dans le Saint Empire, les hommes de lettres doivent lutter avec des autorités politiques et religieuses bien plus hostiles au théâtre qu'en France ; la réhabilitation de la scène reste un enjeu majeur tout au long du XVIII^e siècle. Le pasteur Goeze, par exemple, ennemi farouche de Lessing et du théâtre en général, considère Voltaire comme un auteur « satanique »⁸ et comme la figure emblématique d'une époque qui, au lieu de combattre le vice, ne fait que le policer et rendre la corruption plus aimable. Le théâtre ne peut être pour ce théologien qu'une école du vice. Le fait que Voltaire traite un sujet religieux devient donc pour Gottsched un argument de poids contre les détracteurs de la scène et il n'est sans doute pas étranger à la décision de traduire précisément ces deux tragédies⁹. On remarque que dans sa préface, Gottsched ne s'attarde pas sur l'auteur lui-même, expliquant que sa renommée est déjà grande outre-Rhin, et qu'il n'a donc pas besoin de sa défense¹⁰.

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

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

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

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

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

Tout ce qui, vêtu à l'allemande, enchante l'oreille et le cœur des connaisseurs¹¹.

De façon très représentative des hiérarchies esthétiques, Lessing déclare en 1751 que « Corneille et Molière ont élevé le théâtre français à cette hauteur où Racine et Regnard l'ont maintenu, où il se maintient encore de nos jours avec les œuvres de Messieurs Crébillon, Voltaire, Destouches, La Chaussée et Boissy¹² ». Et comme tous les auteurs de l'époque, Lessing commence d'ailleurs par traduire des auteurs français. En 1747, pour le compte de la troupe de la Neuberin et en échange d'un accès permanent gratuit aux représentations, il entreprend, en collaboration avec C. F. Weiße, plusieurs traductions, dont *Annibal* de Marivaux et *Mariamne* de Voltaire. Johann Friedrich Löwen, homme de lettres engagé dans la réforme du théâtre allemand, traduit lui aussi des pièces françaises, pour la troupe de J. F. Schönemann, entre autres *L'École des mères* de La Chaussée et *Sémiramis* de Voltaire, publiées en 1757. Koch, acteur et directeur de troupe, traduit lui-même pour ses propres représentations *L'Enfant prodigue* et *Ceïpe*, ainsi que *Démocrite* de Regnard et *Le Philosophe marié* de Destouches¹³.

Dans ce contexte, Voltaire jouit d'un tel statut de modèle qu'il devient même l'archétype de l'auteur tragique. Si, dans le domaine de la comédie, les Allemands attendent en effet la venue d'un « Molière allemand », dans le domaine de la tragédie, c'est un « Voltaire allemand » que l'on espère¹⁴. Un ami

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

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

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

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

de Lessing résume ainsi l'ambition des jeunes gens épris de théâtre : « suivre le grand Molière et marcher dans les pas du divin Voltaire¹⁵ ».

Mais la réception du théâtre de Voltaire ne se limite pas à la tragédie. Sans être le premier nom pour la comédie, il apparaît néanmoins fréquemment aux côtés de Molière, Destouches et Regnard, d'autant plus que les pays de langue allemande réagissent eux aussi à l'évolution du genre comique ; comédie larmoyante de La Chaussée, comédie attendrissante de Voltaire, genre sérieux de Diderot, ces nouveautés font l'objet de nombreuses discussions, qui reprennent souvent les arguments des critiques français. En 1747, la publication de sa traduction de *L'Enfant prodigue* (1736) permet au comédien et dramaturge J. G. Uhlisch de commencer à remettre en question les normes gottschédiennes ; sa préface rappelle « la grande renommée » acquise par Voltaire avec ses « excellentes tragédies », il cite une partie de la préface d'origine, qui justifie le mélange du plaisant et du touchant au nom de « la représentation des mœurs », puis il rend compte en détail de la critique de Bruhier d'Ablaincourt¹⁶ – mais il semble bien que ce soit en réalité pour mieux défendre Voltaire, car il souligne ensuite que, malgré ces remarques, la pièce possède encore de grands mérites par rapport aux autres comédies, et signale qu'elle a toujours été jouée avec succès. Enfin, il cite le jugement particulièrement positif d'un Allemand. Par cette traduction, Uhlisch se prononce donc lui-même pour un élargissement du champ esthétique¹⁷. En 1751, Gellert prend fait et cause pour la comédie touchante, dans un essai en latin (*Pro comoedia commovente*), traduit en allemand, publié et commenté par Lessing dans sa *Bibliothèque théâtrale*¹⁸. Gellert y salue en particulier Marivaux et Voltaire, qui ont ouvert la voie de ce nouveau genre avec succès, et évoque, pour illustrer son propos, des pièces comme *Les Philosophes amoureux* de Destouches, *Mélanide* de La Chaussée, *La Pupille* de Fagan, *Nanine* de Voltaire ou encore *Sidney* de Gresset. Alors que Gottsched admet difficilement qu'une comédie puisse aussi émouvoir et non simplement faire rire, Gellert, lui, défend cette spécificité du nouveau genre : la comédie touchante fournit selon lui l'occasion

42

15 « *Den großen Molieren / Zu folgen, und zugleich den göttlichen Voltären / Im Trauerspiele treu und willig nachzugehen* », H. A. Ossenfelder, cité par Johann Friedrich von Reden-Esbeck, *Caroline Neuber und ihre Zeitgenossen. Ein Beitrag zur deutschen Kultur- und Theatergeschichte. Mit sieben Kunstbeilagen*, Leipzig, A. Barth, 1881 ; Nachdruck Leipzig, 1985, p. 315.

16 Jean-Jacques Bruhier d'Ablaincourt, *Caprices d'imagination ou Lettres sur différens sujets d'Histoire, de Morale, de Critique, d'Histoire naturelle*, Paris, 1740. Uhlisch cite la vingt-troisième et dernière lettre.

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

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

de renouveler les sujets traités, elle répond parfaitement aux objectifs de la poésie, qui sont de plaire et d'instruire, et incite les spectateurs à suivre l'exemple des personnages vertueux. La légitimité de cette nouvelle forme s'affirme peu à peu, le discours théorique s'accompagnant toujours de références à Voltaire. G. K. Pfeffel reprend par exemple en 1767 les propres arguments de Voltaire contre la comédie larmoyante et en faveur de la comédie attendrissante, dans sa préface à la traduction de *Julie ou le Triomphe de l'amitié* de Marin – mais il ne comprend pas réellement la différence que Voltaire faisait entre ces deux genres et parle sans distinction de « comédie touchante » (*rührendes Lustspiel*)¹⁹. En 1768, dans ses *Lettres sur le théâtre viennois*, Joseph von Sonnenfels place *Le Père de famille* de Diderot en première position de la haute comédie, mais il évoque aussi Voltaire avec *Nanine* et *L'Écossaise*, *Mélanide* et *L'École des mères* de La Chaussée, *Le Philosophe sans le savoir* de Sedaine et *Eugénie* de Beaumarchais. En écho à son jugement, une traduction de *Nanine* est publiée l'année suivante dans le recueil du *Nouveau Théâtre de Vienne*, où elle est présentée comme une « comédie touchante » et « une œuvre parfaite »²⁰. La comédie attendrissante est désormais reconnue.

Même les comédies burlesques de Voltaire trouvent leur place dans le développement du théâtre allemand. À Vienne, notamment, où la tradition populaire locale est très forte, des pièces comme *L'Échange*²¹ servent aux tenants de la purification de la scène dans leur campagne contre l'improvisation et les farces grossières. Dans sa préface de 1764, le traducteur J. G. von Laudes souligne le succès remporté par la pièce en France, la tournure originale de cette comédie ainsi que la vivacité et l'esprit de la langue. Pour les Viennois, cette farce bouffonne « reste un texte littéraire mettant en scène des personnages de la réalité contemporaine. Elle démontre donc qu'un comique populaire de qualité est possible²² ». La situation très particulière de la scène viennoise entraîne donc une utilisation différente de Voltaire.

Malgré tout, l'admiration n'est pas unanime. Le premier à s'attaquer au monument Voltaire et à amorcer un tournant dans la réception de son

19 *Theatralische Belustigungen. Nach französischen Mustern. Dritte Sammlung*, Frankfurt und Leipzig, J. G. Garbe, 1767, préface, dans Michel Grimberg (dir.), *Die Rezeption der französischen Komödie : ein Korpus von Übersetzervorreden 1694-1802*, Frankfurt/M, Peter Lang, 1998, t. 65, p. 166 et suiv. À propos de la conception voltairienne de la comédie attendrissante, voir Elsa Jaubert, « Voltaire dramaturge comique : un “auteur amphibie” ? », *Revue Voltaire*, 6 (2006), p. 155-168.

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

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

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

théâtre est Lessing, dont l'esprit critique et la plume acerbe n'épargnent pas le Français. Dès 1759, dans ses *Lettres sur la littérature contemporaine*, il établit une hiérarchie dans laquelle il place certes *Zaïre* bien au-dessus des tragédies de Corneille, mais encore bien en dessous de l'*Othello* de Shakespeare²³. On retrouve cette même hiérarchie quelques années plus tard dans la *Dramaturgie de Hambourg*, où Lessing développe plus longuement sa critique. Il compare notamment le spectre apparaissant dans *Sémiramis* à celui d'*Hamlet*²⁴. Le théâtre de Voltaire, comme celui de Corneille, sert à Lessing de levier pour sa critique radicale de la dramaturgie classique française. Lessing reproche à Voltaire des invraisemblances dans l'action et les caractères, et des maladresses dans la construction, en particulier dans *Mérope*. Il l'accuse essentiellement de ne faire que s'accommoder tant bien que mal des règles, sans en respecter ni en comprendre l'esprit²⁵.

44

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

J'ai cherché dans les pièces de théâtre françaises le monde, le siècle, la nation, et je n'ai jamais trouvé que la nation française. Dans *Sémiramis*, *Tancredè*, *Zaïre*... où est le monde assyrien, celui des chevaliers, celui des Turcs²⁶ ?

Quant à J. J. Eschenburg, traducteur de Shakespeare, il reprend d'un point de vue philologique et dramaturgique la comparaison entre le *Julius César* de Shakespeare et *La Mort de César* de Voltaire, pour conclure à la supériorité incontestable de la version anglaise : le caractère du César français ne peut ni intéresser, ni provoquer l'effroi, celui de Shakespeare est bien plus théâtral ; Voltaire a dénaturé le caractère de Brutus et la scène de conspiration de

23 G. E. Lessing, *Briefe, die neueste Literatur betreffend*, éd. W. Bender, Stuttgart, Reclam, UB 9339-44/44a, 1972, Lettre XVII (1759), p. 50.

24 G. E. Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, éd. K. L. Berghahn, Stuttgart, Reclam, UB 7738[7], 1981, 11^e feuillet (5 juin 1767), p. 62-67. Voltaire est victime ici de sa propre plume, car ce sont en grande partie ses *Lettres philosophiques* qui, avec les *Lettres sur les Anglais et sur les Français* de Muralt, ont fixé en Allemagne l'image des théâtres français et anglais et la perception du caractère de ces deux nations. C'est d'ailleurs Lessing qui, dès 1750, publie les lettres de Voltaire à ce sujet dans sa revue théâtrale (*Des Herrn von Voltaire Gedanken über die Trauer- und Lustspiele der Engländer, aus seinen Briefen über die Engländer übers.*, dans *Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters*, Metzler, Stuttgart, 1750, 1. Stück, IV).

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

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

Shakespeare est bien plus belle²⁷. Dix ans plus tard enfin, en 1781, ces deux pièces deviennent pour Justus Möser l'occasion de montrer combien le génie français est éloigné de l'anglais. Il arrive à la même conclusion que Lessing : le théâtre français n'est pas tragique, il n'ébranle pas les affects comme le théâtre anglais. La pièce de Voltaire est « une image lisse, belle, brillante, qui n'a pas son pareil dans l'art, mais qui n'est rien de tout ce qu'elle devrait être²⁸ ! ».

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

À partir des années 1730, Voltaire constitue une référence essentielle des réflexions allemandes sur le théâtre : ses jugements servent de caution esthétique³¹, ses œuvres sont citées comme des exemples de bon goût³², elles offrent des points d'appui à des réflexions sur la nature et les effets de la tragédie³³,

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

28 « Was tut nun Voltaire ? Erwischt alle diese starken Züge aus und gibt uns ein glattes, schönes, glänzendes Bild, was in der Kunst nicht seines gleichen hat, aber nun gerade von allem dem nichts ist, was es sein sollte ! », Justus Möser, *Über die deutsche Sprache und Literatur*, dans *Sämtliche Werke. Historischkritische Ausgabe in 14 Bänden. Vermischte Schriften*, 2^e partie, t. 3, éd. Oda May, Osnabrück, Wenner, 1986, p. 71-94.

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

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

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

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

33 En particulier dans la correspondance entre Lessing, Friedrich Nicolai et Moses Mendelssohn (*Briefwechsel über das Trauerspiel* (1756-1757), éd. J. Schulte-Sasse, München, Winkler, 1972) et chez J. J. Dusch (cf. H. A. Korff, *Voltaire im literarischen Deutschland des 18. Jahrhunderts*, p. 78).

et ses personnages deviennent même des cas d'école pour le jeu des acteurs³⁴. Par ailleurs, qu'il s'agisse des tragédies, des comédies attendrissantes ou même des comédies burlesques, tous les aspects de sa production dramatique trouvent un écho dans les pays de langue allemande, souvent alimenté par les réflexions critiques de l'auteur lui-même et de ses compatriotes. La réception est donc active, complète et réinvestie par des problématiques propres à l'Allemagne.

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

EXPLOITATION PRATIQUE : UN CLASSIQUE DES LIBRAIRIES ET DU RÉPERTOIRE DES TROUPES

46

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

Ces éditions en français se doublent bien sûr rapidement de nombreuses traductions en allemand, qui élargissent le public. On assiste ainsi à un phénomène de « réception en deux étapes » propre à la littérature française³⁵. Voltaire jouit pour sa part d'une telle renommée que ses œuvres sont rapidement traduites pour les troupes, la publication venant parfois plus tard. C'est le

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

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

cas de *L'Enfant prodigue* (1736), traduit en 1738-1739, mais publié en 1747 seulement. *Nanine* (1749) est traduite dès 1750, puis à nouveau en 1753. *Le Café ou l'Écossaise* (1760) est immédiatement traduite en Allemagne, par un ami de Lessing (J. J. C. Bode), et imprimée à neuf reprises entre 1760 et 1771. La préface de Voltaire est parfois jointe au texte allemand. Ses œuvres théâtrales complètes en cinq volumes sont publiées en allemand entre 1766 et 1771, accompagnées de nombreux paratextes de l'auteur³⁶. L'éditeur justifie son entreprise en signalant que Molière et Destouches ont déjà leurs œuvres complètes en allemand : or la gloire de Voltaire est aussi grande en Allemagne que celle de ces deux auteurs, et de plus il s'est distingué à la fois dans le genre comique et tragique. Il estime en outre qu'il n'est pas nécessaire de rappeler les beautés et les mérites de ses œuvres, car ils sont connus de tous depuis longtemps³⁷.

Sans entrer dans les détails de l'histoire des traductions et des publications, on note cependant que toutes les pièces de Voltaire sont traduites et retraduites, la plupart des versions connaissant plusieurs éditions, en général dans le cadre de recueils de pièces de théâtre. Ces recueils constituent des florilèges à visée théorique, dans la lignée du *Théâtre allemand* édité par Gottsched, afin de fournir des modèles, des pièces exemplaires aux lecteurs, aux auteurs et aux acteurs. Ils servent aussi parfois de « vitrine » aux troupes allemandes pour illustrer la qualité de leurs représentations et promouvoir le bon goût dramatique. Voltaire ne manque bien évidemment dans aucun de ces recueils.

Fascinées par la France, de nombreuses Cours allemandes engagent des troupes de comédiens français. Cette pratique connaît son apogée entre 1730 et 1765³⁸. Le répertoire de ces troupes françaises est dicté par deux impératifs : le divertissement du public aristocratique et le renouvellement du répertoire, imposé par la fréquence des représentations (en général deux par semaine). Il faut donc varier les spectacles sur le mode comique, ce qui fait de ces troupes de grandes consommatrices de pièces, parfois peu exigeantes sur la qualité. À partir des années 1750, la réception sur les théâtres de cour, qui ne nécessite pas de travail de traduction, est presque immédiate. On traduit et représente presque tout ce qui est créé sur les scènes parisiennes. Dans ce contexte, Voltaire représente un cas exceptionnel et pourtant significatif : la renommée dont il

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

37 Cf. M. Grimberg (dir.), *Die Rezeption der französischen Komödie*, t. 55, p. 132 sqq.

38 Cf. Michael Steltz, *Geschichte und Spielplan der französischen Theater an deutschen Fürstnhöfen im 17. und 18. Jahrhundert*, Diss., München, 1965, p. 163, et H. Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, t. 4, p. 655.

jouit en Allemagne et son séjour prolongé outre-Rhin lui attirent de nombreuses sympathies chez les Princes. Elles se traduisent par des correspondances et des échanges littéraires, notamment avec le Prince Électeur du Palatinat Charles-Théodore, à qui Voltaire donne la primeur de deux de ses tragédies, *L'Orphelin de la Chine* et *Olympie*, créées respectivement à Mannheim en août 1755 et à Schwetzingen le 30 septembre 1762. Sa tragédie *Rome sauvée* est elle aussi jouée à Berlin en sa présence en juillet 1750, avant sa représentation à la Comédie-Française en 1752³⁹.

48

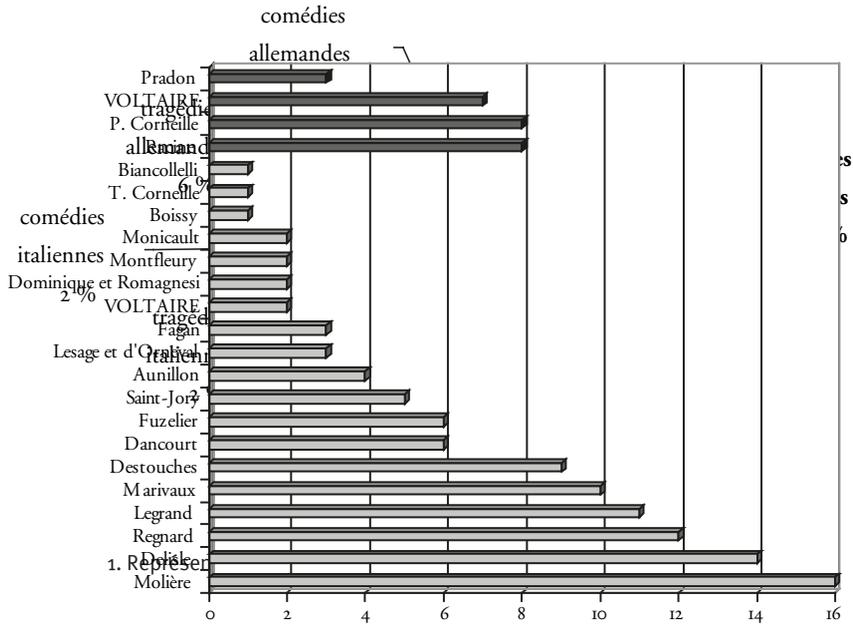
Les troupes allemandes pour leur part voient avec envie la position de ces comédiens français, engagés par contrats, à salaires fixes et libérés pour un temps des angoisses de la vie ambulante et des chicanes des autorités, et c'est aussi dans l'espoir – déçu – de bénéficier de la même faveur auprès des Princes qu'elles accueillent un répertoire français ou à la française⁴⁰. Mais ce sont avant tout la réforme de Gottsched et ses positions esthétiques qui contribuent à la faveur dont jouit le théâtre français. En effet, le professeur ne se contente pas d'exposer ses idées sur le papier mais souhaite aussi les promouvoir sur scène. Il va donc à la rencontre des praticiens du théâtre et commence sa collaboration avec Caroline Neuber dès 1727⁴¹, sur la base d'une communauté d'objectifs : la réhabilitation de l'art dramatique et des comédiens, et la promotion du théâtre régulier et du bon goût sur les scènes allemandes. On voit bien comment s'articulent ici théorie et pratique. L'évolution du répertoire de la Neuberin montre comment les représentations inspirées par les principes réformateurs tentent peu à peu de régulariser la scène allemande. En dépit de quelques concessions inévitables au goût du public, les pièces françaises y deviennent rapidement majoritaires. Certes, toutes ne sont pas « régulières » au strict sens gottschedien, 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 (fig. 1 et 2).

Les répertoires de 1735 et 1741 permettent d'observer les progrès de la réforme : le choix des auteurs français est plus rigoureusement effectué selon les critères gottschediens. En 1741, on retrouve certes toujours Regnard, Marivaux

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

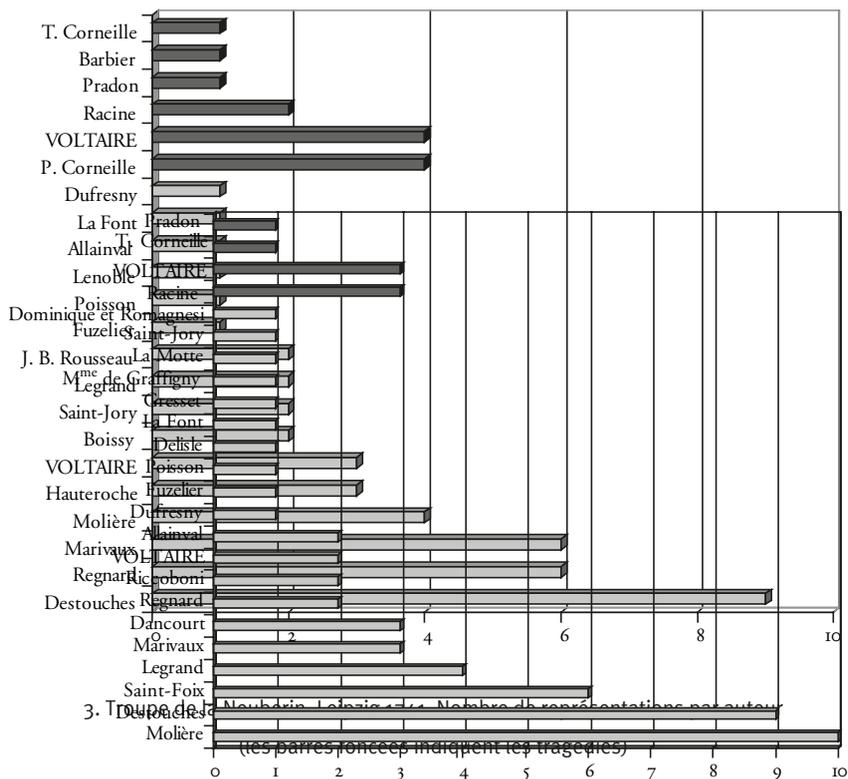
40 Cf. M. Steltz, *Geschichte und Spielplan der französischen Theater*, p. 166 et suiv. et Wilfried Barner et alii, *Lessing, Epoche – Werk – Wirkung*, München, Beck, 6. Aufl., 1998, p. 78 sqq.

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



2. Troupe de la Neuberin, Hambourg 1735.

Nombre de représentations par auteur (les barres foncées indiquent les tragédies)



4. Nombre de représentations par auteur, troupe de J. G. Koch, Leipzig, 1750-1752

et Molière en bonnes places, mais c'est logiquement Destouches, le modèle recommandé par Gottsched, qui domine les représentations. On remarque en outre la disparition complète de Delisle, qui s'accompagne aussi d'un très net recul des pièces du Théâtre Italien et du Théâtre de la Foire, comme *Momus Fabuliste* (Fuzelier) ou encore *Arlequin Hulla* (Lesage et d'Orneval). En 1735, tragédies et comédies confondues, Voltaire connaît neuf représentations, et se trouve ainsi à égalité avec Destouches en sixième position (fig. 3). En 1741, en revanche, il occupe la deuxième place après Destouches.

Dans le répertoire des autres grandes troupes de l'époque, comme celles de Schönemann ou de Koch, la proportion de pièces françaises est à peine moindre que chez la Neuberin, bien que ces troupes jouent deux fois moins de tragédies (fig. 4). Les pièces françaises constituent ainsi 72 % des représentations de Koch au début des années 1750, et 74 % des représentations de Schönemann en 1756⁴².

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

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

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

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

52

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

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

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

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