

Article

« Paratextes polémiques : la première défense d'Arlequin en Allemagne au XVIII^e siècle »

Michel Grimberg

L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales, n° 34, 2003, p. 16-27.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/041537ar>

DOI: 10.7202/041537ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Michel Grimberg

Université de Picardie Jules Verne - Amiens

Paratextes polémiques : la première défense d'Arlequin en Allemagne au XVIII^e siècle

On admet généralement que l'histoire du théâtre allemand moderne a commencé au XVIII^e siècle¹. C'est à cette époque que s'est peu à peu constitué un répertoire, toujours vivant, présenté par des troupes de comédiens professionnels et s'appuyant sur des textes écrits et non plus sur des canevas et des techniques d'improvisation. À défaut de capitale comparable à Venise, Londres ou Paris, où la vie théâtrale était favorisée et prolongée par les salons littéraires, les troupes allemandes ne pouvaient pratiquer leur métier, dans la première moitié du XVIII^e siècle, que sur les estrades des foires. Le débat esthétique sur le théâtre commençait à peine et avait essentiellement lieu dans les périodiques littéraires qui se multiplièrent au fil des décennies, surtout après 1750. Un autre forum de discussion esthétique, plus modeste, parcellaire, mais fidèle reflet de la réalité théâtrale, était constitué par les préfaces rédigées à l'occasion de

1. Pour une vue d'ensemble voir Roland Krebs, 1985 et Hilde Haider-Pregler, 1980.

la publication d'œuvres dramatiques. Ces textes proposaient une grille de lecture au public ; ils fournissaient également au préfacier un cadre pour s'insérer dans le débat littéraire et pour circonscrire son territoire ; on peut au reste constater qu'il était très rare que le préfacier ne fût ni l'auteur ni le traducteur des ouvrages proposés. La recherche de garants ou de modèles conduisait bien souvent les uns et les autres à s'appuyer sur des auteurs étrangers contemporains ou plus anciens, les classiques de l'Antiquité jouant leur rôle séculaire d'autorité absolue. Rappelons que la préface de traducteur est un paratexte auctorial (le traducteur est l'auteur de la traduction) et allographe puisque le texte original est écrit par un autre. C'est cette position de tierce personne qui fait du traducteur un médiateur, dans notre cas de figure, entre l'auteur français et le public germanophone².

Lorsque Johann Christoph Gottsched (1700-1766) entreprend à partir de 1725 de réformer le théâtre allemand, et notamment la comédie littéraire allemande, il propose comme modèles aux écrivains de son pays le Molière du *Misanthrope* et surtout les productions de Philippe Néricault Destouches (1680-1754), qui était alors l'auteur vivant le plus joué à la Comédie-Française ; il envisage aussi temporairement, avec réticence, d'adopter l'Arlequin policé de la Comédie-Italienne de Paris, mis à la mode par Marivaux et Delisle. Toutefois, par crainte du retour du Hanswurst, il va rapidement bannir tout bouffon de la scène allemande³. Ce « bannissement » correspond à des choix esthétiques quant aux buts que la comédie doit viser et, en creux, à une conception de l'art du comédien. À partir des années 1740, la jeune génération d'auteurs comiques, de traducteurs et de comédiens va peu à peu remettre en question cette esthétique qui est en train de se figer. Johann Christian Krüger (1723-1750), comédien, auteur dramatique et surtout premier traducteur allemand de comédies de Marivaux⁴ (1747-1749), profitera de l'espace des deux préfaces⁵ à ses traduc-

2. Voir à ce sujet l'ouvrage fondamental en la matière de Gérard Genette, 1987.

3. Sur ces hésitations de Gottsched, qui restent un point méconnu, voir notre étude (Michel Grimberg, 1995 : 151-156).

4. *Sammlung einiger Lustspiele aus dem Französischen des Herrn von Marivaux übersetzt*, Erster Theil, Hannover, Bei Joh. Adolph Gerckens sel, Witwe, 1747 ; *Sammlung einiger Lustspiele aus dem Französischen des Herrn von Marivaux übersetzt*, Zweyter Theil, Hannover, verlegt Johann Christoph Richter, 1749. Les éditions originales sont très rares ; on peut en consulter une à la *Bibliothek des Städtischen Reiß-Museums* (Mannheim, RFA), sous la cote S 20,1-2.

5. Johann Christian Krüger, 1986. On consultera notamment l'introduction de cette édition fac-similé (p. V-L) où David G. John fait l'inventaire de la littérature consacrée à Krüger et esquisse une courte biographie. John a fait figurer aux pages 521-525 les deux préfaces sans aucun commentaire ; nous renvoyons donc à notre édition critique de 1998, p. 44-48 et p. 70-77. Nous citerons dans le corps du texte notre traduction et indiquerons entre parenthèses la page de ce volume.

tions pour contester de façon vigoureuse le choix effectué par son illustre aîné. À partir de l'étude de ces deux paratextes, nous voudrions montrer comment le changement de paradigme, ou du moins l'élargissement de la sphère du possible, entraîne des transformations qui touchent à la fois à la conception de la comédie et au jeu du comédien⁶. Pour Krüger, il s'agit moins d'opposer Marivaux à Destouches que d'associer les perspectives ouvertes, par la Comédie-Italienne rénovée, à la réussite flagrante de la Comédie-Française pour fonder un répertoire de comédies allemandes littéraires de qualité.

Gottsched avait inscrit son action réformatrice dans une stratégie de rupture avec l'époque baroque. Formé à l'école de la philosophie rationaliste de Wolff, il entendait fonder son esthétique sur les critères de la raison, l'œuvre d'art devant refléter dans sa structure l'ordre divin. Les conséquences pour la comédie et le jeu théâtral n'étaient pas négligeables. Les comédiens professionnels jouant en langue allemande ne disposaient d'aucun lieu permanent pour exercer leur art ; seule Vienne faisait exception depuis 1710 avec la création du *Kärntnertortheater*⁷. Les comédiens formaient des troupes ambulantes qui jouaient au gré des autorisations accordées par les municipalités. Cette pratique remontait au second quart du XVIII^e siècle, lorsque les troupes anglaises, hollandaises et italiennes commencèrent à sillonner le Saint-Empire romain germanique. À cette époque, les acteurs jouaient la comédie d'après des canevas, même lorsqu'ils disposaient de textes complets, laissant ainsi une large place à l'improvisation. Gottsched entend rompre avec cette tradition. Il développe dans ses écrits, et notamment dans son *Art poétique pour les Allemands*⁸, les fondements de la comédie allemande qu'il appelle de ses vœux. Désormais les comédiens doivent jouer d'après un texte littéraire et s'abstenir de toute improvisation verbale ou gestuelle. Ce texte doit être écrit en prose, dans une langue naturelle imitant la conversation, et traiter des sujets de la vie quotidienne allemande. La haute noblesse ne peut faire partie du personnel de la comédie, car ce serait contraire au respect qu'on lui doit ; de même, le bas peuple se voit aussi exclu de la comédie, car les mœurs décrites et la langue employée seraient, d'après Gottsched, trop vulgaires. Gottsched recommande de traduire, dans un premier temps, des comédies françaises, censées servir de modèle générique aux dramaturges allemands et favoriser le développement d'une langue allemande comique.

6. Deux ouvrages de référence sur l'art du comédien au XVIII^e siècle en Allemagne : Wolfgang F. Bender (dir.), 1992 ; Erika Fischer-Lichte et Jörg Schönert (dir.), 1999.

7. Voir Haider-Pregler, 1980.

8. J. C. Gottsched, 1982.

Les préfaces rédigées en 1747 et 1749 par Johann Christian Krüger, à l'occasion de la publication de ses traductions de comédies de Marivaux, ont pour hypotextes implicites l'*Art poétique* de Gottsched et les préfaces que ce dernier avait écrites pour les six volumes de son *Théâtre allemand* (1741-1745)⁹. Krüger entend réhabiliter le personnage d'Arlequin et, si la traduction des pièces représente l'aspect pragmatique, non négligeable de son esthétique puisqu'il s'agit de fournir à la troupe dont il fait partie un répertoire nouveau et novateur, les préfaces en sont la justification théorique. Krüger appartient à l'ensemble de Johann Friedrich Schönemann (1704-1782)¹⁰, qui, après avoir appris son métier dans la troupe de Caroline Neuber (1697-1760), a dirigé la plus célèbre compagnie théâtrale allemande de l'époque.

Krüger rétablit tout d'abord la distinction entre le Hanswurst des scènes allemandes et l'Arlequin du nouveau théâtre italien de Paris, que Gottsched avait abolie pour des raisons stratégiques. Il ne s'agit pas de défendre le bas comique propagé par le bouffon des troupes ambulantes allemandes dans des numéros improvisés, mêlant des éléments sérieux, voire tragiques à des facéties grossières juste bonnes, d'après Gottsched comme d'après Krüger, pour la « populace ». Le répertoire des troupes itinérantes que Krüger condamne dans sa préface de 1747 est constitué de ces *Haupt- und Staatsaktionen* et arlequinades qui fleurissaient depuis le XVII^e siècle dans le Saint-Empire. Il les taxe de « chefs-d'œuvre de l'absurdité théâtrale » (1998 : 45) par conviction, mais aussi afin d'éviter de se retrouver sous le feu de la critique de Gottsched et de ses partisans. Cependant, l'Arlequin de Marivaux n'a que bien peu de rapport avec ce Hanswurst qui « se caractérisait, nous dit Krüger, par sa science de l'équivoque salace destinée à faire rougir les femmes et les gens de condition » (1998 : 45). Krüger se propose d'expliquer à ceux qui ne connaissent pas l'Arlequin de Marivaux, ou qui le confondent avec le bouffon de l'ancien théâtre italien de Paris, la mutation opérée par les auteurs parisiens à partir de 1720. Il replace ainsi cette rénovation des masques dans la perspective historique que Gottsched entendait occulter.

Leur Arlequin n'est jamais un farceur répugnant, mais, parce que le cœur parle toujours son langage dans les conditions nobles comme dans les basses, et qu'il s'exprime selon la condition avec une langue affectée ou innocente, leur Arle-

9. J. C. Gottsched, 1972.

10. Sur Schönemann, voir le travail ancien mais très bien renseigné de Hans Devrient, 1895, et notre étude (1998) où l'on trouvera les préfaces aux six volumes de pièces constituant le répertoire de Schönemann édité par ses soins entre 1748 et 1752, p. 48-59, 62-67, 86-91.

quin parle celle-ci et leurs comtes celle-là. Les enfants et les êtres à qui l'éducation n'a pas encore appris à ruser et à dissimuler, dont le cœur n'a pas été formé en premier par l'esprit de leurs proches, mais qui trahissent même leurs propres actions, sont toujours plus riches en gestes, gaieté et attitudes que ceux dont les membres et les mimiques sont contraints par leur condition et leur éducation, qui les rendent lourds et tristes : Arlequin qui était le personnage de la scène italienne voué aux gestes insolites et peu naturels, et dont l'art consistait en une foule de ces gestes gais et variés, était pour toutes ces raisons tout à fait à même, une fois l'insolite et le peu de naturel éliminés, de représenter un tableau des instincts des gens sans éducation ni expérience, et les numéros innocents d'Arlequin sont dans les pièces italiennes de Marivaux et d'autres Français toujours aussi nobles que les entretiens spirituels de leurs chevaliers et marquises (1998 : 46-47).

Ce plaidoyer pour un nouvel Arlequin permet d'opérer la réhabilitation d'un certain nombre d'éléments que Gottsched s'obstinait à exclure de la scène allemande. Arlequin devient le représentant possible des gens de basse condition et favorise ainsi un élargissement du personnel de la comédie : *L'île des esclaves* ou *L'héritier de village*, deux des comédies de Marivaux traduites dans ce volume, fournissent des exemples éloquents de cet enrichissement. La dignité dramatique du petit peuple se voit ainsi reconnue puisque la langue des sentiments, commune à tous les états, provient de la même source, le cœur. Cette innovation va à l'encontre de tout ce que préconisait Gottsched qui rejetait la prééminence des sentiments dans les comédies et qui voyait, dans le ridicule, l'essence de la comédie. Krüger met plutôt l'accent sur cette « langue du cœur », sur l'émotion et la sensibilité qui caractérisent le personnel dramatique de Marivaux. On ne peut pas ne pas évoquer *Arlequin poli par l'amour*, une comédie également traduite dans ce premier volume, comme pièce paradigmatique des changements poétologiques proposés par Krüger. C'est en effet dans cette pièce fondamentale que l'auteur français, en mêlant toutes les ressources de la scène (dialogue, mimique, danse et musique), transforme le balourd Arlequin en un amant gracieux rompu au jeu amoureux. Mais les autres pièces traduites (*Le jeu de l'amour et du hasard*, *La surprise de l'amour*, *La seconde surprise de l'amour*) révèlent également la mutation entrevue et préconisée par le préfacier allemand : le rire, même si Marivaux recherche avant tout un rire d'accueil, ne suffit plus et la sensibilité s'impose peu à peu comme nouveau ressort dramatique. Cette sensibilité confère aux auteurs et acteurs une nouvelle dignité fondée sur la valeur et la qualité des sentiments éprouvés par la scène et la salle ; le jeune Krüger légitime de cette façon un territoire comique nouveau face à Gottsched.

Le naturel, l'innocence de la langue d'Arlequin, s'oppose, d'après Krüger, à une certaine corruption des caractères liée au raffinement de la civilisation. Le mythe du bon sauvage, également très présent dans le théâtre du XVIII^e siècle – qu'on pense par exemple au grand succès de la comédie *Arlequin sauvage* de Delisle (1722) –, semble ici sous-tendre son argumentation. Cela se traduit par un autre rapport au corps et donc par une transformation de ce que doit faire le comédien sur scène. Gottsched s'était contenté de reprendre les notions de décence et de vraisemblance, cette dernière étant définie comme une saine imitation de la nature. Krüger indique que les numéros d'Arlequin, ses *lazzi*, se fondent sur une gestuelle qui doit exprimer ses états d'âme. Contrairement à Gottsched qui avait stigmatisé cette forme d'expression comme contraire à la raison et aux bonnes mœurs, Krüger en souligne le potentiel scénique. En conséquence, le comédien est amené à travailler différemment car, si le bas comique du Hanswurst, sexuel et scatologique, n'obligeait pas l'acteur à un travail approfondi sur son corps, le comique dispensé par le nouvel Arlequin exige grâce et souplesse, imagination et rapidité dans l'exécution. Il s'agit de « fasciner les sens du spectateur » (1998 : 46), pour emporter l'adhésion de son cœur. Signalons que les textes importants de Saint-Albine (*Le comédien*, 1747) et de Francesco Riccoboni (*L'art du théâtre*, 1750) que Gotthold Ephraim Lessing traduira partiellement quelques années plus tard sont encore inconnus en Allemagne¹¹. Krüger formule ici, à tout le moins pour l'espace germanique, des réflexions originales.

Le développement portant sur l'habit multicolore d'Arlequin, que Gottsched vouait aux gémonies car trop contraire aux lois de la vraisemblance, permet à Krüger de préciser sa position sur cette notion fondamentale dans la discussion « poétologique ». L'art dramatique, à trop vouloir coller à la réalité par un souci extrême de vraisemblance, ruine ses propres beautés. Arlequin crée une certaine distance, qui n'est certes pas encore une distanciation, en se détachant d'un réalisme trop pointilleux que l'époque appelait « l'imitation de la nature » et dont la définition variait suivant la plume qui la formulait :

Mais comment répondrais-je à l'objection selon laquelle l'habit bariolé d'Arlequin n'a pas d'équivalent vestimentaire dans la vie quotidienne ? Je m'abstendrai de répondre à cette question aussi longtemps qu'on ne m'aura pas prouvé l'impérieuse nécessité de voir sur la scène le valet endosser un habit allemand avec épaulettes et cordelettes pour que je puisse goûter son esprit et sentir sa satire ou encore qu'un Brutus doive entrer en scène avec exactement le même

11. Voir Bender, 1992.

12. On se reportera par exemple aux préfaces de Gottsched dans Grimberg, 1998, p. 25-30.

costume qu'il portait lorsqu'il est allé en son temps au Capitole. Dans tous les arts qui ont pour objet l'imitation de la nature, trop de ressemblance gâche souvent les beautés alors qu'un certain écart par rapport à la nature, en revanche, les présente aux sens sous un jour plus favorable, et c'est pourquoi l'art dramatique est fondé à se servir d'Arlequin s'il peut ainsi atteindre son but plus facilement (1998 : 47-48).

On remarquera que Krüger parle « d'habit allemand » dans une allusion à Gottsched qui exigeait des traducteurs de comédies qu'ils adaptent les pièces étrangères aux mœurs allemandes¹². Pour Gottsched, l'adaptation était une condition indispensable pour que se réalise l'objectif didactique qu'il avait assigné au genre comique. Selon lui, le public allemand ne pouvait pas se reconnaître dans la présentation de mœurs trop étrangères et ne profitait donc pas de l'enseignement moral dispensé. Comme ce dernier passage l'indique, Krüger s'attache plus à l'idée d'une certaine universalité, les spectateurs étant d'après lui tout à fait capables de se reconnaître dans le costume bariolé d'Arlequin et de goûter ses traits spirituels. C'est même cet aspect-là qui est le plus porteur d'un nouveau théâtre. En s'écartant du réel – de la vraisemblance –, le personnage d'Arlequin crée un espace scénique où se libère la potentialité expressive des innovations de Marivaux. Une nouvelle tension naît : le spectateur doit justement rechercher dans les extravagances (*Ausschweifungen*, dit Krüger) d'Arlequin ce qui se rapporte à sa propre situation. Ce *travail* du spectateur était inconcevable pour Gottsched ; pour Lessing, il sera le fondement de son théâtre comique et tragique.

L'ancien étudiant en théologie s'emploie aussi à régler certains comptes avec l'érudition pédantesque du professeur de philosophie de l'Université de Leipzig. Il renverse les arguments de Gottsched qui s'appuyait sur l'autorité des Anciens : certes, « à l'époque d'Aristote, le masque d'Arlequin n'avait pas encore été inventé. [...] Plaute et Térence n'ont pas appelé leur Sosie Arlequin » (1998 : 47), mais Krüger se refuse à considérer les productions des auteurs latins avec les yeux de Gottsched ; il relève dans le personnage de Sosie certaines caractéristiques comiques universelles du bouffon. Par ailleurs, la construction en trois actes des pièces italiennes des auteurs français est rejetée par Gottsched, car Horace défendait une structure en cinq actes ; pour Gottsched, l'espace réduit des trois actes conduit à une accumulation d'actions génératrice de confusion et donc contraire à la raison. Cela amène Krüger à se moquer de la comédie d'un élève de Gottsched qui n'a pour seules qualités que d'être composée en cinq actes et sans Arlequin. Puis Krüger se lance dans un développement satirique (que n'aurait pas renié Arlequin), dans lequel il rabaisse Gottsched en le comparant à Harpagon.

Dans une dernière remarque, Krüger dit de Destouches, l'auteur préféré de Gottsched, cité systématiquement en exemple comme le rénovateur de la comédie française et modèle à imiter par les Allemands, que la qualité de ses pièces d'où Arlequin est absent n'autorise pas pour autant « à placer Marivaux derrière lui parce qu'il a imprimé à la plupart de ses comédies la forme extérieure en vogue au Théâtre Italien de Paris » (1998 : 48). La « défense et illustration » du personnage arrive ainsi à sa conclusion provisoire : tout comme Arlequin rivalise de noblesse avec les chevaliers et les marquises, Marivaux ne le cède en rien à Destouches.

La seconde préface produit l'effet d'un codicille un peu amer. Elle est moins riche et beaucoup plus désabusée ; elle conserve un ton polémique mais en creux, implicitement, Krüger usant et abusant des litotes et des euphémismes, même si là encore les hypotextes gottschédiens sont bien présents. En effet, l'effet moral de la comédie sur le spectateur était au cœur de la poétique « utilitariste » de Gottsched ; à la fin d'une comédie, le vice devait être châtié, la vertu récompensée. Le protagoniste reconnaissait ses fautes, s'amendait et se réintégrait à la société des gens raisonnables, sinon il en était exclu. Le but recherché n'était rien d'autre qu'une régulation normative des comportements sociaux, le rire d'exclusion en étant le moteur. Krüger se moque quant à lui de l'argument d'utilité. Si les comédies permettaient de percer le secret « de la pierre philosophale » ou enseignaient à « faire une banqueroute avantageuse » ou à « bien écouler les marchandises », on pourrait en vanter l'utilité (1998 : 71). Mais elles « ne montrent les vices que sous leur jour ridicule ou effrayant, aiguissent l'entendement et corrigent le cœur ». « Des bagatelles » aux yeux du public principalement composé de « négociants, de femmes et de gens de condition » (1998 : 71).

Krüger se plaint en fait de ce public allemand qui ne sait pas reconnaître les vraies valeurs que représente le charme d'une conversation spirituelle, respectueuse de l'autre, notamment des femmes, et où s'expriment une sensibilité et une raison de bon aloi. Les comédies de Marivaux, dit-il à ses lecteurs, vous aideront à devenir un « ami au commerce agréable ». Mais le public se désintéresse de ces vertus-là. La culture de la conversation vive et enjouée est encore inconnue en Allemagne ; le café est un lieu où les hommes boivent et débitent des obscénités à faire rougir les femmes¹³. Vingt-cinq ans après le début des efforts entrepris par Gottsched pour réformer la scène allemande et lui donner un répertoire littéraire égalant celui des étrangers, notamment des Français, Krüger dresse un bilan peu optimiste. On est bien loin d'avoir atteint ce que Gottsched croyait avoir édifié

13. Voir Grimberg, 1995 : 169-173.

définitivement en publiant son *Théâtre allemand*¹⁴. Krüger conclut sa préface par une observation amère concernant les changements qu'il s'est vu contraint d'opérer dans le prologue de sa traduction de *L'île de la raison* : l'Allemagne est encore bien loin de posséder un théâtre et un public de qualité. Vingt ans plus tard, Lessing conclura en des termes très proches sa *Dramaturgie de Hambourg* (1767-1769).

Krüger a cependant ouvert une voie qui s'avérera fructueuse. En introduisant dans le débat allemand le masque d'Arlequin rénové par Marivaux comme reflet possible de la condition humaine, il prône, d'une part, la prise en considération de la sensibilité dans la comédie littéraire et, d'autre part, un nouveau jeu du comédien fondé sur la maîtrise du corps. Le rôle de ces paratextes est multiple et participe de préoccupations diverses. Tout d'abord, ces préfaces s'inscrivent dans un débat poétologique : le jeune Krüger polémique avec celui qui était considéré dans l'espace protestant allemand comme la grande autorité en matière d'esthétique théâtrale. Il propose un nouveau modèle d'écriture comique. Ensuite, Krüger défend une autre conception de l'art du comédien en réhabilitant les potentialités expressives du corps. Cet aspect est capital ; en effet, seuls les danseurs jouissaient alors du monopole de l'expression corporelle. Ils étaient les artistes les mieux payés et les plus considérés, alors que les comédiens jouant en langue allemande se retrouvaient en marge de la société. Krüger légitime donc également, par cette valorisation du corps de l'acteur, le métier même de comédien. En outre, il montre que le comédien professionnel peut s'appuyer sur des textes de grande qualité (Marivaux) tout en conservant au théâtre sa part d'improvisation, qui est, pour lui, à la source de la complicité entre la scène et la salle. Enfin, il invite son spectateur-lecteur à prendre parti en lui fournissant les éléments nécessaires à sa réflexion. Renouant avec le prologue de l'Antiquité, cette manière de préface orale jouée sur scène, Krüger dépasse la simple *captatio benevolentiae* : ses deux préfaces se sont, pour reprendre l'expression de Gérard Genette, « textualisées » et « intégrées » à sa traduction des comédies de Marivaux¹⁵.

Krüger est sans conteste un précurseur dans l'espace allemand : la réflexion esthétique sur Arlequin va bientôt s'enrichir de l'essai de J. F. Löwen sur l'éloquence du corps¹⁶ ou encore de la défense d'Arlequin publiée par J. Möser¹⁷. Dans

14. Voir note 9.

15. Voir Genette, 1987 : 164 : « [...] le paratexte, sauf disparition, se « textualise » et s'intègre à l'œuvre ».

16. Johann Friedrich Löwen, 1755.

17. Justus Möser, 1843, t. IX, p. 63-104.

les années cinquante, Lessing proposera aussi des canevas *italiens* aux comédiens et auteurs allemands afin qu'ils apprennent leur métier et, dans la *Dramaturgie de Hambourg*, il reviendra sur l'importance du bouffon pour la comédie. Tout comme Herder, Goethe regrettera longtemps l'absence d'une tradition allemande comparable à la *commedia dell'arte*. Dans *La mission théâtrale de Wilhelm Meister* (1777-1786, roman publié en 1911 seulement), première version des *Années d'apprentissage de Wilhelm Meister* (1795-1796), Madame de Retti, dont le modèle historique est Caroline Neuber, défend l'idée d'une *commedia dell'arte* allemande avec des arguments qui rappellent ceux de Krüger : par delà le désir de voir le théâtre ancré dans une tradition populaire, il y a chez Madame de Retti, porte-parole de Goethe, la volonté de valoriser et de légitimer le travail de formation corporelle de l'acteur. Le principal obstacle à cette réhabilitation du corps en Allemagne protestante du XVIII^e siècle était certainement constitué par le puritanisme des discours religieux.

Face au projet normatif de réforme de la comédie littéraire allemande entrepris dès 1725 par J. C. Gottsched, J. C. Krüger propose dans les préfaces à ses traductions de comédies de Marivaux (1747-1749) une voie qui s'avérera fructueuse. En introduisant dans la discussion esthétique allemande le masque d'Arlequin, rénové par Marivaux, comme reflet de la condition humaine, il prône, d'une part, la prise en considération de la sensibilité dans la comédie littéraire et, d'autre part, un nouveau jeu du comédien. Par delà sa propre insertion comme auteur dramatique, acteur et traducteur dans l'espace littéraire allemand, Krüger livre au spectateur allemand des éléments fondamentaux pour former son jugement esthétique.

In response to the project of normative reform undertaken within German theatre in 1725 by J.C. Gottsched, J.C. Krüger proposes a promising avenue in his prefaces to the translations of Marivaux's (1747-1749) comedies. By introducing the Harlequin's mask, renewed by Marivaux as a reflection of the human condition, to the discussion on German esthetics, he advocates, on the one hand, the inclusion of sensitivity in literary comedy and on the other hand, a new acting style. Beyond his own importance within German literature as a dramatic author, actor and translator, Krüger delivers to the German spectator the fundamental elements allowing him to further hone his own esthetic judgment.

Michel Grimberg (1955), professeur agrégé d'allemand, a fait des études de germanistique à Bonn (RFA) et à la Sorbonne où il a soutenu sa thèse de doctorat (Paris IV, 1994). Il est maître de conférences en études germaniques à l'Université de Picardie Jules Verne (Amiens). Ses travaux et publications portent principalement sur le XVIII^e siècle et le romancier Theodor Fontane.

Bibliographie

- BENDER, Wolfgang F. (dir.) (1992), *Schauspielkunst im 18. Jahrhundert*, Grundlagen, Praxis, Autoren [Les arts du spectacle au XVIII^e siècle. Données fondamentales, pratiques, auteurs], Stuttgart, Franz Steiner Verlag.
- DEVRIENT, Hans (1895), *J. F. Schönemann und seine Schauspielergesellschaft*, Hamburg und Leipzig.
- FISCHER-LICHTE, Erika et Jörg SCHÖNERT (dir.) (1999), *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts*, Inszenierung und Wahrnehmung von Körper – Musik – Sprache [Le théâtre dans l'évolution culturelle du XVIII^e siècle. Mise en scène et perception du corps, de la musique et de la parole], Göttingen, Wallstein Verlag.
- GENETTE, Gérard (1987), *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil.
- GOTTSCHED, Johann Christoph (dir.) (1972), *Die Deutsche Schaubühne*, 6 vol. (1741-1745), Faksimile-Neudruck [Réédition en fac-similé], Stuttgart, Verlag J. B. Metzler.
- GOTTSCHED, Johann Christoph (1982), *Versuch einer Critischen Dichtkunst*, (1751), Darmstadt.
- GRIMBERG, Michel (1995), *La réception de la comédie française dans les pays de langue allemande (1694-1799)*, vue à travers les traductions et leurs préfaces, Berne et New York, Peter Lang.
- GRIMBERG, Michel (1998), *Die Rezeption der französischen Komödie. Ein Korpus von Übersetzervorreden (1694-1802)*, Berne et New York, Peter Lang.
- HAIDER-PREGLER, Hilde (1980), *Des sittlichen Bürgers Abendschule. Bildungsanspruch und Bildungsauftrag des Berufs theaters im 18. Jahrhundert*, Vienne, Jugend und Volk.
- JOHN, David G. (1978), « Marivaux's harlequin : his influence on Johann Christian Krüger and german comedy », *Seminar. A Journal of Germanic Studies*, vol. XIV, n° 1 (février), p. 15-30.
- KOSENINA, Alexander (1995), *Anthropologie und Schauspielkunst. Studien zur « eloquentia corporis » im 18. Jahrhundert*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag.
- KREBS, Roland (1985), *L'idée de « Théâtre National » dans l'Allemagne des lumières. Théorie et réalisation*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag. (Coll. « Wolfenbütteler Forschungen », t. 28.)
- KRÜGER, Johann Christian (1986), *Werke*, Kritische Gesamtausgabe [Œuvres. Édition critique des œuvres complètes], sous la dir. de David G. John, Tübingen, Max Niemeyer Verlag. (Neudrucke deutscher literaturwerke [Réimpressions d'œuvres littéraires allemandes], Nouvelle série, éd. par Hans-Henrik Krummacher.)
- LÖWEN, Johann Friedrich (1755), *Kurzgefasste Grundsätze von der Beredsamkeit des Leibes*, Hamburg.
- MÖSER, Justus (1843), « Harlequin, oder Vertheidigung des Groteske=Komischen, (1761) », dans *Justus Möser's sämtliche Werke*, Berlin, t. IX, p. 63-104.