AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4
Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10
http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php
http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm

UNIVERSITE DE METZ
U. F. R. LETTRES ET LANGUES

ECOLE DOCTORALE
« Perspectives interculturelles : écrits, médias, espaces, sociétés »

CENTRE D'ETUDE DES PERIODIQUES
DE LANGUE ALLEMANDE

La réception de Shakespeare en Allemagne de 1815 à 1850

Propagation et assimilation de la référence étrangère

Thèse pour l'obtention du Doctorat
(Arrêté ministériel du 25 avril 2002)

présentée par

Christine ROGER

Volume I

Directeur de recherche :
Monsieur le Professeur Raymond HEITZ

2003

Remerciements

Au seuil de cette étude, je tiens à remercier chaleureusement tous ceux qui, de près ou de loin, ont accompagné son élaboration.
Monsieur le Professeur Raymond Heitz a accepté de diriger ma thèse, m'a soutenue à tous égards et m'a permis, par ses observations judicieuses et vigilantes, d'orienter le cours de mes recherches. Qu'il trouve ici l'expression de ma profonde reconnaissance.
Monsieur le Professeur Roger Paulin a, avec une rare générosité, soumis ce travail à des lectures attentives et m'a prodigué, lors de nos entretiens à Cambridge et à Berlin, maints conseils et encouragements.
Le concours des responsables des départements des livres rares de la *British Library* (Londres), de la *Wren Library* (Trinity College, Cambridge), de la *University Library* (Université de Cambridge), de la *Bibliothèque Nationale et Universitaire de Strasbourg*, de la *Bayerische Staatsbibliothek* (Munich), de la *Staatsbibliothek zu Berlin — Preußischer Kulturbesitz*, de la *Württembergische Landesbibliothek* (Stuttgart), ainsi que de Madame Ingeborg Boltz de la *Shakespeare-Forschungsbibliothek* (Université Ludwig-Maximilian, Munich) m'a été indispensable.
Sur un autre plan, ma dette n'est pas moins grande envers mes collègues des Universités de Metz et de Strasbourg 2 – Marc-Bloch qui m'ont permis de concilier enseignement et recherche dans un cadre propice aux échanges de vues.
Cette étude doit beaucoup à mes parents et à Charles Métivier qui en ont, avec patience, suivi toutes les étapes. C'est à eux que je dédie ces pages, ainsi qu'à la mémoire d'Emma Thiede.

Table des matières

Remerciements ..... *III*

Table des matières ..... *IV*

Correspondances entre les titres anglais, allemands et français des œuvres de William Shakespeare ..... *VIII*

Liste des abréviations ..... *X*

INTRODUCTION **1**

La réception de Shakespeare en Allemagne avant 1815 2

Etat de la recherche 14

Cadre et méthode 25
Cadre temporel de l'étude 25
Axes méthodologiques 33

Corpus et plan 40

PREMIERE PARTIE

LA PLACE DE SHAKESPEARE DANS LE CHAMP LITTERAIRE ET THEATRAL DU *VORMÄRZ* : DEBATS ET INSTRUMENTALISATIONS **45**

Introduction 46

Chapitre 1. Théâtre national versus drame « industriel » 49
1. 1 Diversité des institutions théâtrales et éclectisme des répertoires 49
1. 2 Accueil des pièces importées 55
1. 3 Ambition politique d'un théâtre national 61
1. 4 Shakespeare sur scène 68

Chapitre 2. La médiation de Ludwig Tieck 72
2. 1 Formes du discours sur Shakespeare 72
2. 2 Questions philologiques et enjeux identitaires 81
2. 3 Vers une « école » de Shakespeare ? 87

Chapitre 3. Controverses autour de Shakespeare entre 1815 et 1850 95
3. 1 Texte à lire ou texte à jouer : les vues de Johann Wolfgang Goethe 95
3. 2 Le rejet du culte romantique de Shakespeare par Christian Dietrich Grabbe 109
3. 3 De la « shakespearomanie » à l'usage plus pragmatique de la référence étrangère 121
3. 3. 1 L'instrumentalisation de la référence : Hamlet, c'est l'Allemagne ! 121
3. 3. 2 Vers l'historicisation des débats : Arnold Ruge et Theodor Wilhelm Danzel 127

Chapitre 4. Création dramatique et mobilisation du paradigme littéraire : le « commerce » de Georg Büchner avec Shakespeare 136

4. 1 Fonction de l'emprunt dans l'œuvre büchnérienne 136
4. 2 La découverte de l'auteur élisabéthain par le lycéen 139
4. 3 Jeux de variations et de trahisons : le genre historique mis à l'épreuve 142
4. 4 La *Mort de Danton* : la référence étrangère, espace de contestation et instrument de subversion 151

Conclusion 168

DEUXIEME PARTIE

TRADUCTIONS ET EDITIONS DES ŒUVRES DE SHAKESPEARE : DES MEDIATEURS INDIVIDUELS AUX ENTREPRISES EDITORIALES DE GRANDE ENVERGURE 171

Introduction 172

Chapitre 1. Les premières transpositions en prose et en vers 174
1. 1 L'apparition d'un « Shakespeare allemand » au XVIII[e] siècle 174
1. 1. 1 Un pionnier : Christoph Martin Wieland 176
1. 1. 2 Le travail substantiel d'un érudit : Johann Joachim Eschenburg 181
1. 2 August Wilhelm Schlegel, l'inventeur d'un « nouvel art de traduire » 189

Chapitre 2. Le « raz-de-marée » des traductions à partir des années 1810/1820 201
2. 1 Les continuateurs d'August Wilhelm Schlegel 201
2. 2 L'émulation accrue entre traducteurs et la concurrence entre éditeurs 207
2. 2. 1 La contrefaçon de Pichler 213
2. 2. 2 Une nouvelle stratégie de diffusion des auteurs classiques : l'édition de Schumann 214
2. 2. 3 La primauté des intérêts commerciaux : les éditions de Hennings et de Sollinger 216
2. 3 Les traductions des années 1830-1840 : une affaire de spécialistes 223

Chapitre 3. La consécration éditoriale de Shakespeare 227
3. 1 Evolution de la production imprimée allemande au XIX[e] siècle : les romans et les pièces de théâtre 228
3. 2 Données statistiques : la diffusion spectaculaire des œuvres de Shakespeare 231
3. 2. 1 Note préliminaire 231
3. 2. 2 Aspects géographiques de la diffusion : l'influence des éditeurs saxons 232
3. 2. 3 La promotion des *œuvres complètes* 242
3. 2. 4 La vogue des « suppléments » 247
3. 2. 5 Répartition chronologique des premières éditions des *œuvres complètes* et *choisies* 252
3. 2. 6 La suprématie finale d'August Wilhelm Schlegel 256
3. 2. 7 Les *œuvres complètes* de William Shakespeare dans les pays de langue allemande et en France. Regards croisés 259

Conclusion 262

TROISIEME PARTIE

VECTEURS ET STRATEGIES DE CONQUETE D'UN PUBLIC ELARGI : L'IMPATRONISATION DE SHAKESPEARE 265

Introduction 266

Chapitre 1. Un Shakespeare inscrit dans la durée 268
1. 1 Une référence récurrente pour le public lettré 268
1. 1. 1 Les périodiques à vocation littéraire et culturelle 268
1. 1. 2 L'ascension et la consécration de Shakespeare : l'exemple du *Morgenblatt für gebildete Stände* 273
1. 2 La conquête progressive d'un public féminisé 279
1. 2. 1 Une galerie en miniature de *Romeo and Juliet* 283
1. 2. 2 Une interprétation philosophico-religieuse de *Hamlet* 289
1. 2. 3 Une rencontre symbolique entre Schiller et Shakespeare 294
1. 2. 4 Un choix de sonnets révélateur de l'homme 297
1. 2. 5 Une « vie poétisée » de l'auteur 302

Chapitre 2. Un Shakespeare illustré à usage privé 311
2. 1. Les « galeries » animées des œuvres dramatiques : un appel à l'imaginaire du lecteur 311
2. 1. 1 Ludwig Sigismund Ruhl : l'équation entre écrire et peindre 313
2. 1. 2 L'art de la silhouette selon Moritz Retzsch 319
2. 2 La « galerie des héroïnes » de Shakespeare: un « Cheval de Troie » pour Heinrich Heine 327

Chapitre 3. De la figure « domestique » à la figure nationale 340
3. 1 L'auteur mis à portée de main 340
3. 1. 1 Shakespeare et la mise en recueil : les héritiers allemands de William Dodd 341
3. 1. 2 Distillation de la figure morale de l'auteur à travers des « Morceaux choisis » 343
3. 1. 3 Un Shakespeare destiné aux familles 347
3. 2 L'idée d'un « livre sur Shakespeare » 352
3. 2. 1 Le compendium de Johann Joachim Eschenburg 353
3. 2. 2 Représenter dans sa totalité l'homme et son œuvre : le travail inachevé de Tieck 356
3. 2. 3 Shakespeare et le canon littéraire allemand : les monographies de Hermann Ulrici et de Georg Gottfried Gervinus 358

Conclusion 364

CONCLUSION GENERALE 366

ANNEXES **380**

A. Illustrations 381
Table 381

B. Répertoire chronologique des éditions et des traductions des œuvres de Shakespeare dans les pays de langue allemande de 1762 à 1899 (œuvres complètes et choisies, anthologies) 409
Schéma des notices bibliographiques 410
Abréviations utlisées pour les notices 410
Liste des sigles pour la localisation des ouvrages 411
Usuels et bibliographies spécialisées (par ordre chronologique de parution) utilisés pour la constitution du répertoire 412
Répertoire 414

BIBLIOGRAPHIE **442**

1. Sources 443
1. 1. Editions de référence des œuvres de Shakespeare 443
1. 2 Auteurs, critiques et théoriciens de langue allemande (textes du XVIII[e] et du XIX[e] siècle) 444
1. 3 Autres textes et anthologies 452
1. 4 Périodiques, journaux et almanachs du XVIII[e] et du XIX[e] siècle 453

2. Ouvrages et articles consultés 455
2. 1 Ouvrages de référence (dictionnaires, bibliographies, répertoires, catalogues) 455
2. 2 Ouvrages et articles consacrés à Shakespeare ou ayant trait à Shakespeare . 457
2. 3 Histoire, politique, société 465
2. 4 Histoire, critique et théorie littéraires 466
2. 5 Etudes consacrées à l'histoire du théâtre de langue allemande 472
2. 6 Presse, édition 475
2. 7 Théories de la réception. Etudes sur les phénomènes de transferts culturels 477
2. 8 Sur l'intertextualité, la citation, la théorie du texte 481
2. 9 Etudes de méthodologie consacrées principalement au théâtre 482
2. 10 Etudes sur la théorie, l'histoire et la pratique de la traduction 482

INDEX DES NOMS **485**

Correspondances entre les titres anglais, allemands et français des œuvres de William Shakespeare

Afin de proposer une lecture homogène des titres des œuvres de William Shakespeare, nous avons choisi de les citer en anglais dans le texte. En revanche, les noms des personnages sont traduits en français. Les équivalents sont ceux proposés par l'édition bilingue des *Œuvres complètes* de William Shakespeare établie sous la direction de Michel Grivelet et de Gilles Monsarrat (8 vol., Paris : Laffont, 1995-2002).

Il existe parfois des variations importantes entre les différentes traductions allemandes des titres des œuvres de Shakespeare. La liste de titres allemands présentée ci-dessous correspond pour l'essentiel à l'édition dite « de dernière main » (« Ausgabe letzter Hand », édition de « Schlegel-Tieck » partiellement revue et corrigée par August Wilhelm Schlegel) des œuvres dramatiques de Shakespeare :

> *Shakspeare's dramatische Werke* übersetzt von Aug.[ust] Wilh.[elm] Schlegel und Ludwig Tieck. Dritte Auflage, 12 Bände, Berlin : G. Reimer, 1843-1844.

All's Well That Ends Well	*Ende gut, Alles gut*	*Tout est bien qui finit bien*
Antony and Cleopatra	*Antonius und Cleopatra*	*Antoine et Cléopâtre*
As You like It	*Wie es euch gefällt*	*Comme il vous plaira*
The Comedy of Errors	*Die Comödie der Irrungen*	*La Comédie des erreurs*
Coriolanus	*Coriolanus*	*Coriolan*
Cymbeline, King of Britain	*Cymbeline*	*Cymbelin*
Hamlet	*Hamlet, Prinz von Dänemark*	*Hamlet*
1 Henry IV	*König Heinrich der Vierte (Erster Teil)*	*1 Henri IV*
2 Henry IV	*König Heinrich der Vierte (Zweiter Teil)*	*2 Henri IV*
Henry V	*König Heinrich der Fünfte*	*Henri V*
1 Henry VI	*König Heinrich der Sechste (Erster Teil)*	*1 Henri VI*
2 Henry VI	*König Heinrich der Sechste (Zweiter Teil)*	*2 Henri VI*
3 Henry VI	*König Heinrich der Sechste (Dritter Teil)*	*3 Henri VI*
Henry VIII	*König Heinrich der Achte*	*Henri VIII*
Julius Caesar	*Julius Cäsar*	*Jules César*
King John	*König Johann*	*Le Roi Jean*
King Lear	*König Lear*	*Le Roi Lear*
'A Lover's Complaint'	*Die Klage einer Liebenden / Liebesklage*	*Plainte d'une amante*
Love's Labour's Lost	*Liebes Leid und Lust*	*Peines d'amour perdues*
Macbeth	*Macbeth*	*Macbeth*

Measure for Measure	*Maaß für Maaß*	*Mesure pour mesure*
The Merchant of Venice	*Der Kaufmann von Venedig*	*Le Marchand de Venise*
The Merry Wives of Windsor	*Die lustigen Weiber von Windsor*	*Les Joyeuses Commères de Windsor*
A Midsummer Night's Dream	*Ein Sommernachtstraum*	*Songe d'une nuit d'été*
Much Ado about Nothing	*Viel Lärmen um Nichts*	*Beaucoup de bruit pour rien*
Othello	*Othello*	*Othello*
The Passionate Pilgrim	*Der verliebte Pilger*	*Le Pèlerin Passionné*
Pericles, Prince of Tyre	*Perikles*	*Périclès*
The Phoenix and the Turtle	*Der Phoenix und die Taube*	*Le Phénix et la Tourterelle*
The Rape of Lucrece	*Tarquin und Lucretia*	*Le Viol de Lucrèce*
Richard II	*König Richard der Zweite*	*Richard II*
Richard III	*König Richard der Dritte*	*Richard III*
Romeo and Juliet	*Romeo und Julia*	*Roméo et Juliette*
Sir Thomas More	*Sir Thomas More*	*Sir Thomas More*
Sonnets	*Sonette*	*Sonnets*
The Taming of the Shrew	*Der Widerspenstigen Zähmung*	*La Mégère apprivoisée*
The Tempest	*Der Sturm*	*La Tempête*
Timon of Athens	*Timon von Athen*	*Timon d'Athènes*
Titus Andronicus	*Titus Andronicus*	*Titus Andronicus*
Troilus and Cressida	*Troilus und Cressida*	*Troïlus et Cresside*
Twelfth Night, or What You Will	*Was ihr wollt*	*La Nuit des Rois*
The Two Gentlemen of Verona	*Die beiden Veroneser*	*Les Deux Gentilshommes de Vérone*
The Two Noble Kinsmen	*Die beiden edlen Vettern*	*Les Deux Nobles Cousins*
Venus and Adonis	*Venus und Adonis*	*Vénus et Adonis*
The Winter's Tale	*Das Wintermährchen*	*Le Conte d'hiver*

Liste des abréviations

Les éditions de référence fréquemment citées figureront sous leur forme abrégée dans les notes, suivie du numéro du volume et de la page. Ex. : *AWS SW* 7, p. 24.

AWS SW	*August Wilhelm von Schlegel's sämmtliche Werke*, herausgegeben von Eduard Böcking, 16 Bände, Leipzig : Weidmann'sche Buchhandlung, ^{3}1846-1847 [réimpression Hildesheim, New York : Georg Olms, 1971].
Bergmann	Christian Dietrich Grabbe, *Werke und Briefe* : Historisch-kritische Gesamtausgabe in sechs Bänden, hrsg. von der Akademie der Wissenschaften Göttingen, bearbeitet von Alfred Bergmann, Darmstadt : Wissenschaftl. Buchgesellschaft, 1960-1976.
DHA	Heinrich Heine, *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke* (« Düsseldorfer Ausgabe »). In Verbindung mit dem Heinrich-Heine-Institut, herausgegeben von Manfred Windfuhr im Auftrag der Landeshauptstadt Düsseldorf, 16 Bände, Hamburg : Hoffmann und Campe, 1975-1997.
GB FA	Georg Büchner, *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente : in zwei Bänden* (« Frankfurter Ausgabe »), herausgegeben von Henri Poschmann, Frankfurt/M. : Deutscher Klassiker-Verl., 1992 ; 1999.
GB HA	Georg Büchner, *Sämtliche Werke und Briefe*. Historisch-kritische Ausgabe mit Kommentar, herausgegeben von Werner R. Lehmann, (« Hamburger Ausgabe »), 2 Bände, Hamburg [Darmstadt] : Wegner [Wissenschaftl. Buchgesellschaft], 1967 ; 1971.
GOE MA	Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens* (« Münchner Ausgabe »), herausgegeben von Karl Richter *et al.*, 20 Bände, München : Hanser, 1985*sq*.
HSA	Heinrich Heine, *Werke. Briefwechsel. Lebenszeugnisse* (« Säkularausgabe »), herausgegeben von den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar und dem Centre National de la Recherche Scientifique in Paris, 30 Bände, Berlin : Akademie-Verlag; Paris : Editions du CNRS, 1970*sq*.
JGH FA	Johann Gottfried Herder, *Werke in zehn Bänden* (« Frankfurter Ausgabe »), herausgegeben von Martin Bollacher, *et al.*, Frankfurt/M. : Deutscher Klassiker-Verl., 1985-.
KFSA	*Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, herausgegeben von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner, 35 Bände, München, Paderborn, Wien : Schöningh, 1958*sq*.
LT KS	*Kritische Schriften*. Zum erstenmale gesammelt und mit einer Vorrede herausgegeben von Ludwig Tieck, 4 Bände, Leipzig : Brockhaus, 1848-1852.

INTRODUCTION

La réception de Shakespeare en Allemagne avant 1815

Pourquoi s'intéresser à la réception de Shakespeare durant les années 1815 à 1850 en Allemagne[1], alors qu'un examen d'ensemble de la bibliographie sur le poète-dramaturge dans les pays de langue allemande[2] laisse penser que la veine des grandes critiques, comme celles des années 1760-1775 et celles du tournant du XVIII[e] siècle, est épuisée ? La concentration massive de l'exégèse shakespearienne sur ces deux moments de l'accueil — souvent entendus comme un ensemble cohérent et intelligible[3] — peut

---

[1] Notre propos n'est pas de restreindre l'analyse à une entité géopolitique particulière. Bien souvent d'ailleurs, nous parlerons de « pays de langue allemande », d'« aire culturelle » allemande ou encore « d'espace germanophone ». Il s'agissait avant tout de démêler les entrelacs denses des lectures que suscite l'œuvre de Shakespeare et de rendre compte de la circulation des idées. Si nos sources imprimées sont principalement allemandes (revues, auteurs, éditeurs, traducteurs, critiques, lieux et maisons d'édition), notre étude ne manquera toutefois pas de s'enrichir au moment opportun d'un regard sur quelques spécificités de l'accueil du dramaturge élisabéthain en Autriche. En revanche, nous n'avons recueilli aucun témoignage suisse pour notre période. Nous ne manquerons toutefois pas d'évoquer l'importance de Zurich et en particulier de la célèbre maison d'édition Orell, Gessner, Füßli und Comp. au XVIII[e] siècle pour la parution des deux grandes traductions allemandes (Christoph Martin Wieland, Johann Joachim Eschenburg) des œuvres dramatiques de Shakespeare.
Pour les contacts littéraires entre l'Allemagne et l'Autriche durant notre période, se reporter par exemple à l'étude de Roger Bauer, *La réalité, royaume de Dieu. Etudes sur l'originalité du théâtre viennois dans la première moitié du XIX[e] siècle*, München : Hueber, 1965, p. 93-98.
Pour la réception de Shakespeare dans la Suisse alémanique, se reporter à l'ouvrage suivant : Martin Bircher / Heinrich Straumann (Hrsg.), *Shakespeare und die deutsche Schweiz bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts. Eine Bibliographie raisonnée*, Bern, München : Francke, 1971.

[2] *Cf.* par exemple les indications bibliographiques dans les ouvrages suivants :
Lawrence Marsden Price, *The reception of English literature in Germany*, Berkeley : Univ. of California Press, 1932 ; Wolfgang Stellmacher (Hrsg.), *Auseinandersetzung mit Shakespeare*, 2. Band : *Texte zur deutschen Shakespeare-Aufnahme 1790-1830*, Berlin : Akademie-Verlag, 1985 ; Hansjürgen Blinn, *Der deutsche Shakespeare. Eine annotierte Bibliographie zur Shakespeare-Rezeption des deutschsprachigen Kulturraums (Literatur, Theater, Film, Funk, Fernsehen, Musik und bildende Kunst)*, Berlin : Schmidt, 1993.

[3] *Cf.* par exemple l'article « IV. Teil. Die Wirkungsgeschichte : Deutschland » de Günther Erken, in Ina Schabert (Hrsg.), *Shakespeare-Handbuch. Die Zeit — Der Mensch — Das Werk — Die Nachwelt*, Stuttgart : Kröner, [3]1992, p. 717-745, ici p. 732 : « Die Jahre 1795-97 waren für die deutsche Shakespeare-Rezeption entscheidend wie wenige andere. Viele Kräfte, die zuvor in der Isolation gewirkt hatten und bald wieder auseinanderstrebten, vereinigten sich in ihnen zu einem gemeinsamen

nous entraîner à penser qu'une période de reflux de la réception, où d'apparence le cœur et l'inspiration n'y sont plus, succède à une multitude de textes-clés sur Shakespeare[4]. Quels sont les textes théoriques qui, de 1815 à 1850, auront par la suite un poids semblable à ceux de Gotthold Ephraim Lessing et de sa célèbre « Dix-septième lettre » sur la littérature (« Siebzehnter Brief », 1759), du jeune Johann Wolfgang Goethe (« Zum Schäkespears-Tag », 1771), de Johann Gottfried Herder (« Shakespear » 1771 ; 1772 ; 1773), de Jakob Michael Reinhold Lenz et de ses *Anmerkungen übers Theater nebst angehängten übersetzten Stück Shakespears* (1774)[5] ?

Le champ littéraire[6] allemand connaît vers 1770 un moment-clé de redéfinition des composantes esthétiques et dramatiques qui affranchissent non seulement le théâtre moderne[7] des sujétions du goût classique français en lui révélant qu'il existe une création à l'écart d'une dramaturgie se réclamant exclusivement de

---

Bemühen um den Dichter, das freilich, wie der Blick auf die in dieser Zeitspanne erschienenen Schriften zeigt, kein gleichartiges und gleichgerichtetes war ».

4 *Cf.* les textes réunis par Roy Pascal (ed.), *Shakespeare in Germany 1740-1815*, Cambridge : CUP, 1937 ; Gustav Würtenberg (Hrsg.), *Shakespeare im Deutschland des 18. und 19. Jahrhunderts*, Bielefeld, Leipzig : Velhagen und Klasing, 1938 ; Hans Wolffheim (Hrsg.), *Die Entdeckung Shakespeares. Deutsche Zeugnisse des 18. Jahrhunderts*, Hamburg : Hoffmann und Campe, 1959 ; Wolfgang Stellmacher (Hrsg.), *Auseinandersetzung mit Shakespeare*, *op. cit.* note 2 ; Hansjürgen Blinn (Hrsg.), *Shakespeare-Rezeption : die Diskussion um Shakespeare in Deutschland*, mit einer Einführung, Anmerkungen und bibliographischen Hinweisen, 2 Bände, Berlin : Schmidt, 1982 ; 1988.

5 Gotthold Ephraim Lessing, « Siebzehnter Brief. Von den Verdiensten des Herrn Gottscheds um das deutsche Theater. Auftritt aus dem Doctor Faust », in *Briefe, die neueste Litteratur betreffend*, 1. Band, Berlin : Nicolai, 1759, p. 97-107.
Johann Wolfgang Goethe, « Zum Schäkespears-Tag [1771] », publié pour la première fois par Otto Jahn, « Goethe in Strassburg und Wetzlar », in *Allgemeine Monatsschrift für Wissenschaft und Literatur* avril 1854, p. 247-254 ; et *Wilhelm Meisters Lehrjahre. Ein Roman*, Berlin : Unger, 1795-1796.
Johann Gottfried Herder, « Shakespear », in [Herder, Goethe, Frisi, Möser], *Von deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter*, Hamburg : Bey Bode, 1773, p. 71-113.
Jakob Michael Reinhold Lenz, *Anmerkungen übers Theater nebst angehängten übersetzten Stück Shakespears*, Leipzig : in der Weygandschen Buchhandlung, 1774.

6 Nous empruntons la notion de « champ » appliquée au littéraire à Pierre Bourdieu. Voir notamment son « Avant-propos » sur cette notion in P. Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Nouvelle édition revue et corrigée, Paris : Seuil, ²1998. Selon Bourdieu, il ne s'agit plus de singulariser un « créateur », mais de montrer les relations qui rendent sa singularité intelligible. Cette approche exige de la part du chercheur un « travail de reconstruction de l'espace dans lequel l'auteur se trouve englobé et compris comme un point » (p. 15). La littérature est donc conçue comme un espace socialement structuré au sein duquel des acteurs (auteurs, éditeurs, critiques, groupes spécifiques, revues, institutions...) poursuivent des objectifs souvent divergents.

7 Roland Krebs, *L'Idée de 'Théâtre National' dans l'Allemagne des Lumières. Théorie et Réalisations*, Wiesbaden : Harrassowitz, 1985, p. XIII.

l'archétype aristotélicien, mais participent aussi à la « régularisation » du style de la littérature allemande et réorganisent la hiérarchie des valeurs littéraires. Les discussions sur l'esthétique et la littérature semblent alors trouver une sorte de point d'équilibre toujours remis en péril, tant il paraît paradoxal et fragile. En effet, la légitimation de la littérature allemande s'opère au sein de schémas dichotomiques où « s'affrontent » les littératures nationales étrangères (française et anglaise principalement). Ils doivent permettre la constitution d'une véritable tradition culturelle allemande qui aurait enfin le sentiment de sa propre valeur et de son autonomie[8]. Au même moment pourtant, l'importance du « commerce » entre les nations et les peuples et la nécessité d'une perméabilité de la culture germanique à ce qui vient de l'étranger se trouvent réaffirmées, afin de rattraper un « retard » à la fois culturel et politique.

Dès le XVIII[e] siècle, la référence au poète-dramaturge élisabéthain[9] comporte ainsi une dimension résolument européenne[10] — elle se développe dialectiquement en Angleterre, en France et en Allemagne — et une dimension plus

---

8 Günter Oesterle, « Deux formes d'appropriation de l'étranger à Paris. Modèles de comparaison culturelle de Wilhelm von Humboldt et de Friedrich Schlegel », in Michel Espagne / Michael Werner (dir.), *Philologiques III. Qu'est-ce qu'une littérature nationale ? Approches pour une théorie interculturelle du champ littéraire*, Paris : Ed. de la Maison des Sciences de l'Homme, 1994, p. 30-41, ici p. 36.
Voir également Jörg Schönert, « Einführung », in Renate von Heydebrand (Hrsg.), *Kanon, Macht, Kultur : theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildungen*, Stuttgart, *etc.* : Metzler, 1998, p. 315-322, ici p. 319 : « Die 'deutsche Kulturnation' formiert sich seit dem Ausgang des 18. Jahrhunderts in der Reflexion des Eigenen und Fremden, in der Konkurrenz von Patriotismus und Kosmopolitismus ».

9 « Auteur élisabéthain » ou « littérature élisabéthaine » sont des notions employées communément par l'historiographie littéraire. Elles font référence à une période qui déborde en réalité très largement le règne d'Elisabeth 1[ère] (1533-1603). L'« ère élisabéthaine » (*Elizabethan Age*) va jusqu'à la fermeture des théâtres par Oliver Cromwell (1599-1658) en 1642.

10 *Cf.* Roger Bauer (Hrsg.), *Das Shakespeare-Bild in Europa zwischen Aufklärung und Romantik*, in Verbindung mit Michael de Graat und Jürgen Wertheimer, Bern, *etc.* : Lang, 1988, [« Préface »], p. 6-17, ici p. 10 : « Nur vor dem Hintergrund der 'ganzen' europäischen Shakespeare-Diskussion ist es [...] erst möglich, die Eigenart der deutschen — oder französischen Debatte angemessen zu erfassen ».
Cf. également Hans Wolffheim (Hrsg.), *Die Entdeckung Shakespeares*, *op. cit.* note 4, p. 26 [« Introduction »] ; Kenneth E. Larson, « Introduction : Traditions and New Directions in the Study of French and German Shakespeare Reception », in Kenneth E. Larson / Hansjörg R. Schelle (ed.), *The Reception of Shakespeare in Eighteenth Century France and Germany*, Ann Arbor : Dept. of Germanic Languages & Literatures, The University of Michigan, 1989, p. 103-113, ici p. 106.

nationale, où la démarcation du propre et de l'étranger se trouve constamment remodelée.

Shakespeare, en tant que grand représentant d'un peuple avec lequel on se sent des affinités[11], semble ouvrir la voie à un dépassement de la tragédie classique française, de ses personnages que l'on dit sans relief, de ses dialogues jugés froids et calculés, de son absence d'action. Selon maints observateurs de l'époque[12], c'est *Götz von Berlichingen* (dans sa seconde version datant de 1773)[13], le célèbre drame du jeune Goethe, qui répondit le mieux à l'exigence nouvelle d'un déplacement du centre de gravité de l'esthétique théâtrale. A un genre désormais vieilli et qui remonte à l'âge baroque[14], on oppose les effets régénérateurs et salutaires d'une littérature dramatique « plus en phase » avec l'âme germanique, inspirée d'un auteur majeur qui a su faire sentir comme aucun autre la valeur poétique de l'histoire. A la fin de son essai sur Shakespeare (« Shakespear », 1773), Johann Gottfried Herder, qui ailleurs sait se montrer plus réticent[15], érige avec ferveur Goethe en frère d'arme du poète-dramaturge

---

[11] Sur la vogue anglophile en Allemagne au XVIII[e] siècle, *cf.* Alain Montandon, *La réception de Laurence Sterne en Allemagne*, Clermont-Ferrand : Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1985, p. 17-30.

[12] Sur la réception immédiate de *Götz von Berlichingen*, ses répercussions sur le théâtre de langue allemande à la fin du XVIII[e] siècle et la vogue du drame de chevalerie que cette pièce inaugura, *cf.* Raymond Heitz, *Le drame de chevalerie dans les pays de langue allemande. Fin du XVIII[e] et début du XIX[e] siècle. Théâtre, nation et cité*, Bern, *etc.* : Lang, 1995, en particulier p. 115-121.

[13] Le *Urgötz* (1771), la première version plus révolutionnaire de la pièce, fut publié dans le 42[ème] tome des *Œuvres* posthumes de Goethe (*Goethe's Werke*, vollständige Ausgabe letzter Hand, Stuttgart und Tübingen : J. G. Cotta, 1832).

[14] *Cf.* Friedrich Sengle, *Das historische Drama in Deutschland. Geschichte eines literarischen Mythos.* Stuttgart : Metzler, [3]1969 ; Werner Keller, « Drama und Geschichte », in Werner Keller, *Beiträge zur Poetik des Dramas*, Darmstadt : Wissenschaftl. Buchgesellschaft, 1976 ; Fritz Martini, *Geschichte im Drama — Drama in der Geschichte* : *Spätbarock, Sturm und Drang, Klassik, Frührealismus*, Stuttgart : Klett-Cotta, 1979 ; Elfriede Neubuhr (Hrsg.), *Geschichtsdrama*, Darmstadt : Wissenschaftl. Buchgesellschaft, 1980 ; Walter Hinck (Hrsg.), *Geschichte als Schauspiel* : *deutsche Geschichtsdramen, Interpretationen*, Frankfurt/M. : Suhrkamp, 1981 ; Jürgen Schröder, *Geschichtsdramen* : *die 'deutsche Misere' — von Goethes 'Götz' bis Heiner Müllers 'Germania' ? Eine Vorlesung.* Tübingen : Stauffenburg-Verlag, 1994.

[15] *Cf.* la lettre que Goethe adresse à Herder en juillet 1772. Goethe y cite vraisemblablement quelques reproches que Herder lui avait adressés après réception du *Urgötz* : « Von 'Berlichingen' ein Wort. Euer Brief war Trostschreiben ; ich setzte ihn weiter schon herunter als Ihr. Die Definitiv, « daß Euch Shakespeare ganz verdorben pp. » erkannt' ich gleich in ihrer ganzen Stärke ; genug, es muß

élisabéthain, car il aurait su — avec *Götz* — se montrer à sa hauteur en figurant poétiquement l'histoire allemande et aurait offert au théâtre allemand sa première création originale (« Originaldrama »)[16].

Vers 1800, alors que naît la philologie moderne en Allemagne[17], le débat autour de Shakespeare devient à beaucoup d'égards plus savant[18]. Il s'accompagne de travaux approfondis sur les œuvres dramatiques. L'objectif de ces études est non seulement d'intégrer les pièces au processus d'historisation du champ du savoir[19], mais aussi de les faire connaître et de démontrer leur valeur *intrinsèque* avec une rigueur et une intelligence critique nouvelles. C'est Herder notamment, percevant dans l'histoire plus qu'une simple collection de faits, qui en avait déjà livré la méthode. Le succès

---

eingeschmolzen, von Schlacken gereinigt, mit neuem edlerem Stoff versetzt und umgegossen werden ». In J. W. Goethe, *Werke*, herausgegeben im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, IV. Abtheilung : *Goethes Briefe*. 2. Band : *Frankfurt Wetzlar Schweiz 1771-1775*, Weimar : Böhlau, 1887, p. 19.

16 *Cf.* également Karl Robert Mandelkow, *Goethe in Deutschland. Rezeptionsgeschichte eines Klassikers*. 1. Band : *1773-1918*, München : C. H. Beck, 1980, p. 35 : « Erst das Erscheinen des 'Götz' vermittelte der bisher ausschließlich am Beispiel Shakespeares geführten Diskussion jenes « originale » Anschauungsmaterial, das zur endgültigen Formulierung und Abgrenzung der theoretischen Fronten führte ».

17 Contrairement à la philologie au sens français qui s'attache en priorité à la recherche d'une méthode de la comparaison des textes et à la transmission des normes du discours, la philologie au sens allemand est une notion plus vaste et aux contours plus flous, puisqu'elle est à la fois science des textes et science de la culture, travail sur des points de détail et référence à la totalité d'une œuvre. Sa spécificité réside dans son lien étroit avec le concept de *Bildung*, tel qu'il se cristallise, au cours du XIX^{e} siècle, en une des valeurs fondamentales de la bourgeoisie cultivée. *Cf.* également les études de Klaus Weimar, *Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 19. Jahrhunderts*, München: Fink, 1989 ; Michael Werner, « A propos de la notion de philologie moderne. Problèmes de définition dans l'espace franco-allemand », in Michel Espagne / Michael Werner (dir.), *Philologiques I. Contribution à l'histoire des disciplines littéraires en France et en Allemagne au XIXe siècle*, Paris : Ed. de la Maison des Sciences de l'Homme, 1990, p. 11-21 ; Jürgen Fohrmann / Wilhelm Voßkamp (Hrsg.), *Wissenschaftsgeschichte der Germanistik im 19. Jahrhundert*, Stuttgart, Weimar : Metzler, 1994.

18 *Cf.* Anthony Grafton, « Polyhistor into *Philolog* : Notes on the Transformation of German Classical Scholarship, 1780-1850 », in *History of Universities* 3 (1983), p. 159-192 ; Michael Hiltscher, *Shakespeares Text in Deutschland : Textkritik und Kanonfrage von den Anfängen bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt/M., *etc.* : Lang, 1993.

19 Voir par exemple Klaus Weimar, « Interpretationsweisen bis 1850 », in *Deutsche Vierteljahresschrift* 61 (1987), p. 152-173, en particulier p. 168-170 ; Jürgen Fohrmann, *Das Projekt der deutschen Literaturgeschichte. Entstehung und Scheitern einer nationalen Poesiegeschichtsschreibung zwischen Humanismus und Deutschem Kaiserreich*, Stuttgart : Metzler, 1989, en particulier p. 126-127 ; Michael Werner, « La place relative du champ littéraire dans les cultures nationales. Quelques remarques à propos de l'exemple franco-allemand », in Michel Espagne / Michael Werner (dir.), *Philologiques III*, *op. cit.* note 8, p. 15-30.

retentissant des *Vorlesungen ueber dramatische Kunst und Litteratur* d'August Wilhelm Schlegel (1767-1845)[20] en est sans doute la plus brillante illustration. D'emblée, les *Cours*, véritable « message du romantisme allemand adressé à l'Europe »[21], conférèrent à l'exégèse allemande du poète élisabéthain ses lettres de noblesse. A travers les réflexions de Ludwig Tieck (« Über Shakspeare's Behandlung des Wunderbaren », 1796[22] ; « Briefe über W. Shakspeare », 1800), de Goethe (*Wilhelm Meisters Lehrjahre*, 1795-1796), d'August Wilhelm Schlegel (« Etwas über William Shakespeare bey Gelegenheit Wilhelm Meisters », 1796 ; « Ueber Shakspeare's Romeo und Julia », 1797) et de son frère, Friedrich Schlegel (« Über das Studium der griechischen Poesie », 1797)[23] s'esquisse un discours scientifique novateur qui entend réévaluer la *figure* du poète-dramaturge et ne se contente pas de la seule analyse de son œuvre. Shakespeare est désormais considéré comme un créateur de génie qui allie parfaitement une réflexion profonde sur l'art dramatique et une expérience de la nature et de la vie[24].

---

[20] August Wilhelm von Schlegel, *Ueber dramatische Kunst und Litteratur. Vorlesungen*, 3 Bände, Heidelberg : Mohr und Zimmer, 1809-1811. Il s'agit du texte remanié d'une série de conférences prononcées à Vienne en 1808.

[21] Ernst Behler, *Frühromantik*, Berlin, *etc.* : de Gruyter, 1992, p. 134 : « Botschaft der deutschen Romantik an Europa ».

[22] L'essai fut rédigé en 1793.

[23] [Ludwig Tieck,] *Der Sturm. Ein Schauspiel von Shakspear, für das Theater bearbeitet von Ludwig Tieck. Nebst einer Abhandlung über Shakspears Behandlung des Wunderbaren*, Berlin, Leipzig : Nicolai, 1796.
Ludwig Tieck, « Briefe über W. Shakspeare », in *Poetisches Journal*. Herausgegeben von Ludwig Tieck. Erster Jahrgang erstes Stück, Jena : Frommann, 1800, p. 18-80.
August Wilhelm Schlegel [et Caroline Schlegel], « Etwas über William Shakespeare bey Gelegenheit Wilhelm Meisters » in *Die Horen* Jahrgang 1796. Viertes Stück, p. 57-112 ; et « Ueber Shakspeare's Romeo und Julia », in *Die Horen* Jahrgang 1797. Sechstes Stück, p. 18-48.
Friedrich Schlegel, « I. Über das Studium der griechischen Poesie », in du même, *Die Griechen und Römer. Historische und kritische Versuche über das Klassische Alterthum*, 1. Band, Neustrelitz : beim Hofbuchhändler Michaelis, 1797, p. 1-250.

[24] Ludwig Tieck, « Nachtrag. Ueber Hamlet's Monolog », in *Dramaturgische Blätter. Nebst einem Anhange noch ungedruckter Aufsätze über das deutsche Theater und Berichten über die englische Bühne, geschrieben auf einer Reise im Jahre 1817*, 1. Theil, *LT KS* 3, p. 293-298, ici p. 298 : « Es war also nicht blos Ueberfülle eines ungezähmten Genius, die ihn [Shakespeare — C. R.] um eine ganze Kopflänge alle anderen überragen ließ, sondern zugleich Ueberlegung, ruhige Betrachtung und Fleiß ».

L'œuvre du grand auteur devient progressivement un objet d'étude[25]. Dans les carnets de Friedrich Schlegel (1772-1829) par exemple, on trouve des « *Points pour l'étude de Shakespeare* »[26], énumérés sans ordre précis. Dès 1797, son frère August Wilhelm Schlegel souhaitait que la nation allemande possédât, de la plume d'un ou de plusieurs commentateurs allemands, son édition critique des œuvres de Shakespeare en langue anglaise qui ferait autorité et qui l'affranchirait de l'allégeance à l'érudition shakespearienne anglophone[27]. Le philosophe et traducteur de Sophocle Karl Wilhelm Ferdinand Solger (1780-1819) raconte quant à lui, qu'il lit les drames historiques en anglais, afin d'en étudier la grammaire et la langue[28]. Friedrich Schiller, « malgré [sa] connaissance imparfaite de l'anglais », emprunte « le texte original » de *Macbeth* à Charlotte von Stein, car, écrit-il à Goethe, l'on perçoit ainsi d'une manière beaucoup plus directe la profondeur de pensée qui anime l'original[29]. Bien plus tard, Goethe saluera avec un enthousiasme sincère la publication de la réédition[30] chez Ernst

---

25 *Cf.* Klaus Weimar, « Interpretationsweisen bis 1850 », *op. cit.* note 19, voir tout particulièrement les pages 160-161.

26 Friedrich Schlegel, *[V] Fragmente zur Litteratur und Poesie*, in *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, herausgegeben von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner, 16. Band. Zweite Abteilung : *Schriften aus dem Nachlaß.* Mit Einleitung und Kommentar herausgegeben von Hans Eichner, München, Paderborn, Wien : Schöningh, 1981, p. 128 : « *Punkte fürs Studium Shak[speares].* Ironie — Streben nach Einheit — romant.[ischer] Geist — Absichtlichkeit Kunst, Vollendung <(Constr[uction])> — Universalität im Romant.[ischen] aller Arten desselben — π^2 [Poesie der Poesie] — seine Kunstlehre — Indifferenz d[er] dramat[ischen] Form — s.[eine] Manieren — seine Classicität — s. [eine] Indiv[iduelle] Sittlichkeit.— »

27 Lettre d'August Wilhelm Schlegel à Ludwig Tieck du 11 décembre [1797], in Edgar Lohner (Hrsg.), *Ludwig Tieck und die Brüder Schlegel. Briefe.* Auf der Grundlage der von Henry Lüdeke besorgten Edition neu herausgegeben und kommentiert, München : Winkler, 1972, p. 24 : « Es wäre rühmlich für unsre Nation, wenn wir einmal eine *kritische Ausgabe* des Englischen Shakspeares bekämen, welche den in England erschienenen vorzuziehen wäre ».

28 *Solger's nachgelassene Schriften und Briefwechsel.* Herausgegeben von Ludwig Tieck und Friedrich von Raumer, 1. Band : *Kleine Aufsätze vom Jahre 1803*, Leipzig : Brockhaus, 1826, p. 116.

29 Lettre de Friedrich Schiller à Goethe du 2 février 1800, in *GOE MA* 8/1, p. 787 : « Seitdem ich das Original von Shakespear [*Macbeth* — C. R.] mir von der F. v. Stein habe geben lassen, finde ich, daß ich wirklich besser getan, mich gleich Anfangs daran zu halten, so wenig ich auch das englische verstehe, weil der Geist des Gedankens viel unmittelbarer wirkt, und ich oft unnötige Mühe hatte, durch das schwerfällige Medium meiner beiden Vorgänger [Christoph Martin Wieland und Johann Joachim Eschenburg — C. R.] mich zu dem wahren Sinn hindurch zu ringen ».

30 *The first Edition of the Tragedy of Hamlet*, by William Shakespeare. London, Printed [by Valentine Simmes] for N.[icholas] L.[ing] and John Trundell 1603. Reprinted for Ernst Fleischer, Leipsic, 1825.

Fleischer à Leipzig du premier *in-quarto* (1603)[31] de *Hamlet*, découvert en 1823 : faire parler le texte seul, c'est, selon Goethe, offrir au lecteur un « tête-à-tête » intime avec le grand auteur étranger sous sa forme la plus vraie, lui permettre à la fois l'immersion dans la langue anglaise et l'accès au texte premier[32]. Ce « vieil Hamlet » (der « alte Hamlet ») figure du reste aussi dans les catalogues des bibliothèques privées de Karl Immermann (1796-1840)[33] et de Franz Grillparzer (1791-1872)[34].

Cette approche philologique est nouvelle, bien qu'elle trouve ses prémices dans certains travaux d'érudits allemands du siècle précédent, notamment dans ceux de Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (1737-1823)[35], de Johann Gottfried Herder (1744-1803)[36] et de Johann Joachim Eschenburg (1743-1820)[37]. L'Université ne tarde d'ailleurs pas à s'emparer de ce nouvel objet avec une conscience historique nouvelle[38], même si, en ce premier XIX^{e} siècle, son discours critique sur Shakespeare ne se

---

31 Le premier *quarto* de Hamlet est en réalité ce que l'on appelle communément un « mauvais *quarto* » (« bad quarto »). On suppose qu'il s'agit d'une première esquisse « brouillonne » de la tragédie.

32 Johann Wolfgang Goethe, « The first edition of the Tragedy of Hamlet. By William Shakspeare, London 1603. Wieder abgedruckt bei Fleischer. Leipzig 1825 », in *GOE MA* 13/1, p. 429-432, ici p. 429 : « Shakspeares leidenschaftliche Freunde erhalten hiermit ein groβes Geschenk. Das erste unbefangene Lesen gab mir einen wundersamen Eindruck. Es war das alte ehrwürdige Bekannte wieder, an Gang und Schritt nichts verändert, die kräftigsten wirksamsten Hauptstellen der ersten genialen Hand unberührt. Das Stück war höchst behaglich und ohne Anstoβ zu lesen, man glaubte in einer völlig bekannten Welt zu sein [...] ».

33 Peter Hasubek, *Karl Leberecht Immermann : ein Dichter zwischen Romantik und Realismus*, Köln, Weimar, Wien : Böhlau, 1996, p. 61.

34 Franz Grillparzer, *Sämtliche Werke.* Historisch-kritische Gesamtausgabe. Im Auftrage der Bundeshauptstadt Wien herausgegeben von August Sauer, Zweite Abteilung. 12. Band : *Tagebücher und literarische Skizzenhefte VI von Ende 1856 bis 1870, etc.., und mit dem Verzeichnis der Bibliothek Grillparzers*, Wien : Kunstverlag A. Schroll & Co., 1930, p. 178.

35 Heinrich Wilhelm v. Gerstenberg, *Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur.* Erste und zweite, dritte Sammlung, Schleswig, Leipzig : Hansen, 1766-1767.

36 Johann Gottfried Herder, « Shakespear », *op. cit.* note 5.

37 Johann Joachim Eschenburg, *Ueber W. Shakspeare.* Mit Shakspears Bildniβ, Zürich : Orell, Geβner, Füβli und Comp., 1787.

38 Les premiers cours magistraux sur le Théâtre de Shakespeare sont donnés par [Paul Jakob ?] Bruns à l'Université de Göttingen durant le semestre d'été de l'année 1781 et par le lecteur Friedrich Theodor Kühne à l'Université de Helmstedt durant le semestre d'hiver 1782/1783. *Cf.* Konrad Schröder, *Die Entwicklung des Englischunterrichts an den deutschsprachigen Universitäten bis zum Jahre 1850. Mit einer Analyse zu Verbreitung und Stellung des Englischen als Schulfach an den deutschen höheren Schulen im Zeitalter des Neuhumanismus*, Ratingen bei Düsseldorf : Henn, 1969, p. 88 ; 166.
Pour une histoire comparative de l'enseignement de l'anglais et du français dans les universités allemandes au XIX^{e} siècle, se référer par exemple à l'étude de Hans Helmut Christmann, *Romanistik und Anglistik an der deutschen Universität im 19. Jahrhundert : ihre Herausbildung als Fächer und ihr Verhältnis zur Germanistik und klassischen Philologie*, Stuttgart : Steiner-Verlag-Wiesbaden-GmbH, 1985.

singularise pas encore. Selon le dépouillement des programmes des cours d'anglais dans les universités des pays germaniques effectué par Konrad Schröder pour les années 1781 à 1850, les professeurs de littérature étrangère dévoués à Shakespeare et les premiers anglicistes traitent avec prédilection quatre grandes tragédies : *Hamlet* (78 références), *Macbeth* (77), *Romeo and Juliet* (31) et *King Lear* (26)[39]. Ils s'intéressent également, mais dans une moindre mesure, à *Julius Caesar* (24), *Othello* (23), *The Merchant of Venice* (14), *1* et *2 Henry IV* (13). Cette liste reflète au demeurant assez fidèlement le canon restreint de pièces shakespeariennes acclimatées dans les pays de langue allemande depuis le milieu des années 1770. Il est fondé sur une tradition héritée en partie de Voltaire[40], pour lequel Shakespeare « passait pour le Corneille des

---

[39] Konrad Schröder, *Die Entwicklung des Englischunterrichts an den deutschsprachigen Universitäten bis zum Jahre 1850*, *op. cit.* note 38, p. 87.
Cf. également les remarques de Karl Wilhem Ferdinand Solger dans son compte rendu critique de *Ueber dramatische Kunst und Litteratur. Vorlesungen* (1809-1811) d'August Wilhelm Schlegel.
Karl Wilhelm Ferdinand Solger, « Beurtheilung der Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur [1819] », in *Solger's nachgelassene Schriften und Briefwechsel*, *op. cit.* note 28, 2. Band, p. 493-628, ici p. 594 : « Es ist nicht zu leugnen, daß sie [*Romeo and Juliet*, *Othello*, *Hamlet*, *Macbeth*, *King Lear* — C. R.] besonders in neueren Zeiten vorzüglich die Menschen angezogen und ihnen vielfach Beschäftigung gegeben haben. Einmal kommt dieses daher, daß sie am meisten dem nachdenkenden und selbstbewußten Geiste der Neueren entsprechen, und in diesem Sinne recht zu den prophetischen Werken des Dichters gehören ; dann aber entsteht der Zauber, den sie auf die Gemüther ausüben, auch eben daraus, daß sie unsere gewohntesten Zustände und Stimmungen als allgemein menschlich ergreifen, und so beständig unser eigenes Interesse in das der vorgestellten Handlung verflechten ».

[40] *Cf.* Kenneth E. Larson, « The Shakespeare Canon in France, Germany, and England, 1700-1776 : Some Preliminary Considerations », in Kenneth E. Larson / Hansjörg R. Schelle (ed.), *The Reception of Shakespeare in Eighteenth Century France and Germany*, Ann Arbor : Dept. of Germanic Languages & Literatures, The University of Michigan, 1989, p. 114-135.
Selon Kenneth Larson, ce canon comprendrait les trois pièces introduites par Voltaire dans les *Lettres philosophiques* (*Hamlet*, *Othello*, *Julius Caesar*), auxquelles viendraient s'ajouter les tragédies de *Macbeth* et de *King Lear*. Les deux parties de *Henry IV* et la tragédie de *Romeo and Juliet* en revanche, font partie intégrante des discussions des commentateurs anglo-saxons sur l'œuvre de Shakespeare.
Voir également les remarques de Roger Bauer sur ce point : « In seinem *Théâtre Anglois* von 1746 weist Pierre-Antoine de la Place besonders auf folgende Tragödien hin : *Othello*, *Heinrich VI.*, *Richard III*, *Hamlet*, *Macbeth*. Und ab 1769 feiert die Comédie Française Triumphe mit den Adaptationen folgender Stücke durch Jean-François Ducis : *Hamlet*, *Romeo*, *Lear*, *Macbeth*, *Jean sans Terre* (= *King John*), *Othello*, so die chronologische Reihenfolge. Kaum anders sieht aber der Shakespearesche Kanon für das deutsche Theater aus, von Friedrich Ludwig Schröder bis zu Joseph Schreyvogel. Diese Mode, der sich die « Umdichter », Regisseure und Schauspieler verschreiben, dokumentieren zugleich die Aussagen der Kritiker. Ihr bevorzugtes Sujet ist Shakespeare der Tragiker ». (Roger Bauer, « 'The fairy way of writing'. Von Shakespeare zu Wieland und Tieck », in R. Bauer (Hrsg.), *Das Shakespeare-Bild in Europa zwischen Aufklärung und Romantik*, *op. cit.* note 10, p. 143-161, ici p. 143-144.

Anglais »[41]. Certes, Jakob Michael Reinhold Lenz (1751-1792) n'hésitera pas à prendre très tôt le contre-pied radical de ce canon de pièces sérieuses avec sa transposition inédite de l'une des comédies les plus controversées de Shakespeare, *Love's Labour's Lost*[42] que même Johann Joachim Eschenburg avait jugée indigne du grand poète[43]. Il n'est pourtant pas indifférent que la place de second plan encore réservée aux comédies au cours de la première moitié du XIX[e] siècle[44], soit évoquée par l'un (« der Braune ») des deux directeurs de théâtre dans les *Seltsame Leiden eines Theaterdirektors* (1818), fruit de l'expérience théâtrale d'E. T. A. Hoffmann (1776-1822) à Berlin[45].

Le poète-dramaturge étranger suscite à nouveau l'enthousiasme d'une nouvelle génération qui entre en littérature vers 1815. Il est le « vieux père et maître

---

41 Voltaire, *Lettres Philosophiques. Dix-huitième Lettre* : *Sur la tragédie*, in du même, *Mélanges*. Préface par Emmanuel Berl. Texte établi et annoté par Jacques van den Heuvel, Paris : Gallimard, 1961, p. 81.

42 Jakob Michael Reinhold Lenz, *Anmerkungen übers Theater nebst angehängten übersetzten Stück Shakespears*, *op. cit.* note 5.
Cf. l'appréciation (probablement rédigée vers 1794) de Ludwig Tieck sur cette même pièce, in L. Tieck, *Das Buch über Shakespeare* : Handschriftliche Aufzeichnungen aus seinem Nachlaß herausgegeben von Henry Lüdeke, Halle : Niemeyer, 1920, p. 1 : « [Der Liebe Müh ist umsonst.] Langweilig, das schlechteste Stück, Charaktere roh individuell, ohne zur Species erhoben ». Une quinzaine d'années plus tard, encouragé par August Wilhelm Schlegel, Tieck envisagera de traduire cette comédie, puis renoncera rapidement à ce projet.

43 Johann Joachim Eschenburg, « Ueber Der Liebe Müh ist umsonst », in *William Shakespear's Schauspiele. Neue Ausgabe.* Von Joh. Joach. Eschenburg, Professor am Collegio Carolino in Braunschweig, 3. Band, Zürich : bey Orell, Geßner, Füeßlin und Compagnie, 1775-1777 ; 1782, p. 449 : « Im Ganzen ist freylich dieses Schauspiel weder in der Anlage, noch Anordnung, noch Ausführung, des grossen Dichters würdig ».

44 *Cf.* également le constat de Friedrich Sengle, *Biedermeierzeit* : *Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848*, 2. Band : *Die Formenwelt*, Stuttgart : Metzler, 1972, p. 412 : « Die Einbürgerung seines [Shakespeares] Lustspiels stieß auf große Schwierigkeiten. [...] Erst am Ende der Biedermeierzeit scheinen [Karl] Immermann (*Was Ihr wollt*, Düsseldorf 1840) und [Ludwig] Tieck (*Sommernachtstraum*, Potsdam 1843) dem Lustspiel Shakespeares zum Durchbruch verholfen zu haben ».

45 E. T. A. Hoffmann, *Seltsame Leiden eines Theaterdirektors. Aus mündlicher Tradition mitgeteilt vom Verfasser der Fantasiestücke in Callots Manier* [1818], in E. T. A. Hoffmann, *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, 3. Band : *Nachtstücke. Seltsame Leiden eines Theaterdirektors.* Textrevision und Anmerkungen von Hans-Joachim Kruse. Redaktion von Rudolf Mingau, Berlin : Aufbau-Verlag, 1994, p. 353-473, ici p. 440-441 : « [ich wagte] es nun, jenes herrliche Lustspiel [es handelt sich um die Aufführung von *Twelfth Night* — C. R.] auf die Bühne zu bringen. Ich tat beileibe nicht so, als wenn es was Großes wäre, als wenn es mit dem Stück eine ganz besondere Bewandtnis hätte, vielmehr gab ich nicht mehr darauf als auf irgendein Kotzebuesches, Schrödersches Schauspiel, und so wurd es denn auch von den Schauspielern aufgenommen, die sich nur an das Metrische stießen, worauf ich aber erwiderte, das sei nun einmal jetzt Mode seit Schillers Zeit und sie müßten die Rollen aufs Und studieren. Merkwürdig, sehr merkwürdig war es nun, wie, einmal mit dem Fremdartigen vertraut geworden, mit jeder Probe das Interesse der Schauspieler an dem Meisterwerke stieg ».

adoré » (« mein alte[r] geliebte[r] Vater u. Meister »)[46] de Karl Immermann, le maître révéré de Wilhelm Waiblinger (1804-1830)[47], un « esprit poétique d'une étendue incommensurable, d'une productivité insondable », selon Friedrich Hebbel (1813-1863)[48], et, aux yeux de Christian Dietrich Grabbe (1801-1836), l'Allemagne lui doit sa culture (*Bildung*)[49]. A leur tour, les jeunes écrivains reviennent à Shakespeare comme à un point de référence, dans une relation de filiation souvent biaisée avec leurs prédécesseurs parfois encore très actifs[50], en particulier Ludwig Tieck (1773-1853). Tieck oriente et informe à bien des égards l'accueil qui est réservé à Shakespeare en ce premier XIX^{e} siècle[51] et ses recherches sur l'Angleterre élisabéthaine et ses poètes marquent fortement les esprits. Cet élan passionné prend parfois des formes de liturgie, à tel point que Friedrich Sengle jugeait dans sa vaste étude sur le *Biedermeier* que les années 1815 à 1848 pouvaient être qualifiées « d'époque de la shakespearomanie » (« Zeit der Shakespearomanie »)[52]. Pour Günther Erken, c'est le XIX^{e} siècle allemand

---

[46] Lettre de Karl Immermann à Ferdinand Immermann du 11 juin 1822, in K. Immermann, *Briefe*. Textkritische und kommentierte Ausgabe in drei Bänden, hrsg. von Peter Hasubek, 1. Band : *1804-1831*, München, Wien : Hanser, 1978, p. 331.

[47] Lettre de Wilhelm Waiblinger à Friedrich von Matthisson du 14 novembre 1822, in Wilhelm Waiblinger, *Werke und Briefe*. Textkritische und kommentierte Ausgabe in fünf Bänden, Band 5/1 : *Sämtliche Briefe. Text*, herausgegeben von Hans Königer, Stuttgart : J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH, 1980-1989, p. 172.

[48] Friedrich Hebbel, *Werke*, hrsg. von Gerhard Fricke, Werner Keller und Karl Pörnbacher, 4. Band : *Tagebücher I (1835-1847)*, München : Hanser, 1963-1967, p. 527 [Copenhague, 30 janvier 1843] : « [Ein poetischer Geist] von unermeβlichem Umfang, von unergründlicher Produktivität ».

[49] Lettre du jeune Christian Dietrich Grabbe à ses parents, février 1818, in *Bergmann* V, p. 13 : « Diesen [Shakespeare — C. R.] hat Deutschland seine Bildung zu verdanken [...] ».

[50] Karl S. Guthke souligne à juste titre dans un article sur l'exégèse shakespearienne du XVIII^{e} siècle les constantes fortes qui existent dans le discours critique sur l'auteur dramatique étranger. *Cf.* K. S. Guthke, « Richtungskonstanten in der deutschen Shakespeare-Deutung des 18. Jahrhunderts », in *Shakespeare-Jahrbuch* 98 (1962), p. 64-92.
Cf. également Roger Paulin, « Tieck und Shakespeare », in Walter Schmitz (Hrsg.), *Ludwig Tieck : Literaturprogramm und Lebensinszenierung im Kontext seiner Zeit*, Tübingen : Niemeyer, 1996, p. 253-264, ici p. 257 : « Die Raffinesse, die Eleganz und Klarheit des Schlegelschen Prosastils vermitteln allerdings den Eindruck, als werde in der Shakespearekritik ein neues Blatt gewendet, nicht — was eher der Fall ist — daβ die schon bestehenden « Richtungskonstanten » zu einer neuen Definition der Kunst stilisiert werden. Was bislang deskriptiv gewesen war (so ist Shakespeare und sein Wesen), wird nun präskriptiv (so ist das Kunstwerk, dessen höchste Stufe Shakespeare verkörpert) ».

[51] Michael Hiltscher, *Shakespeares Text in Deutschland*, *op. cit.* note 18, p. 160-178.

[52] Friedrich Sengle, *Biedermeierzeit*, 2. Band : *Die Formenwelt*, *op. cit.* note 44, p. 393n.

tout entier qui est sous l'emprise de « l'épidémie » shakespearienne[53]. Tout à la fois incisive, séduisante et péjorative — l'admiration pour Shakespeare se résumerait-elle donc à un simple engouement, semblable à cette « frénésie » (« Phrenesie [*sic*] »)[54] qu'avait déjà ressentie Herder en 1770 ? — cette formule se fait l'écho fidèle de l'essai de Christian Dietrich Grabbe sur la « shakespearomanie »[55].

Entrée dans une période de crise, la référence à Shakespeare serait, selon l'exégèse allemande récente, dont nous allons présenter les travaux les plus significatifs, devenue creuse et aurait subi une inflation qui la dévalorise. Au lieu d'oser une approche constructive et raisonnée des œuvres de Shakespeare, on se complairait dans une idolâtrie inefficace, une imitation et une posture shakespeariennes.

Absence d'une *nouvelle* génération de commentateurs qui se libérerait de la précédente pour imaginer une autre relation avec Shakespeare, culte voué à l'auteur dramatique par une multitude d'épigones, zèle des traducteurs souvent jugés médiocres, tendances archaïsantes de la nouvelle philologie de Shakespeare et de la nouvelle historiographie élisabéthaine, tels sont les principaux griefs exprimés par la recherche sur la réception allemande (post-romantique) du poète-dramaturge au XIX^{e} siècle[56].

---

[53] Günther Erken, « Die Geschichte eines Symbols », in Ina Schabert (Hrsg.), *Shakespeare-Handbuch*, *op. cit.* note 3, p. 718 [Stuttgart : Kröner, ^{4}2000, p. 636].

[54] Lettre de Johann Gottfried Herder à Johann Heinrich Merck du 28 octobre 1770, in J. G. Herder, *Werke in zehn Bänden*, herausgegeben von Martin Bollacher, Jürgen Brummack *et al.*, 2. Band : *Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767-1781*, herausgegeben von Gunter E. Grimm, Frankfurt/M. : Deutscher Klassiker-Verl., 1993, p. 1160.

[55] Christian Dietrich Grabbe, *Dramatische Dichtungen. Nebst einer Abhandlung über die Shakspearo-Manie*, 2 Bände, Frankfurt/M. : Joh. Christ. Hermannsche Buchh. G. F. Kettembeil, 1827.

[56] Nous ne pouvons prétendre avoir lu toute la production de près de 140 ans de « Shakespeare-Philologie », mais nous nous efforcerons de présenter dans les pages qui suivent un aperçu aussi juste que possible des grandes orientations de la critique.

Etat de la recherche

L'éventail d'angles d'approche ayant trait à « Shakespeare en Allemagne » est large et nous ne saurions mettre en cause la qualité d'un grand nombre de contributions qui ont mis en lumière bien des points d'une matière riche et complexe et auxquelles cette étude est redevable. Force est de constater cependant que dans les études ayant de près ou de loin trait à notre période, l'appréciation et l'interprétation du phénomène se font avant tout sous forme de préfaces à une anthologie (Wolfgang Stellmacher, Hansjürgen Blinn, Jonathan Bate), d'ouvrages collectifs (Roger Bauer) et d'articles de revue (Karl Guthke, Werner Habicht, Manfred Pfister...)[57]. Ces analyses ont pour dénominateur commun leur brièveté et ne peuvent proposer par conséquent que des remarques ponctuelles, voire succinctes. Pour de nombreux exégètes, le constat de l'absence d'une figure majeure de la critique « post-schlégélienne » de Shakespeare, dont la réflexion aurait bousculé sa réception allemande, va de pair avec un discours sur le dramaturge qui semble s'effilocher, voire s'immobiliser ou encore donner lieu à une mosaïque qui est à l'image d'une époque de l'histoire littéraire allemande dépourvue de véritable centre et où les tendances se chevauchent et se contredisent.

[57] Se reporter à la bibliographie (p. 457*sq*).

En ne consacrant à la réception post-romantique de Shakespeare que les deux dernières pages de l'ouvrage[58] « le plus célèbre et le plus influent qui ait jamais été publié sur l'accueil de Shakespeare »[59], *Shakespeare und der deutsche Geist* (1911), Friedrich Gundolf (1880-1931), historien de la littérature, critique et disciple de Stefan George, exprime en termes clairs et péremptoires qu'il la considère comme une régression et un affadissement alarmants[60]. Il condamne une démarche herméneutique qui, selon lui, n'a pas su faire revivre un texte du passé, s'est révélée incapable d'offrir une contemplation totalisante du phénomène et de donner une idée de sa « force » (« Kraft ») inhérente. Gundolf choisit donc d'y faire simplement allusion, selon un principe de sélection intransigeante, annoncé en introduction de son ouvrage. Cette façon de procéder n'est du reste pas sans rappeler l'attitude polémique du cercle de poètes et d'écrivains autour de Stefan George envers l'« inertie » généralisée, culturelle, sociale et politique, du XIX^{e} siècle :

---

[58] Il s'agit de la thèse d'habilitation de Gundolf.

[59] Kenneth E. Larson, « Introduction : Traditions and New Directions in the Study of French and German Shakespeare Reception », *op. cit.* note 10, p. 104 : « [...] the most famous and influential book on Shakespeare reception ever written, Gundolf's *Shakespeare und der deutsche Geist* (1911) ».
L'étude de Gundolf fut rééditée onze fois jusqu'en 1959.

[60] Friedrich Gundolf, *Shakespeare und der deutsche Geist*, 5. unveränderte Auflage, Berlin : Bondi, [5]1920, p. 355 : « Das von Schlegel hingestellte Bild genügte beinahe ein Jahrhundert für die Deutschen. Was die deutsche Wissenschaft und Philosophie im neunzehnten Jahrhundert über Shakespeare beibrachte war neuer Stoff, aber kein neuer Geist. [...] Manche Details kamen zum Vorschein [...] Grammatik und Philologie haben [...] nichts geschadet und sind als Mittel, nicht als Selbstzweck, heilsam und nötig. Nicht dasselbe kann man von der ästhetisch-philosophischen und moralischen Betrachtung Shakespeares im neunzehnten Jahrhundert sagen : sie ist auf der ganzen Linie ein Rückschritt hinter das was Herder, Goethe, Schlegel und Tieck schon erreicht hatten. Man schämt sich für den deutschen Geist, wenn man nach Herders Shakespeare, nach Goethes « Shakespeare und kein Ende », nach Schlegels Vorlesungen auch die Besten, etwa [Friedrich Theodor] Vischer, oder gar [Georg Gottfried] Gervinus zur Hand nimmt. Welche Verflachung, welche Verengung nicht nur der Personen, sondern des Zeitgeistes ! »
Cf. Leonhard Alfes, *Otto Ludwigs Shakespeare-Studien und ihre Beziehungen zur romantisch-idealistischen Shakespeare-Kritik*, Diss. Bonn, 1943, p. 85 : « [...] hier zeigt sich die, wenn nicht bewußte, so doch gezwungene Umgehung einer Entwicklung, die in einen Zeitraum hineinragt, dem Gundolfs Geistbegriff nicht gerecht zu werden in der Lage ist. Hier sind die Gebilde der Romantik Existenzen eines geistigen Raumes, der, außer- und überzeitlich, jeglichem Geschichtshintergrund unverhaftet, seine eigene Mitte hat [...]. So führt bei Gundolf keine Linie hinüber von A. W. Schlegel zu Gervinus und Vischer, kein seelisches Band, sei es noch so weit gefaßt, verknüpft [...] Kleist und Hebbel etwa, mit der Romantik ».

> Dans cet esprit, mon livre [...] traite non pas de choses passées, mais de choses actuelles : de celles qui touchent encore directement à notre propre vie. Il s'agit (par l'exposé et non par la censure) de faire le départ entre ce qui est mort et ce qui est vivant, entre ce qui, dans l'héritage tout entier, est asphyxiant et ce qui est vivifiant[61].

Dans l'exégèse anglophone des années trente, en particulier dans les ouvrages fondamentaux d'Augustus Ralli et de Lawrence Marsden Price sur l'accueil des Lettres anglaises en Allemagne[62], on ne trouve pour l'un (Ralli) qu'une série de résumés des principaux discours critiques sur Shakespeare durant la période qui succède à celle du romantisme et pour l'autre (Price) qu'une évocation rapide et non hiérarchisée des acteurs issus d'horizons pourtant fort divers durant cette même période (Christian Dietrich Grabbe, Georg Büchner, Heinrich Heine, Franz Grillparzer, Heinrich von Kleist, Arthur Schopenhauer et Georg Gottfried Gervinus). Roy Pascal déclare que vers 1815, au moment où l'on ne dispute plus de sa grandeur, Shakespeare cesse d'être une force vitale au sein de la littérature allemande[63], tandis que pour Gustav Würtenberg, la figure du poète est, depuis la critique schlégélienne, statufiée et mythisée[64]. En 1957, comme en 1996 et en 2000, Horst Oppel, Ulrich Suerbaum et Günther Erken caractérisent le discours « post-schlégélien » sur Shakespeare principalement comme l'acheminement vers l'enclos académique[65]. Entre-temps, René Wellek avait affirmé à

---

61 Friedrich Gundolf, *Shakespeare und der deutsche Geist*, *op. cit.* note 60, p. VIII [« Avant-propos »] : « [...] in diesem Sinn handelt [...] mein Buch nicht von vergangenen Dingen, sondern von gegenwärtigen : von solchen, die unser eigenes Leben noch unmittelbar angehen. Es gilt (durch Darstellung, nicht durch Zensuren) zu scheiden zwischen Totem und Lebendigem, ja zwischen Tötendem und Belebendem der ganzen Überlieferung ».

62 L'ouvrage d'Augustus Ralli (*A History of Shakespearian criticism*, 2 vols., New York : The Humanities Press, ²1959) a pour objet la critique anglaise, française et allemande de Shakespeare. Lawrence Marsden Price, *The reception of English literature in Germany*, *op. cit.* note 2.

63 Roy Pascal, *Shakespeare in Germany 1740-1815*, *op. cit.* note 4, p. 2.

64 Gustav Würtenberg (Hrsg.), *Shakespeare im Deutschland des 18. und 19. Jahrhunderts*, *op. cit.* note 4, p. XII.

65 Horst Oppel, « Der Einfluß der englischen Literatur auf die deutsche », in Wolfgang Stammler (Hrsg.), *Deutsche Philologie im Aufriß*, 3. Band, Berlin : E. Schmidt, 1952-1957, p. 47-203, en particulier p. 113 ; Günther Erken, « Studium und Einvernahme : das 19. Jahrhundert » et « Öffentliche Shakespeare-Pflege und private Opposition », in Ina Schabert (Hrsg.), *Shakespeare-Handbuch*, *op. cit.* note 3, p. 650-655 ; Ulrich Suerbaum, *Shakespeares Dramen*, Tübingen, Basel : Francke, 1996, p. 294-297.

son tour l'intérêt purement historique de ce discours qui n'a pas su résister à l'usure du temps[66] et qui s'est pétrifié en science positive aux dépens de la dimension poétique de l'œuvre. Nous trouvons un constat identique sous la plume de Reiner Küpper :

> Somme toute, la conquête intellectuelle de Shakespeare trouva déjà un certain achèvement dans le premier romantisme. La césure entre critique romantique et critique post-romantique est de toute façon évidente. Aussi n'est-ce plus l'appréciation des hommes de lettres qui est désormais au premier plan, mais ce sont les universités qui s'intéressent à Shakespeare. On privilégie désormais dans des proportions jusqu'alors inédites les questions particulières. De nombreuses forces que les romantiques venaient à peine de rassembler, se divisèrent maintenant à nouveau[67].

Enfin, Hansjürgen Blinn considère le choix de textes du *Vormärz* qui clôt son anthologie comme l'illustration du repli de l'auteur dramatique élisabéthain au cours de cette période et de son utilisation pour des causes nationales :

> Les perspectives montrent l'abandon de Shakespeare durant la période du *Vormärz* et retracent le cheminement de l'appropriation nationale de l'auteur britannique dans l'Allemagne du XIX^e^ siècle et du début du XX^e^ siècle[68].

Shakespeare serait-il désormais devenu une affaire que l'homme de lettres aurait abandonnée à l'universitaire allemand ? Ce jugement semble sévère et l'on peut se demander dans quelle mesure l'exégèse, dont le tableau vient d'être brossé à grands traits, ne subit pas jusqu'à nos jours l'ascendant de l'éloquent maître à penser que fut

---

66 René Wellek, *Geschichte der Literaturkritik 1750-1950*, übersetzt von Cornelie und Gert Ueding, 2. Band : *Das Zeitalter des Übergangs* [1830-1900], Darmstadt : Wissenschaftl. Buchgesellschaft, 1977, p. 191-198.

67 Reiner Küpper, *Shakespeare im Unterricht. Geschichte, Konzeptionen, Tendenzen*, Würzburg : Königshausen und Neumann, 1982, p. 47*sq* : « Überhaupt fand die geistige Eroberung Shakespeares bereits in der Frühromantik einen gewissen Abschluß. Unverkennbar ist jedenfalls der Einschnitt zwischen romantischer und *nach*romantischer Shakespeare-Kritik. Jetzt steht auch nicht mehr das Urteil der Dichter im Vordergrund, sondern die Universitäten nehmen sich Shakespeares an. Vor allem gilt nun in nie gekanntem Maße Spezialfragen das Hauptaugenmerk. Viele Kräfte, die die Romantiker gerade erst vereinigt hatten, traten jetzt wieder auseinander ».

68 Hansjürgen Blinn, *Shakespeare-Rezeption : die Diskussion um Shakespeare in Deutschland*, 2. Band, *op. cit.* note 4, p. 5 [« Introduction »] : « Der Ausblick zeigt die Abwendung von Shakespeare im Vormärz auf und verfolgt die nationale Vereinnahmung des Briten im Deutschland des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts ».

Gundolf, en adhérant à sa condamnation globalisante de la période post-romantique[69]. De plus, le consensus tacite quant au *terminus ad quem* de la période réellement « significative », voire « mythique »[70] de la réception allemande de Shakespeare, que confirme déjà un simple regard sur les bibliographies des travaux de réception, ne laisse pas de surprendre : fin des années 1820 — début des années 1830. Il est certes défendable de marquer ainsi le terme de ce qui serait une première phase de « l'appropriation » de Shakespeare en Allemagne. Elaborée dans les écrits du « premier romantisme »[71], elle rendrait caduques les plus virulentes des attaques contre l'auteur dramatique anglais, en particulier le débat classiciste sur ses « beautés » (*beauties*), ses « qualités » (*excellencies*) et ses « défauts » (*faults*)[72]. Cependant, face à une ligne de partage aussi claire, on peut légitimement se demander si l'on n'a pas affaire à une

---

[69] *Cf.* Günther Erken, « Shakespearekritik und Rezeption Shakespeares in der Literatur : Deutschland », in Ina Schabert (Hrsg.), *Shakespeare-Handbuch*, *op. cit.* note 3, p. 717-745, ici p. 719 : « Den Höhepunkt erreichte die Mythisierung Shakespeares in Deutschland bei Friedrich Gundolf, und sie hatte weitreichende Folgen nicht nur, weil sie mit subtilen künstlerischen Erkenntnissen einherging und faszinierend vorgetragen war, sondern weil sie die deutsche Rezeptionsgeschichte selbst zu ihrem Substrat machte. In seiner Habilitationsschrift *Shakespeare und der deutsche Geist* (1911) unterwarf Gundolf diesen Aneignungsprozeß einer teleologischen Betrachtung, die ihn keiner bloßen Einfluß- und Geschmacksgeschichte mehr eingliederte, sondern zur Koordinate einer 'Kräftegeschichte' erhob, in der Shakespeares Siegeszug stellvertretend für die Individuation des 'deutschen Geistes' steht. Da ihm die Entelechie 'Shakespeare als deutscher Geist' mit der Goethezeit als erreicht galt, verfiel die folgende Entwicklung einem Verdikt, das insofern konkrete Konsequenzen hatte, als die meisten Darstellungen wie die Gundolfs mit der Romantik enden ».
Cf. également Rudolf Sühnel, « Gundolfs Shakespeare. Rezeption — Übertragung — Deutung », in *Euphorion* 75 (1981), p. 245-274 ; Roger Paulin, *Ludwig Tieck. A literary biography*, Oxford : Clarendon, 1985, p. 244.

[70] C'est ainsi que Werner Habicht qualifie les années 1750-1815 pour la réception allemande de Shakespeare. W. Habicht, « Shakespeare in Nineteenth-Century Germany. The Making of a Myth », in Modris Eksteins / Hildegard Hammerschmidt (ed.), *Nineteenth-Century Germany : a Symposium*, Tübingen : Narr, 1983, p. 141-157, ici p. 143 : « the mythical 1750-1815 period ».

[71] Pour une généalogie du mot et du concept de « romantisme », voir par exemple l'introduction de Hans Eichner, in *KFSA* 2/1, p. LII-LXIV ; Raymond Immerwahr, *Romantisch : Genese und Tradition einer Denkform*, Frankfurt/M. : Athenäum, 1972 ; Gerhart Hoffmeister, *Deutsche und europäische Romantik*, Stuttgart : Metzler, 1978 ; Lothar Pikulik, *Frühromantik. Epoche — Werke — Wirkung*, 2. Auflage, München : Beck, 2000, p. 73-79.

[72] *Cf.* la célèbre préface (1725) d'Alexander Pope de son édition des oeuvres de Shakespeare reproduite dans *The Johnson-Steevens Edition of the Plays of William Shakespeare* [1778]. *Including a two-volume supplement by Edmond Malone* [1780]. With a new Introduction by Nick Groom, vol. 1, London : Routledge/Thoemmes Press, 1995, p. 110-123, ici p. 110 : « For all English poets Shakspeare must be confessed to be the fairest and fullest subject for criticism, and to afford the most numerous, as well as most conspicuous instances, both of beauties and faults of all sorts. But this far exceeds the bounds of a preface, the business of which is only to give an account of the fate of his works, and the disadvantages under which they have been transmitted to us. [...] I cannot however but mention some of his principal and characteristick excellencies, for which (notwithstanding his defects) he is justly and universally elevated above all other dramatick writers ».

tentative de transformer rétrospectivement une série d'interprétations d'un même objet en un long dialogue d'exception qui tente d'en gommer les aspérités. Le champ d'investigation semble en effet se tarir vers 1830, au moment où des auteurs dramatiques, tels Christian Dietrich Grabbe et Georg Büchner (1813-1837), instaurent, chacun à sa manière, une distance entre les convocations des textes shakespeariens et eux-mêmes et laissent entrevoir les prémices d'une dramaturgie résolument moderne, fruit de l'observation clinique du monde qui les entoure, d'un profond sentiment de crise et des « blessures » qui en résultent.

La recherche du discours d'exception, même délibérément iconoclaste — pensons non seulement à Grabbe, mais aussi à l'essai polémique intitulé « Shakespeare, encore et toujours » (1815 ; 1826)[73] du vieux Goethe, au témoignage de vive réticence de Franz Grillparzer craignant de perdre son autonomie créatrice (« [Shakespeare] tyrannise mon esprit et je veux rester libre »)[74] — fait cependant obstacle à l'attitude qui nous paraît être la plus juste à l'égard d'une tradition littéraire : celle qui affirme, sans chercher à les dissocier, continuités et ruptures[75]. Par conséquent,

---

[73] Johann Wolfgang Goethe, « Shakespear und kein Ende ! [Première partie : « Shakespear als Dichter überhaupt » ; deuxième partie : « Shakespar, verglichen mit den Alten und Neusten »] », in *Morgenblatt für gebildete Stände* 113 du 12 mai 1815, p. 449-452. La troisième partie intitulée « Shakspear als Theaterdichter », annoncée dès 1816, est publiée en 1826 dans *Über Kunst und Altertum* [vol. 5, 3ème cahier, p. 69-79].

[74] Cité d'après Hansjürgen Blinn, *Shakespeare-Rezeption*, 2. Band, *op. cit.* note 4, p. 61 : « [Shakespeare] tyrannisiert meinen Geist ; und ich will frei bleiben. Ich danke Gott, daß er da ist, und daß mir das Glück ward, ihn zu lesen und wieder zu lesen und aufzunehmen in mich. Nun aber geht mein Streben dahin, ihn zu vergessen ».
A l'automne de l'année 1849, Grillparzer aborde dans son journal la question déjà ancienne des « défauts » (« Fehler ») de Shakespeare. La prise de conscience des erreurs de l'auteur dramatique étranger doit permettre aux nouveaux talents de ne pas tomber dans l'imitation médiocre de leur grand modèle, mais d'en faire le substrat de leur propre création. *Cf.* Franz Grillparzer, *Werke* [Historisch-kritische Gesamtausgabe.]. Im Auftrage der Reichshaupt- und Residenztstadt Wien herausgegeben von August Sauer, Zweite Abteilung. 11. Band : *Tagebücher und literarische Skizzenhefte V vom Frühjahr 1842 bis gegen Ende 1856*, Wien, Leipzig : Gerlach & Wiedling [puis Wien : Kunstverlag A. Schroll & Co.], 1924, p. 206 : « in Shakspeare ein Vorbild, aber nicht ein Muster erkennen ».

[75] *Cf.* également Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, *op. cit.* note 6, p. 253 : « La recherche de l'originalité à tout prix, souvent facilitée par l'ignorance, et la fidélité religieuse à tel ou tel auteur canonique, qui incline à la répétition rituelle, ont en commun

loin d'être l'indice avant-coureur d'une période de latence, le refus (ou la reprise critique) de la référence shakespearienne doit, selon nous, être envisagé comme un moment structurant de l'accueil :

> Manie, phobies, philies constituent de manière claire, stable et permanente les manifestations les plus nettes d'une interprétation de l'étranger, d'une lecture de l'Autre. Elles constituent des attitudes fondamentales qui peuvent éclairer, à l'intérieur d'un texte ou dans un ensemble culturel, les choix, les préférences, les rejets, les principes mêmes du choix idéologique que suppose toute représentation de l'Autre[76].

De même, l'argument du « confinement » académique demandait à être fortement nuancé. On peut certes avancer que l'on s'achemine progressivement au cours de la seconde moitié du XIX[e] siècle vers une certaine institutionnalisation du discours sur l'auteur étranger : la *Deutsche Shakespeare-Gesellschaft*[77] sera fondée le 23 avril 1864 à Weimar et placée sous le haut patronage de la grande-duchesse Sophie de Saxe-Weimar. Le premier numéro du *Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft*, organe dédié exclusivement aux lectures expertes des œuvres de l'auteur élisabéthain, de ses contemporains et de ses prédecesseurs, paraîtra dès 1865.

La société littéraire et son annuel confèrent assurément aux *spécialistes* allemands de Shakespeare une légitimité et une assurance nouvelles face à leurs confrères anglo-saxons. Pourtant, tous deux sont d'abord les héritiers « officiels » et non les instigateurs d'une longue tradition critique qu'ils menacent de figer. Leur exemple

---

d'interdire ce qui me paraît être la seule attitude possible à l'égard de la tradition théorique : affirmer inséparablement la continuité et la rupture, par une systématisation critique d'acquis de toute provenance ».

[76] Daniel-Henri Pageaux, « De l'imagerie culturelle à l'imaginaire », in Pierre Brunel / Yves Chevrel (dir.), *Précis de littérature comparée*, Paris : PUF, 1989, p. 133-161, ici p. 153.

[77] Signe visible de l'intérêt approfondi et scientifique porté à l'auteur élisabéthain, la *Deutsche Shakespeare-Gesellschaft* est la deuxième société littéraire la plus ancienne d'Allemagne. Elle est devancée seulement par le *Freies Deutsches Hochstift* (fondé en 1859). Elle fut créée à l'occasion de la commémoration du tricentenaire de la naissance du poète-dramaturge élisabéthain par l'autodidacte et riche industriel allemand Wilhelm Oechelhäuser (1820-1902), un an avant la *Dante-Gesellschaft* (1865) et plus de vingt ans avant la *Goethe-Gesellschaft* (1885). Grâce à ses quelque 3000 membres, elle compte à l'heure actuelle parmi les sociétés littéraires les plus importantes d'Allemagne.

ne suffit donc pas, selon nous, pour rendre compte de la manière dont le poète-dramaturge étranger investit des espaces toujours plus ouverts au cœur de la culture qui l'accueille à un moment donné de son histoire.

Nous avions donc affaire à une véritable « *terra incognita* »[78] qui devint la raison d'être de ce travail, sans que notre effort à lui seul ait la prétention de combler cette lacune dans la recherche existante. En effet, un petit nombre de spécialistes de la réception allemande de Shakespeare s'intéresse depuis quelques années plus particulièrement au XIX[e] siècle. Il faut noter que l'exégèse très récente – nous pensons notamment à l'étude de Michael Hiltscher[79] portant sur la facette savante de la réception de Shakespeare – travaille désormais à la réévaluation de l'itinéraire allemand de Shakespeare au-delà des années 1830. Conçue comme une suite de monographies (Johann Joachim Eschenburg, Ludwig Tieck, Nicolaus Delius), l'étude de Michael Hiltscher a cependant tendance à ne pas mettre suffisamment en lumière les stratifications des positions littéraires et philologiques défendues à des époques données. Il n'en reste pas moins que Hiltscher est le premier à présenter de manière fondée les nouveaux outils de connaissance qui servent à appréhender l'œuvre du poète-

---

[78] Rudolf Sühnel, « Gundolfs Shakespeare. Rezeption-Übertragung-Deutung », *op. cit.* note 69, p. 255 : « Aber das 19. Jahrhundert mit dem weiten Feld seiner öffentlichen und privaten Pflege Shakespeares in Wissenschaft und Publizistik, Theater, Ästhetik, in Literatur, Musik und bildender Kunst ist bis heute eine *terra incognita* geblieben. Das Fehlen einer solchen weiterführenden Gesamtschau setzt die einzigartige Leistung ins Licht, die Gundolf für das achtzehnte Jahrhundert erbracht hat, das er in klarem Fokus als ein Stück lebendiger Geistesgeschichte präsent gemacht und dem allgemeinen Kulturbewußtsein nachhaltig eingeprägt hat ».
Cf. également Werner Habicht, recension de « Hansjürgen Blinn (Hrsg.), *Der deutsche Shakespeare. Eine annotierte Bibliographie zur Shakespeare-Rezeption des deutschsprachigen Kulturraums (Literatur, Theater, Film, Funk, Fernsehen, Musik und bildende Kunst)*, Berlin : E. Schmidt, 1993 », in *Shakespeare Jahrbuch* 131 (1995), p. 304 ; et Roger Paulin, « Shakspeare's allmähliches Bekanntwerden in Deutschland. Aspekte der Institutionalisierung Shakespeares 1840-1875 », in Martin Huber / Gerhard Lauer (Hrsg.), *Bildung und Konfession. Politik, Religion und literarische Identitätsbildung 1850-1918*, Tübingen : Niemeyer, 1996, p. 9-20, ici p. 10.

[79] Michael Hiltscher, *Shakespeares Text in Deutschland, op. cit.* note 18. Cette étude porte sur le travail érudit et fastidieux de l'édition critique des textes de Shakespeare fait par Johann Joachim Eschenburg, Ludwig Tieck, Nicolaus Delius et, en marge, Tycho Mommsen. Hiltscher s'intéresse à la période qui s'étend de 1770 à 1870. Les recherches entreprises par Ludwig Tieck, puis par Nicolaus Delius sur les textes de l'auteur britannique constituent les moments essentiels de son analyse.

dramaturge en Allemagne au XIX[e] siècle (grammaires, études stylistiques et linguistiques, études des sources), ainsi que les démarches philologiques de plus en plus professionnelles et pointues avec lesquelles on passe désormais au peigne fin les textes dans leur variété formelle et stylistique. Par ailleurs, il s'attache à mettre en lumière les rapports étroits entre les premiers anglicistes allemands (Nicolaus Delius, Alexander Schmidt) et les exégètes anglais de Shakespeare (John Payne Collier, Charles Knight, Alexander Dyce) dans leur recherche de nouveaux savoirs sur son œuvre. Stanley Wells et Gary Taylor, à l'origine de deux éditions récentes très novatrices des *Œuvres complètes* de Shakespeare publiées aux Presses Universitaires d'Oxford[80], ne manquent d'ailleurs pas de noter la spécificité et la richesse de ce double regard du philologue et du vulgarisateur que l'on porte sur Shakespeare dans l'Allemagne du XIX[e] siècle :

> En vérité, durant presque tout le XIX[e] siècle, les critiques ([August Wilhelm] Schlegel, [Ludwig] Tieck, [Georg Gottfried] Gervinus) et les érudits allemands ([Nicolaus] Delius, [Alexander] Schmidt) s'avérèrent plus rigoureux et plus originaux que leurs confrères anglais[81].

De même, les aperçus probants offerts par Werner Habicht, et davantage encore par Christa Jansohn et Roger Paulin[82], dont la délimitation temporelle et les domaines observés ne se recoupent pas exactement, démontrent que la recherche s'attarde désormais sur un champ d'investigation qui demande encore largement à être exploré. Enfin, l'un des signes les plus récents que le « Shakespeare » du XIX[e] siècle commence à connaître les faveurs des chercheurs, est la thèse d'Angela Hünig soutenue

---

[80] William Shakespeare, *The Complete Works*, edited by Stanley Wells and Gary Taylor, Oxford : Clarendon, 1986 ; William Shakespeare, *The Complete Works*, Original-Spelling Edition, edited by Stanley Wells and Gary Taylor, Oxford : Clarendon, 1987.

[81] Stanley Wells / Gary Taylor (ed.), *William Shakespeare. A Textual Companion*, Oxford : Clarendon, 1987, p. 56 : « Indeed, German critics (Schlegel, Tieck, Gervinus) and scholars (Delius, Schmidt) were for much of the century more rigorous and original than their English cousins ».

[82] Werner Habicht, « Shakespeare in nineteenth Germany. The making of a myth », *op. cit.* note 70, p. 141-157 ; Christa Jansohn, « The Making of a National Poet : Shakespeare, Carl Joseph Meyer and the German Book-Market in the Nineteenth Century », in *Modern Language Review* 90 (1995), p. 545-555 ; Roger Paulin, « Shakspeare's allmähliches Bekanntwerden in Deutschland. Aspekte der Institutionalisierung Shakespeares 1840-1875 », *op. cit.* note 78.

en 1999 à la *Pädagogische Hochschule* d'Erfurt[83]. Il s'agit moins d'une mise en perspective historique qui éclairerait les conditions de médiation du texte shakespearien traduit en langue allemande que d'une interrogation sur les versions elles-mêmes, leurs connivences, ressemblances et divergences stylistiques, et sur les principes de traduction de leurs auteurs que l'on peut ainsi dégager. Partant de l'une des tragédies romaines, *Coriolanus*, et ayant ponctuellement recours à *Macbeth* et à *Richard III*, Hünig propose de reconsidérer un certain nombre de traductions[84] des œuvres de Shakespeare non pas comme de pâles décalques du chef-d'œuvre d'August Wilhelm Schlegel, Ludwig Tieck, Dorothea Tieck et Wolf Baudissin (Berlin : Reimer, 1825-1833), mais comme des transpositions autonomes[85]. Dans une réflexion parfois trop systématique et affirmative, Hünig explique l'évolution de la traduction de Shakespeare dans l'Allemagne du XIX^{e} siècle par l'effort langagier toujours renouvelé des traducteurs dans leur quête d'un Shakespeare parfaitement naturalisé[86].

A la différence de certaines approches même récentes de l'exégèse qui ont tendance à isoler l'objet d'étude de l'arrière-plan historique, politique, social et culturel dans lequel il s'inscrit pourtant tout naturellement, le présent travail tente de retracer le parcours d'une représentation, c'est-à-dire de mettre en lumière Shakespeare façonné à l'image d'une période littéraire déterminée. José Lambert souligne qu'il « importe bien

---

[83] Angela Hünig, *Übersetzung im Schatten des Kanons : Untersuchungen zur Deutschen Shakespeare-Übersetzung im 19. Jahrhundert am Beispiel des 'Coriolanus'*, Diss. Pädagogische Hochschule Erfurt, 1999.

[84] Il s'agit, selon les termes d'A. Hünig, de deux grands « blocs » (« Blöcke ») de traductions : le premier « bloc » comprend les transpositions de *Coriolan* (avec une digression sur *Macbeth* et *Richard III*) dans la version d'August Wilhelm Schlegel (Berlin, 1797-1810), celle dite de « Schlegel-Tieck » (Berlin, 1825-1833), celle des Voß, père et fils (Leipzig, puis Stuttgart, 1818-1829) et celle de Johann Wilhelm Otto Benda (Leipzig, 1825-1826) ; le deuxième ensemble comprend une série de traductions parues presque simultanément entre 1867 et 1872. Il s'agit de l'édition de Franz Dingelstedt (Hildburghausen, 1867-1871), de celle de Friedrich Bodenstedt (Leipzig, 1867-1872) et de celle de la *Deutsche Shakespeare-Gesellschaft*, sous la direction de Hermann Ulrici (Berlin, 1867-1871).

[85] Angela Hünig, *Übersetzung im Schatten des Kanons : Untersuchungen zur Deutschen Shakespeare-Übersetzung im 19. Jahrhundert am Beispiel des 'Coriolanus'*, *op. cit.* note 83, p. 10.

[86] Se reporter notamment à la conclusion de l'étude d'A. Hünig, *id.*, p. 186-194.

moins de déterminer si c'est l''authentique' Shakespeare qui a été diffusé à un moment donné que de déceler la fonction précise remplie par un Shakespeare *historique*, qu'il soit imaginaire ou non, et de distinguer entre les différentes fonctions qu'il a pu remplir »[87]. De même, Jonathan Bate remarque à juste titre que le nom de Shakespeare ne désigne finalement pas tant l'homme qui a vécu de 1564 à 1616, qu'un composé de pièces que chaque nouvelle époque remodèle à son image[88], sans jamais parvenir à faire table rase des paramètres antérieurs de l'appréciation. Au-delà des perturbations et des frictions qu'engendre l'accueil de Shakespeare et dont il nous faudra rendre compte, la réflexion sur le rôle toujours révisable qui lui est attribué au sein de la littérature allemande permet aussi, dans une certaine mesure, de penser les problèmes de périodisation, d'enchevêtrement et de survie des mouvements. Sur ce point, le cadre temporel choisi promettait de nous livrer de riches enseignements.

---

[87] José Lambert, « Shakespeare en France au tournant du XVIIIe siècle. Un dossier européen », in Dirk Delabastita / Lieven D'hulst (ed.), *European Shakespeares : Translating Shakespeare in the Romantic Age*, Amsterdam : J. Benjamins, 1993, p. 25-44, p. 29.

[88] Jonathan Bate, *Shakespearean Constitutions : Politics, Theatre, Criticism 1730-1830*, Oxford : Clarendon, 1989, p. 3.

Cadre et méthode

Cadre temporel de l'étude

En histoire littéraire et de manière générale dans les études qui se préoccupent de près ou de loin de ce domaine, la période que nous avons retenue a connu depuis les années 1970, en particulier sous l'influence de Friedrich Sengle et de ses disciples, un vrai regain d'intérêt[89]. De nombreux universitaires ont cru apercevoir dans la société allemande des années 1970, marquée par une profonde césure sociale et culturelle qui accompagne les événements de l'année 68, une certaine parenté avec cette autre période de transition et de quête de nouveaux repères, située entre le *Congrès de Vienne* (1814/15) et les révoltes et révolutions de 1848.

Ces années sont caractérisées par un climat d'opposition politique accrue qui voit la genèse de cinq grandes tendances politiques : les courants libéraux, démocratiques plus ou moins radicaux, conservateurs, auxquels s'ajoutent, au cours du dernier tiers de la période, le catholicisme politique et le socialisme. Les années 1815-1850 se distinguent aussi par un essor de l'industrialisation engendrant l'apparition de nouveaux groupes sociaux[90], allant de pair avec une explosion démographique et un

---

[89] Friedrich Sengle, *Biedermeierzeit*, *op. cit.* note 44.

[90] Sur le phénomène nouveau de la paupérisation de la population, associé à celui du prolétariat naissant, voir le long article dans le quatrième volume du *Conversations-Lexikon der Gegenwart* paru chez Brockhaus en 1840, en particulier p. 65 : « Eine vielbesprochene Erscheinung, die man in neuerer Zeit

UNIVERSITE DE METZ — S. C. D.

contexte international de lente émergence des nationalismes diviseurs, sans que les forts principes démocratiques et l'affirmation d'une pensée cosmopolite soient pourtant tout à fait reniés[91]. Karl Wilhem Ferdinand Solger avait qualifié ce sentiment nouveau d'« *enthousiasme* » pour « l'Etat et la patrie » et pour le « rétablissement du peuple allemand et de sa germanité »[92]. Joseph Rovan note fort justement que

> les déceptions de 1815 et la répression qui sanctionnera après 1820 les tentatives de reprise du mouvement nationaldémocratique dont les volontaires des Guerres de Libération avaient été pour une large part les porteurs, paralysent l'élan politique. L'Etat est la possession des princes et de leur bureaucratie – les dynamismes, ambitions et espérances des jeunes Allemands qui ne peuvent ou ne veulent le servir dans de telles conditions sont de ce fait déportés vers les champs de la culture et de la science d'une part, de l'action économique d'autre part. L'énergie des novateurs ne peut se satisfaire des méthodes et des rythmes de la bureaucratie, la vie parlementaire n'existe encore que dans certains Etats du Sud, et à l'état embryonnaire[93].

La nouvelle *Confédération germanique*, née du traité de Vienne (1815), est alors composée d'un territoire très vaste allant des provinces rhénanes à la Silésie autrichienne, et du duché de Holstein aux territoires du nord de l'Italie, placée en grande partie sous la tutelle autrichienne depuis 1815. Elle est désarticulée en trente-neuf petites unités politiques, juridiques, économiques et sociales très hétérogènes, de structure plus ou moins moderne, auxquelles répondent autant de provincialismes

---

in den Ländern des mittleren und nördlichen Europas, und zwar vorzugsweise in den fabrik- und handeltreibenden Ländern bemerken will, ist der Pauperismus oder Massenarmuth ».

[91] Hartmut Steinecke, « 'Weltliteratur' — Zur Diskussion der Goetheschen 'Idee' im Jungen Deutschland », in Joseph A. Kruse / Bernd Kortländer (Hrsg.), *Das Junge Deutschland : Kolloquium zum 150. Jahrestag des Verbots vom 10. Dezember 1835. Düsseldorf, 17.-19. Februar 1986*, Hamburg : Hoffmann und Campe, Heinrich-Heine-Verl., 1987, p. 155-172 ; Martina Lauster (Hrsg.), *Deutschland und der europäische Zeitgeist. Kosmopolitische Dimensionen in der Literatur des Vormärz*, Bielefeld : Aisthesis, 1994, *cf.* en particulier p. 3 ; 12.

[92] *Solgers nachgelassene Schriften und Briefwechsel*, *op. cit.* note 28, 2. Band : VI. *Über patriotischen Enthusiasmus*, p. 387-423, ici p. 396 : « Die Loosung und das Wort der Zeit ist *Enthusiasmus* für Staat und Vaterland und für die Wiederherstellung des deutschen Volks und seiner Deutschheit ».

[93] Joseph Rovan, « De la Restauration à la Révolution de 1848. (Où l'on voit l'Allemagne entrer dans l'ère industrielle) », in Gilbert Krebs (éd.), *Aspects du « Vormärz ». Société et politique en Allemagne dans la première moitié du XIXe siècle*, Centre de recherches sur la Société Allemande aux XIXe et XXe siècles, Publications de l'Institut d'Allemand (Université de la Sorbonne Nouvelle) n° 4, Paris, 1984, p. 11-45, ici p. 17.

culturels. Cette absence générale d'homogénéité engendre des problèmes de périodisation en histoire littéraire qui doivent faire l'objet d'une discussion sans que notre propos soit de susciter un nouveau débat à ce sujet[94].

Alors que sous la République de Weimar les conservateurs désignaient la période sous le terme de « temps des épigones » (*Epigonenzeit*) et que les libéraux préféraient quant à eux parler de *Vormärz*, les appréciations parfois fortement embarrassées de convictions idéologiques restent toujours aussi divisées quelque cinquante ans plus tard. Tandis que dans les années 1970 certains chercheurs de la R.F.A. parlèrent avec prudence d'une société et d'une littérature en voie de « modernisation », que d'autres, comme Sengle, constatèrent une permanence des tendances conservatrices et choisirent par conséquent de la désigner sous le terme de « Biedermeier(zeit) »[95], les chercheurs de la R.D.A. insistèrent pour la plupart sur les diverses manifestations d'une pensée révolutionnaire annonciatrice, selon eux, de véritables bouleversements socio-culturels et des débuts d'une littérature dite socialiste[96].

Progrès et stagnation, engagement et attentisme, imitation et innovation... de tels couples d'opposés pourraient être multipliés à loisir pour caractériser une époque

---

[94] *Cf.* Jost Hermand, « Allgemeine Epochenprobleme », in J. Hermand (Hrsg.), *Zur Literatur der Restaurationsepoche, 1815-1848, Forschungsreferate und Aufsätze [Friedrich Sengle zum 60. Geburtstag]*, Stuttgart : Metzler, 1970 ; Elfriede Neubuhr, *Begriffsbestimmung des literarischen Biedermeier*, Darmstadt : Wissenschaftl. Buchgesellschaft, 1974 ; Peter Stein, *Epochenproblem « Vormärz » (1815-1848)*, Stuttgart : Metzler, 1974 ; Hans Ulrich Gumbrecht / Ursula Link-Heer (Hrsg.), *Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachhistorie*, Frankfurt/M. : Suhrkamp, 1985 ; Reinhart Herzog / Reinhart Koselleck (Hrsg.), *Epochenschwelle und Epochenbewußtsein*, München : Fink, 1987 ; Burghard Dedner / Ulla Hofstaetter (Hrsg.), *Romantik im Vormärz*, Marburg : Hitzeroth, 1992 ; Walter Jaeschke (Hrsg.), *Philosophie und Literatur im Vormärz. Der Streit um die Romantik (1820-1854)*, Hamburg : Felix Meiner, 1995 ; Helmut Bock, « Deutscher Vormärz. Immer noch Fragen nach Definition und Zäsuren einer Epoche ? », in Lothar Ehrlich (Hrsg.), *Vormärz und Klassik*, Bielefeld : Aisthesis, 1999, p. 9-32.

[95] *Cf.* sur ce point Elfriede Neubuhr, *Begriffsbestimmung des literarischen Biedermeier*, *op. cit.* note 94.

[96] Rainer Rosenberg, *Literaturverhältnisse im deutschen Vormärz*, Berlin : Akademie-Verlag, 1975, p. 8 : « die revolutionären, zukunftsträchtigen Erscheinungen dieser Literatur ».

morcelée (« aufgesplitterte Epoche »)[97] et, semble-t-il, sans véritable identité. Les dissensions sont en effet vives au sein de la recherche sur le début et le terme de la période, tant la place qu'elle occupe au sein de l'histoire littéraire est inconfortable : faut-il la faire débuter en 1815, 1820 ou en 1832, année qui sonne le glas, selon Heinrich Heine de la fameuse « période esthétique » (*Ende der Kunstperiode*)[98] ? En cela, le poète rhénan est rejoint par d'autres observateurs de l'époque qui se rallieront à cette même idée d'une période littéraire qui s'achève avec le décès de son plus illustre représentant, Johann Wolfgang Goethe, et forme ainsi une entité du point de vue artistique et littéraire (*Goethezeit*) :

> la deuxième période classique de notre littérature, qui s'ouvre avec Klopstock, et peut s'achever à bon droit le 22 mars 1832[99].

Faut-il au contraire procéder à une coupe chronologique en 1840, en 1848/1849 ou encore aller jusqu'en 1870 ?

A une géopolitique intriquée correspond une carte du littéraire à la physionomie changeante, aussi contradictoire que diversifiée. Les années 1815-1850 comportent un ensemble de tendances et de mouvements composites et non cloisonnés, dont il est difficile de ponctuer les étapes et de fonder les ramifications. Elles posent un problème double : celui de la périodisation pertinente et du terme sous lequel elles doivent être désignées. Doit-on parler de romantisme tardif (*Spätromantik*), appelé parfois aussi « post-romantisme », de *Biedermeier*, de *Jeune Allemagne* (*Junges*

---

[97] Jost Hermand, *Die literarische Formenwelt des Biedermeiers*, Giessen : Wilhelm Schütz, 1958, p. 1.

[98] La première occurrence de cette célèbre formule heinéenne se trouve dans <*Die deutsche Literatur von Wolfgang Menzel, 1828*>, in *DHA* 10, p. 238-248, ici p. 239 : « Ist doch die Idee der Kunst zugleich der Mittelpunkt jener ganzen Literaturperiode, die mit dem Erscheinen Goethes anfängt und erst jetzt ihr Ende erreicht hat, ist sie doch der eigentliche Mittelpunkt in Goethe selbst, dem großen Repräsentanten dieser Periode [...] ».

[99] Cité d'après Johannes Janota, *Eine Wissenschaft etabliert sich 1810-1870. Wissenschaftsgeschichte der Germanistik III*, Tübingen : Niemeyer, 1980, p. 196 : « die zweite klassische Periode unserer Literatur, die mit Klopstock beginnt und füglich mit dem 22. Merz 1832 geschloßen werden kann ».

Deutschland)[100], de *Vormärz* ou encore, lorsque l'accent est placé sur la dimension historique, de *Restauration* ou d'*Ere de Metternich* (*Metternichära*) ? L'interrogation sur un cadre temporel pertinent ne se résume donc pas seulement à un simple problème de chronologie et le débat est loin d'être résolu comme le montrent des études très récentes : alors que la discussion poétique et poétologique au sein des « générations » littéraires devenues canoniques du *Sturm und Drang*, de la *Deutsche Klassik* et du premier romantisme allemand semble trouver un certain équilibre, dont on ne manque pas, comme nous l'avons rappelé plus haut, de retrouver l'empreinte dans de nombreuses études sur la référence shakespearienne en Allemagne[101], le polycentrisme culturel de notre période donne lieu à un certain syncrétisme caractérisé par l'interpénétration des positions et des discours esthétiques les plus divers, et même opposés. La tentative de définition quelque peu embarrassée de Gert Sautermeister et d'Ulrich Schmid illustre bien que nous avons affaire à des années curieusement hybrides, où s'exercent des dynamiques et mutations complexes et où différents groupes coexistent sans forcément vivre dans la même temporalité[102] :

> Dans la période située 'entre la Restauration et la Révolution', ce n'est pas un style littéraire qui est dominant, mais ce sont bien plus divers courants littéraires qui s'entrecroisent : des traditions héritées de l'*Aufklärung* tardive, celles issues de la période esthétique goethéenne et d'autres en rupture radicale avec cette dernière, celles venant du romantisme tardif et d'autres, épigonales, qui lui sont redevables, des idylles dans le style *Biedermeier* et des écrits contestataires du *Vormärz*. La survivance ou la rémanence de certains styles est tout aussi révélatrice pour cette époque que des manières d'écrire avant-gardistes, qui anticipent celles à venir. La

---

[100] Notons toutefois que les principaux représentants de cette nouvelle esthétique (Ludolf Wienbarg, Theodor Mundt, Heinrich Laube, Karl Gutzkow, Heinrich Heine) ne formèrent pas d'« école » *jeune allemande* (*jungdeutsch*).

[101] Michael Hiltscher, *Shakespeares Text in Deutschland*, *op. cit.* note 18, p. 8 : « Arbeiten zur Shakespeare-Rezeption in Deutschland sind thematisch auf die literarische Rezeption und zeitlich ganz überwiegend auf Klassik, Sturm und Drang und Romantik beschränkt ».

[102] C'est notamment ce que Bernd Kortländer se propose de montrer dans son article intitulé, « Heinrich Heine et Annette von Droste-Hülshoff. Deux poètes d'Allemagne », in *Revue germanique internationale* 9 (1998), p. 151-165.

coexistence de formes d'expression anciennes et novatrices est une caractéristique frappante de l'époque[103].

C'est pourquoi Helmut Bock se propose dans un article très récent[104] de repenser les désignations d'usage dans l'historiographie. Il choisit d'associer dialectiquement les notions de *Biedermeier* et de *Vormärz* sans pour autant tenter de les faire s'accorder, puisqu'elles sont à la fois diamétralement opposées et complémentaires. Elles permettraient ainsi, selon Bock, de rendre compte de manière plus juste et précise des tensions inhérentes à une réalité historique polymorphe dont l'identité serait ainsi fondée précisément dans sa disparité. Bock rejoint ainsi les positions défendues par l'historiographie moderne. L'historien Daniel Roche par exemple, remarque que « pour bien mesurer changements et mutations dans le cadre de l'espace et du temps retenu, il faut admettre les possibilités d'appartenance simultanées à des rythmes, à des dynamiques historiques différentes »[105].

Nous nous trouvons donc face à une période et une littérature de transition[106]. Par conséquent, au lieu de prendre cette dernière *a priori* comme un objet constitué en l'inscrivant dans une chronologie contraignante et de croire à une vision

---

[103] Gert Sautermeister / Ulrich Schmid (Hrsg.), *Zwischen Restauration und Revolution 1815-1848*, München, Wien : Hanser, 1998, p. 13-14 [« Introduction »] : « In der Zeit 'zwischen Restauration und Revolution' ist nicht etwa *ein* literarischer Stil federführend ; vielmehr durchkreuzen sich verschiedene literarische Strömungen : Traditionen der Spätaufklärung, goethezeitliche Kunstperiode und radikaler Bruch mit ihr, Spätromantik und ihr verpflichtetes Epigonentum, biedermeierliche Idyllik und vormärzliches Aufbegehren. Das Fortwirken bzw. die Spätzeit bestimmter Stile ist für die Epoche ebenso kennzeichnend wie vorausweisende, die Zukunft vorwegnehmende Schreibweisen. Die Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen ist ein auffälliges Charakteristikum der Epoche ».

[104] Helmut Bock, « Deutscher Vormärz. Immer noch Fragen nach Definition und Zäsuren einer Epoche ? », *op. cit.* note 94, p. 21.
Voir également l'ouvrage collectif de Helmut Bock et Renate Plöse (Hrsg.), *Aufbruch in die Bürgerwelt. Lebensbilder aus Vormärz und Biedermeier*, Münster : Westfälisches Dampfboot, 1994.

[105] Daniel Roche, « Une déclinaison des Lumières », in Jean-Pierre Rioux / Jean-François Sirinelli (dir.), *Pour une histoire culturelle*, Paris : Seuil, 1997, p. 21-49, ici p. 47.

[106] Peter Hasubek, *Vom Biedermeier zum Vormärz. Arbeiten zur deutschen Literatur zwischen 1820 und 1850*, Frankfurt/M., Berlin, Bern : Lang, 1996, p. 8 : « Literatur der Übergangszeit ».
Gilbert Krebs (éd.), *Aspects du « Vormärz ». Société et politique en Allemagne dans la première moitié du XIXe siècle*, *op. cit.* note 93, p. 6 [« Avant-propos » de G. Krebs] : « [...] une période de transition, de gestation, de préparation des temps nouveaux ».

unitaire de l'étude historique des phénomènes littéraires, nous aimerions la considérer davantage comme un champ d'investigation. A une « situation mixte »[107], correspond un « discours mixte » sur Shakespeare. Tous deux semblent se réfléchir mutuellement : l'utilisation qui est faite de ce modèle étranger porte, selon nous, des traces distinctes des tensions esthétiques, philosophiques, idéologiques non résolues, des enjeux identitaires, des prises de position internes au paysage intellectuel de ce premier XIX^{e} siècle et, en somme, de la multiplication des points de vue et des « partis » littéraires. Elle semble même les provoquer en partie. « Shakespeare est et restera bien le maître, stimulant pour tous les temps », lit-on par exemple dans une lettre de Joseph von Eichendorff (1788-1857)[108], écrite en 1839. Fort éloignés des vues réputées conservatrices du baron silésien, les *Hallische Jahrbücher für Wissenschaft und Kunst* d'Arnold Ruge (1802-1880) et de Theodor Echtermeyer (1805-1844), célèbre organe de la gauche hégélienne, constatent au même moment que l'époque actuelle est tout aussi imbue de Shakespeare que la période romantique, c'est-à-dire sa grande antithèse[109].

Il serait certes naïf de considérer Shakespeare comme le fondement premier d'une *littérature nationale* de langue allemande et, d'une manière générale, de surévaluer l'impact des différentes lectures de son œuvre sur des esprits déliés et

---

[107] L'expression est empruntée à l'historien Christophe Charle. *Cf.* C. Charle, *Les intellectuels en Europe au XIX^{e} siècle. Essai d'histoire comparée.* Edition augmentée d'une postface inédite de l'auteur, Paris : Seuil, 2001, p. 22.

[108] Lettre à Theodor von Schön du 2 octobre 1839, in [J. v. Eichendorff], *Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff* : historisch-kritische Ausgabe, begr. von W. Kosch und A. Sauer, fortgef. und hrsg. von H. Kunisch und H. Koopmann, 12. Band : *Briefe 1794-1857* ; *Text*, hrsg. von Sibylle von Steinsdorff, Tübingen : Niemeyer, 1908 [rééd. Stuttgart, Berlin, Köln : Kohlhammer, 1992], p. 163 : « Shakespeare ist und bleibt doch der Meister, erfrischend für alle Zeiten ».

[109] Ernst Susemihl, « Uebersicht der neueren Shakspeare-Literatur », in *Hallische Jahrbücher für deutsche Wissenschaft und Kunst* 206 du 28 août 1838 (col. 1641-1644) ; 207 du 29 août 1838 (col. 1649-1655) ; 208 du 30 août 1838 (col. 1657-1664) et 209 du 31 août 1838 (col. 1668-1672).
Cf. également la recension anonyme de « Die Dramatiker der Jetztzeit. Von Ludolf Wienbarg. Erstes Heft. Altona, 1839. Bei Karl Aue », in *Hallische Jahrbücher für deutsche Wissenschaft und Kunst* 43 du 19 février 1840, col. 341-344 ; 44 du 20 février 1840, col. 350-352 ; 45 du 21 février 1840, col. 357-360.

ouverts, qui, dans leur quête d'un renouveau esthétique, participent à la circulation des hommes et des idées et puisent abondamment dans un réservoir culturel vaste et composite, à la fois national et étranger. L'écueil que nous avons voulu éviter était d'accorder une trop grande confiance à l'*unicité* de l'itinéraire allemand du poète-dramaturge, alors que de nombreux observateurs portent depuis quelques années un intérêt accru aux *interférences* culturelles, à la *circulation* des idées et aux *essaimages*. Les spécialistes des questions franco-allemandes, très avancés dans ce domaine, ont ainsi réaffirmé à juste titre la vitalité de la référence française dans les pays de langue allemande durant notre période, fondée largement sur le prestige durable de sa production littéraire[110], et ont démontré la relative perméabilité des systèmes culturels français aux références allemandes[111]. Cependant, afin d'écarter le spectre d'un certain réductionnisme qui pourrait résulter d'une concentration exclusive sur l'échange franco-allemand[112], il convient aussi de se tourner vers l'étude d'autres échanges bilatéraux, voire triangulaires[113], qui — à terme — s'éclaireront mutuellement. C'est cette autre voie

---

[110] *Cf.* Hans-Jürgen Lüsebrink / János Riesz (Hrsg.), *Feindbild und Faszination. Vermittlerfiguren und Wahrnehmungsprozesse in den deutsch-französischen Kulturbeziehungen (1789-1983)*. Beiträge zum Kolloquium an der Universität Bayreuth, 19.-21. Mai 1983, Frankfurt/M. : Diesterweg, 1984 ; Michel Espagne / Michael Werner (éd.), *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIIIe-XIXe siècles)*, Paris : Ed. Recherches sur les civilisations, 1988 ; Jean Mondot / Jean-Marie Valentin / Jürgen Voss (Hrsg.), *Deutsche in Frankreich. Franzosen in Deutschland 1715-1789 ; institutionelle Verbindungen, soziale Gruppen, Stätten des Austausches = Allemands en France, Français en Allemagne*, Sigmaringen : Thorbecke, 1992 ; Michel Grunewald / Jochen Schlobach (éd.), *Médiations / Vermittlungen. Aspects des relations franco-allemandes du XVII^e siècle à nos jours / Aspekte der deutsch-französischen Beziehungen vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, vol. 1, Bern, *etc.* : Lang, 1992 ; Jean Mondot / Alain Ruiz (éd.), *Interférences franco-allemandes et Révolution française.* Actes du colloque de Bordeaux, 15-16 mars 1990 ; organisé par l'Institut Goethe de Bordeaux et par le Centre interdisciplinaire bordelais d'études des Lumières, Talence : Presses universitaires de Bordeaux, 1994 ; Michel Espagne / Werner Greiling (Hrsg.), *Frankreichfreunde. Mittler des französisch-deutschen Kulturtransfers (1750-1850)*, Leipzig : Leipziger Universitätsverlag, 1996.

[111] *Cf.* par exemple Michel Espagne et Michael Werner, « La construction d'une référence culturelle allemande en France. Genèse et histoire culturelle (1750-1914) », in *Annales ESC* 42 (1987), p. 969-992.

[112] *Cf.* la postface de Michael Werner, in Marc Schalenberg (Hrsg.), *Kulturtransfer im 19. Jahrhundert*, Berlin : Centre Marc Bloch, 1998, p. 173-180, ici p. 174.

[113] Sur les échanges germano-britanniques au XIX^e siècle, se reporter au recueil d'articles publié sous la direction de Rudolf Muhs, Johannes Paulmann et Willibald Steinmetz : *Aneignung und Abwehr. Interkultureller Transfer zwischen Deutschland und Großbritannien im 19. Jahrhundert*, Bodenheim : Philo, 1998.

d'accès vers la compréhension d'un processus d'échange que nous avons choisi d'emprunter.

Axes méthodologiques

La théorie de la réception (*Rezeptionsforschung*), ce champ des études comparatistes qui a pris son essor voici une trentaine d'années en Allemagne[114] et qui a fait l'objet de nombreuses mises au point depuis lors, part du principe que l'œuvre littéraire ne prend existence qu'à partir du moment où elle est *lue*, qu'à partir de l'instant où un public de lecteurs ou de spectateurs la *reçoit*.

---

[114] L'interrogation sur le rôle du lecteur/auditeur d'un texte est bien plus ancienne, mais elle ne fit alors pas encore l'objet de recherches théoriques méthodiques et systématisées. *Cf.* par exemple les réflexions de Roman Ingarden sur la phénoménologie de l'acte individuel de lecture. Pour Ingarden, une œuvre littéraire est inachevée et ne se manifeste pleinement que par l'interaction entre le texte et le lecteur. Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Halle a. d. S. : Niemeyer, 1931. [Se reporter en particulier au treizième chapitre : « Das 'Leben' des literarischen Werkes », p. 342-370].
Les théoriciens « pionniers » de la *Rezeptionsforschung* sont Wolfgang Iser, angliciste, et Hans Robert Jauß (1921-1997), romaniste et médiéviste. Même si les noms de Manfred Fuhrmann, Wolfgang Preisendanz, Karlheinz Stierle, Jurij Striedter et Rainer Warning peuvent être rattachés à l'*Ecole de Constance* (*cf.* la préface de Jean Starobinski à la traduction française par Claude Maillard intitulée *Pour une esthétique de la réception* de Hans Robert Jauß, Paris : Gallimard, 1978, p. 14), le terme masque une réalité plus complexe. L'« école » correspond plus à un ensemble de chercheurs dont les intérêts scientifiques se rejoignent, qu'à l'élaboration d'une esthétique de la réception qui ferait l'adhésion unanime d'une communauté unie de scientifiques. L'*esthétique de la réception* ne se résume du reste pas à l'*Ecole de Constance* qui est — au sens restreint — une entreprise scientifique formulée en premier lieu par Hans Robert Jauß.
Sur la théorie de la réception et les vives discussions qu'elle a engendrées, voir Manfred Naumann (Hrsg.), *Gesellschaft, Literatur, Lesen* : *Literaturrezeption in theoretischer Sicht*, Berlin, *etc.* : Aufbau-Verl., 1973 ; Peter Uwe Hohendahl (Hrsg.), *Sozialgeschichte und Wirkungsgeschichte* : *Dokumente zur empirischen und marxistischen Rezeptionsforschung*, Frankfurt/M. : Athenäum-Fischer, 1974 ; Heinz-Dieter Weber (Hrsg.), *Rezeptionsgeschichte oder Wirkungsästhetik* : *Konstanzer Diskussionsbeiträge zur Praxis der Literaturgeschichtsschreibung*, Stuttgart : Klett-Cotta, 1978, et surtout Rainer Warning (Hrsg.), *Rezeptionsästhetik* : *Theorie und Praxis*, München : Fink, 1975.

> Dans la triade formée par l'auteur, l'œuvre et le public, ce dernier n'est pas simplement un élément passif qui ne ferait que réagir en chaîne, tant s'en faut : il développe à son tour une énergie qui contribue à faire l'histoire. La vie de l'œuvre littéraire dans l'histoire est inconcevable sans la participation active de celui auquel elle est destinée. Car c'est grâce à son intervention seulement, que l'œuvre entre dans une continuité où l'horizon d'attente est en perpétuel changement, où s'opère en permanence le passage du simple accueil à la compréhension critique, de la réception passive à la réception active, des normes esthétiques admises à une production nouvelle, qui les surpasse[115].

La théorie de la réception ne place donc plus une esthétique de la production et de la représentation, mais un récepteur (*Rezipient*) au centre de la théorie littéraire. L'histoire de la littérature ne s'organise alors plus à partir du schéma traditionnel de « l'homme et l'œuvre », mais à partir des réceptions simultanées et successives par les différents publics. C'est cette inscription du lecteur (ou du spectateur) dans une époque donnée de l'histoire qui est chère au romaniste et théoricien de la littérature Hans Robert Jauβ. De cette inscription dans le temps naît une « relation dialogique » (« dialogische[s] Verhältnis »)[116] à chaque fois singulière entre l'œuvre et son public, un rapport dynamique à chaque fois renouvelé, puisque la signification donnée à l'œuvre dépend tout autant des expériences et des compétences individuelles, des mœurs et des traditions esthétiques, que de la situation politique, sociale, culturelle et économique du récepteur. C'est ce que Jauβ appelle l'« horizon d'attente » (*Erwartungshorizont*) du public, un concept opératoire qui trouve son origine chez Edmund Husserl et qui avait

---

[115] Hans Robert Jauβ, « Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft », in H. R. Jauβ, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt/M. : Suhrkamp, 1970, p. 144-207, ici p. 169 : « Im Dreieck von Autor, Werk und Publikum ist das letztere nicht nur der passive Teil, keine Kette bloβer Reaktionen, sondern selbst wieder eine geschichtsbildende Energie. Das geschichtliche Leben des literarischen Werks ist ohne den aktiven Anteil seines Adressaten nicht denkbar. Denn erst durch seine Vermittlung tritt das Werk in den sich wandelnden Erfahrungshorizont einer Kontinuität, in der sich die ständige Umsetzung von einfacher Aufnahme in kritisches Verstehen, von passiver in aktive Rezeption, von anerkannten ästhetischen Normen in neue, sie übersteigende Produktion vollzieht ».

[116] *Id.*, p. 171.

déjà été employé par Hans-Georg Gadamer[117]. Ce concept d'« horizon d'attente » a dû faire l'objet de plusieurs clarifications par la suite, en raison de sa dimension plus formaliste qu'historique. A travers lui se posait en effet la question déterminante de la circonscription précise du concept de « lecteur » : de quelles catégories de lecteurs parle-t-on, lorsque l'on évoque leur « horizon d'attente » ? S'il existe bien, depuis les recherches menées par Wolfgang Iser dans les années 1970[118], une méthode d'analyse objectivable pour cerner le rôle du lecteur « implicite » (der « implizite Leser »), c'est-à-dire inscrit dans le texte, comment appréhender en revanche, par l'« épreuve de la mise en pratique » (« praktische Erprobung »)[119], l'horizon social d'un collectif de lecteurs ordinaires dans son infinie diversité[120] ? Et comment éviter le piège que représentent les multiples lectures des textes qui ne relèvent pas d'une expérience esthétique véritablement productive et créatrice ?

La tâche qui consistait à tenir compte de la « pluralité effective » (« faktische Pluralität »)[121] des horizons d'attente s'annonçait donc d'emblée comme périlleuse et il était aisé d'en deviner les limites : le concept d'« horizon d'attente », tel que Jauβ l'avait introduit en 1970, « se ressent encore », concède-t-il cinq ans plus tard, « d'avoir été développé exclusivement dans le champ de la littérature ».

Avec le terme de « réception », les théoriciens de la littérature tentent de s'écarter d'une terminologie souvent peu précise qui servait jusqu'alors à étudier les

---

[117] *Cf.* par exemple l'essai de Hans-Georg Gadamer, « Was ist Wahrheit ? [1957] », in du même, *Gesammelte Werke.* 2. Band : *Hermeneutik II. Wahrheit und Methode. Ergänzungen. Register*, Tübingen : J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1986, p. 45-56, en particulier p. 55.

[118] *Cf.* sur ce point W. Iser, *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, München : Fink, 1972.

[119] Hans Robert Jauβ, « Racines und Goethes Iphigenie. Mit einem Nachwort über die Partialität der rezeptionsästhetischen Methode », in Rainer Warning (Hrsg.), *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, München : Fink, ⁴1993, p. 353- 400, ici p. 392.

[120] Hans Robert Jauβ, « Der Leser als Instanz einer neuen Geschichte der Literatur », in *Poetica* 7 (1975), p. 325-344, ici p. 339.

[121] Hans Robert Jauβ, « Racines und Goethes Iphigenie. Mit einem Nachwort über die Partialität der rezeptionsästhetischen Methode », *op. cit.* note 119, ici p. 392.

relations entre les textes et leurs destinataires. Selon une certaine idée de hiérarchie culturelle, de nombreuses démarches comparatistes anciennes, usant de catégories aujourd'hui discutables et vieillies, par exemple de celles de « fortune », de « succès », de « retentissement » ou encore de « rayonnement » – qui représentent des sous-ensembles de la catégorie de l'« influence » tout en recouvrant des champ d'investigation différents – n'avaient retenu de la relation entre le texte et son récepteur que « l'activité potentielle de l'objet reçu »[122], son identité et son intégrité, et non la dynamique de la trajectoire entre émetteur et récepteur. Le rôle du premier (l'émetteur), sur lequel se concentrait l'attention, se trouvait donc valorisé par rapport à celui du second (le récepteur), souvent considéré comme passif. Yves Chevrel propose la définition suivante du terme de « réception » :

> Rappelons en tout cas que ce mot [...] est emprunté à l'allemand et doit être dégagé, dans cette acception, de toute connotation impliquant une absence d'activité ou une attitude simplement attentiste. « Rezeption » connote en effet une volonté de s'emparer de quelque chose, de la prendre (conformément à l'étymologie « capere ») [...]. Il paraît indispensable, si on veut garder le terme en français, de le présenter (de se le représenter) comme renvoyant à une activité d'appropriation[123].

L'accent est désormais placé sur un travail *interactif* entre le texte qui *agit* sur le récepteur, tout en étant lié au passé historique où il a été conçu, et le récepteur qui dote à son tour ce texte d'un contenu qui lui est *a priori* étranger et qui l'inscrit ainsi dans une continuité historique, d'où émergera progressivement une tradition littéraire et critique.

Les voies d'approche de la réception sont donc multiples : les prises de vue multipliées sur un texte, diachroniques et synchroniques, font intervenir une grande

---

[122] Yves Chevrel, « Les études de réception », in Pierre Brunel / Yves Chevrel (dir.), *Précis de littérature comparée*, *op. cit.* note 76, p. 177-214, ici p. 180.

[123] Yves Chevrel, « Les Champs des études comparatistes de réception. Etat des recherches », in *Œuvres et Critiques* XI/2 (1986), p. 147-160, ici p. 147.

diversité de champs — littéraire, esthétique, idéologique... — qui s'inscrit dans des situations individuelles, historiques et socio-économiques déterminées. Tous ces facteurs *concrétisent* et *actualisent* le texte d'origine. S'instaure alors un rapport de *conservation* et de *rénovation* de l'écrit par l'interaction productive entre le lecteur, le critique et l'écrivain. Or, cet échange dynamique nous est restitué en partie seulement à travers les discours tenus sur l'œuvre. On comprend dès lors que, face à la complexité des processus d'accueil d'un texte qui rend vain tout espoir de résurrection intégrale de la réception d'un auteur à un moment donné de son histoire posthume, les analyses se soient principalement fondées sur les échos de la critique philosophique, littéraire et théâtrale. Celle-ci, grâce à la position institutionnelle qu'elle occupe, se prononce au nom de la collectivité et reste ainsi le témoin privilégié des comportements esthétiques et moraux du public.

Si, dans notre démarche, l'accent est également placé sur les lectures « fécondes » de Shakespeare qui nous sont parvenues, il nous importait avant tout de nous intéresser au travail de médiateurs (hommes de lettres, traducteurs, exégètes) souvent relégués aux oubliettes et à leurs éventuelles relations, donc à l'étude de réseaux[124]. Ceux-ci s'organisent en un tissu significatif de concordances et d'échos qui, souvent, se commentent et se regardent. Nous avons tenté de les déceler, de les mettre en lumière et de faire dialoguer les études de médiateurs aujourd'hui oubliés avec celles que l'historiographie littéraire a consacrées, sans pour autant avoir comme principal objectif la révélation ou réhabilitation d'un auteur trop inaperçu ou injustement dédaigné. Il est en effet capital, selon José Lambert,

---

[124] Michel Espagne / Michael Werner, « La construction d'une référence culturelle allemande en France. Genèse et histoire culturelle (1750-1914) », *op. cit.* note 111, p. 969-992, ici p. 985 : « La notion de réseau est l'une de celles qui méritent le plus d'attention pour comprendre la construction d'une référence culturelle. Un réseau est un système d'élaboration collective d'une idéologie et plus particulièrement d'une référence interculturelle. Il désigne un ensemble de personnes entre lesquelles fonctionne un circuit d'échanges épistolaires ou oraux justifiés [...] ».

> [...] de noter que ces zones anonymes de la littérature traduite coïncident curieusement avec les zones d'expérimentation, dans la mesure où les œuvres étrangères distribuées en grand nombre, même lorsqu'elles n'ont rien de très révolutionnaire, finissent pas influencer les lettres de demain[125].

Notre entreprise se range dans les études de réception tout en mettant à profit les recherches menées depuis le milieu des années 1980 de part et d'autre du Rhin sur la notion de « transfert culturel » (*Kulturtransfer*) appliquée au champ littéraire[126]. Michael Werner et Michel Espagne notamment, la présentent comme une approche nouvelle des imbrications culturelles en Europe et ailleurs dans le monde. Au lieu de s'interroger sur l'authenticité de la représentation de la référence étrangère dans le contexte d'accueil et sur son « infidélité » par rapport à un original situé — selon un présupposé normatif — hors d'atteinte, M. Espagne et M. Werner proposent de « renverser cette question », en analysant la *dynamique* spécifique de l'objet étranger au sein d'un espace national :

> Le problème des transferts culturels est traditionnellement déterminé par la question de l'authenticité d'une influence reçue. On se demande ce que Villiers a compris de Kant, Cousin de Hegel, Benjamin Constant de Herder, ou Leroux de Schelling. Or il importe de renverser cette question, de passer de la question de l'objet à la question du fonctionnement, de la question quoi à la question comment[127].

---

[125] José Lambert, « L'époque romantique en France : les genres, la traduction et l'évolution littéraire », in *Revue de Littérature Comparée* (2/1989), p. 165-170, ici p. 170.

[126] Sur cette nouvelle orientation dans la recherche, se reporter par exemple aux ouvrages et articles suivants : Jean Moes / Jean-Marie Valentin (dir.), *De Lessing à Heine. Un siècle de relations littéraires et intellectuelles entre la France et l'Allemagne.* Actes du Colloque tenu à Pont-à-Mousson (septembre 1984), Paris : Didier Erudition, 1985, en particulier p. 10-13 [« Avant-propos » de J. Moes et de J.-M. Valentin] ; Michael Werner et Michel Espagne, « Deutsch-französischer Kulturtransfer im 18. und 19. Jahrhundert : Zu einem neuen interdisziplinären Forschungsprogramm des CNRS », in *Francia* 13 (1985), p. 502-510 ; Michel Espagne / Michael Werner, « La construction d'une référence culturelle allemande en France. Genèse et histoire culturelle (1750-1914) », *op. cit.* note 111, p. 969-992 ; Michel Espagne / Michael Werner (dir.), *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand, op. cit.* note 110, 1988 ; Michel Espagne, *Les transferts culturels franco-allemands*, Paris : PUF, 1999, en particulier p. 1-15 [« Introduction »].

[127] Michel Espagne / Michael Werner, « La construction d'une référence culturelle allemande en France. Genèse et histoire culturelle (1750-1914)», *op. cit.* note 111, p. 984.

Aussi la notion de « transfert culturel » imprime-t-elle une *trajectoire* à la notion de « réception ». Nous rejoignons par cette *combinaison* des deux notions l'appréciation du comparatiste français Yves Chevrel, pour lequel « recevoir est une *activité* », puisque le récepteur est pris comme « point de départ et non plus comme point d'arrivée »[128]. Intégrée aux débats du moment, la référence étrangère s'autonomise par rapport à sa source. Elle est dans un premier temps sélectionnée et importée par le pays récepteur, puis connaît une réinterprétation[129] et une transformation permanentes. Le regard se porte par conséquent sur la « conjoncture du contexte d'accueil », puisque c'est elle qui « définit largement ce qui peut être importé ou encore ce qui, déjà présent dans une mémoire nationale latente, doit être réactivé pour servir dans les débats de l'heure »[130]. Cette importation peut donner lieu à un véritable échange, car l'objet étranger, réinterprété et reconstruit au sein des débats nationaux, peut retourner sous sa forme modifiée dans son champ culturel d'origine[131].

---

[128] Yves Chevrel, « Les études de réception », in Pierre Brunel / Yves Chevrel (dir.), *Précis de littérature comparée*, *op. cit.* note 76, p. 180.

[129] Michel Espagne / Michael Werner, « La construction d'une référence culturelle allemande en France. Genèse et histoire culturelle (1750-1914)», *op. cit.* note 111, p. 972 : « Un transfert culturel correspond à une tentative de réinterprétation ».

[130] Michel Espagne, *Les transferts culturels franco-allemands*, *op. cit.* note 126, p. 23.

[131] *Cf.* Michael Werner, « A propos de la réception de Hegel et de Schelling en France dans les années 1840. Contribution à une histoire sociale des transferts inter-culturels », in Jean Moes / Jean-Marie Valentin (dir.), *De Lessing à Heine*, *op. cit.* note 126, p. 277-291.

Corpus et plan

Une circonscription précise du champ de l'observation s'est imposée, afin d'apporter un éclairage modeste mais pertinent sur quelques cheminements de la réception de Shakespeare et de reconstruire quelques réseaux significatifs dans lesquels confluent des appréciations affirmatives de notre auteur, mais aussi des motivations et ambitions divergentes. Il n'y a de progression dans la réception d'un auteur sans retours ni ambiguïtés. C'est ce dont le *corpus* retenu, volontairement ouvert, aimerait rendre compte : afin de ne négliger aucun des principaux vecteurs de diffusion imprimée de la référence shakespearienne de 1815 à 1850, il comporte des traductions, des éditions, des anthologies, des recensions, des essais critiques, des monographies, des créations originales, des documents iconographiques que viennent compléter des éclairages complémentaires, extraits notamment des correspondances et des journaux intimes.

Notre point de départ n'est pas tant Shakespeare pour lui-même que Shakespeare comme une référence importée parmi d'autres envisageables. Il est indéniable cependant, qu'elle détient une place de premier ordre au sein du champ littéraire d'accueil[132]. Notre attention critique se porte par conséquent de manière

[132] Sur ce point, voir également les remarques de Roger Paulin : « Unnötig zu sagen, aber trotzdem wert, es noch einmal zu wiederholen, daß die deutsche Shakespeare-Rezeption in der Geschichte des Kulturtransfers beispiellos dasteht und in der Rezeptionsästhetik sogar eine Art Sonderkategorie darstellt : die fast totale Vereinnahmung eines fremden Dichters durch eine ausländische Kultur, unter streckenweiser Verdrängung [...] der eigenen Kulturmanifestationen ». (R. Paulin, « Tieck und

privilégiée sur la culture réceptrice. C'est ce que reflète le plan que nous avons suivi. Pour structurer notre étude, nous avons choisi de suivre une approche à la fois thématique et progressive.

Dans la première partie de cette étude, nous montrerons que l'importation de Shakespeare dans l'aire culturelle allemande durant notre période est le résultat d'une *construction*[133], échafaudée par un réseau assez restreint de médiateurs qui s'organise autour d'une figure centrale dans les débats sur la référence étrangère durant notre époque : celle de Ludwig Tieck. En faisant de Shakespeare la source régénératrice d'un futur Théâtre national[134] en Allemagne, Tieck et ses disciples tentent de remédier à l'état d'instabilité d'une nation qui se considère encore largement comme dépourvue d'une expression poétique et politique qui lui soit propre. Leur volonté de propager la référence étrangère suscite, de la part de leurs contemporains, des réactions d'adhésion et de distance qui ont retenu toute notre attention. Si Tieck ne parvient pas véritablement à introduire sa vision romantique – proche des vues de Herder – de « *tout* Shakespeare » (« der *ganze* Shakespeare ») au théâtre, on constate en revanche que sa volonté de restituer la totalité de l'œuvre, saisie dans sa cohérence et dans son unité, s'impose rapidement auprès des traducteurs et des éditeurs des œuvres du grand auteur étranger.

Shakespeare », in Walter Schmitz (Hrsg.), *Ludwig Tieck : Literaturprogramm und Lebensinszenierung im Kontext seiner Zeit*, Tübingen : Niemeyer, 1996, p. 253-264, ici p. 254.

[133] Roger Bauer (Hrsg.), *Das Shakespeare-Bild in Europa zwischen Aufklärung und Romantik*, *op. cit.* note 10, p. 11 [« Avant-propos », de R. Bauer] : « Shakespeares Autorität wird so eilfertig und inbrünstig angerufen, weil sie eine absolute ist. Sein Name kann beliebig eingesetzt werden, neben anderen und sogar für andere ».

[134] Sur ce débat fort ancien, se reporter par exemple aux études suivantes : Roland Krebs, *L'Idée de 'Théâtre National' dans l'Allemagne des Lumières. Théorie et Réalisations*, *op. cit.* note 7; Reinhart Meyer, « Das Nationaltheater in Deutschland als höfisches Institut : Versuch einer Begriffs- und Funktionsbestimmung », in Roger Bauer; Jürgen Wertheimer (Hrsg.), *Das Ende des Stegreifspiels – die Geburt des Nationaltheaters. Ein Wendepunkt in der Geschichte des europäischen Dramas*, München : Fink, 1983, p. 124-152.

Notre deuxième partie portera par conséquent sur la diffusion de plus en plus importante des éditions *complètes* de Shakespeare dans l'aire culturelle allemande de 1815 à 1850, comparée à celle des *œuvres choisies* et des *anthologies*. Elle est le résultat d'une véritable émulation entre traducteurs, mais aussi d'une concurrence féroce entre éditeurs. Certes, les intérêts commerciaux liés à ce type d'entreprises sont évidents, mais on peut aussi analyser ce phénomène comme l'indice d'une assimilation progressive de l'œuvre de Shakespeare — comprise comme un véritable *monument* littéraire unifié et stable — au sein de l'espace germanophone. Afin de pouvoir retracer de façon plus juste l'itinéraire allemand des œuvres de Shakespeare pour l'ensemble du XIX[e] siècle et de mesurer avec précision l'essor spectaculaire des éditions allemandes du poète-dramaturge étranger à partir des années 1810/1820[135], notre analyse s'appuie sur un inventaire aussi exhaustif que possible des textes. Il faisait défaut jusqu'ici[136]. A partir de ce *corpus* ainsi rassemblé, nous avons d'une part pu établir un répertoire chronologique représentatif des œuvres de Shakespeare publiées dans les pays de langue allemande de 1762 à 1899, présenté en annexe de ce travail[137]. D'autre part, nous avons pu réaliser une série de statistiques destinées à étayer les développements de la

---

[135] *Cf.* également les remarques de Katrin Van Bragt, « Corpus bibliographique et analyse des traductions. Un programme d'analyse par ordinateur », in *Revue de Littérature Comparée* 2 (1989), p. 172 : « Quelle est, par ailleurs, la pertinence historique des études qui abordent la littérature traduite, si ces travaux ne sont pas fondés sur une bibliographie représentative qui restaure de façon rigoureuse et contrôlable la liste des traductions produites, reproduites, éditées, rééditées, lues, *etc.*, à l'époque concernée ? [...] Le corpus bibliographique sur lequel s'appuie une étude historique ne devrait pas être limité à la somme arbitraire des catalogues des bibliothèques fréquentées, à la liste des grands titres classiques fortuitement mise à jour par quelques heureuses trouvailles ».

[136] Alors que nous corrigeons la dernière épreuve de ce manuscrit, nous apprenons que Hansjürgen Blinn et Wolf Gerhard Schmidt feront paraître en octobre 2003 aux éditions Erich Schmidt à Berlin leur saisie quantitative de la bibliothèque allemande des traductions de Shakespeare dont la publication avait été annoncée voici dix ans. (*Cf.* Hansjürgen Blinn (Hrsg.), *Der deutsche Shakespeare*, *op. cit.* note 2, p. 13.)
Le titre de l'ouvrage est: Hansjürgen Blinn / Wolf Gerhard Schmidt (Hrsg.), *Shakespeare – Deutsch. Bibliographie der Übersetzungen und Bearbeitungen. Zugleich Bestandsnachweis der Shakespeare-Übersetzungen der Herzogin-Anna-Amalia-Bibliothek Weimar*, Berlin : E. Schmidt, 2003.
Notre travail, dont la finalité n'est pas bibliographique, n'entend pas faire concurrence à cet ouvrage. En effet, plus nous avancions dans nos recherches, plus il nous apparaissait que l'établissement d'une base de données suffisamment riche représentait une étape importante de notre enquête et nous permettait d'étayer notre propos.

[137] *Cf.* notre *Répertoire chronologique des éditions et des traductions des œuvres de Shakespeare dans les pays de langue allemande de 1762 à 1899* (p. 411-443).

deuxième partie de cette étude[138]. Nous sommes consciente que l'arc chronologique retenu — 1760-1899 — pour l'analyse quantitative des éditions allemandes des œuvres de Shakespeare excède très largement le champ de notre enquête restreint à quelques trente-cinq années de réception. Faut-il cependant rappeler que toute étude statistique, et à plus forte raison dans le domaine d'une réception littéraire, n'est véritablement pertinente que lorsque l'on dispose de données représentatives et non isolées qui mettent en perspective la continuité, l'évolution, l'apogée ou encore le repli de l'accueil d'un auteur ? Alors que le *terminus a quo*, les années 1760, correspond à l'introduction simultanée d'un nombre important de pièces de Shakespeare dans les pays de langue allemande par un seul et unique traducteur (Christoph Martin Wieland) et offrait donc un point de départ idéal pour une étude quantitative, l'année 1899 comme terme de cette enquête pouvait paraître plus arbitraire, puisqu'elle laisse l'avenir de son objet dans l'ombre. Le point d'aboutissement retenu pour notre enquête quantitative nous semble pourtant justifié : il nous permet en effet de montrer, statistiques à l'appui, que la célèbre traduction d'August Wilhelm Schlegel évince durablement ses rivales vers la fin du XIX^{e} siècle seulement.

Les analyses des différentes prises de positions sur la référence étrangère et de la diffusion massive de son œuvre ne nous semblaient toutefois pas suffisantes pour expliquer l'élévation, au cours de la deuxième moitié du XIX^{e} siècle, de l'auteur étranger au rang de « troisième classique allemand ». C'est pourquoi nous examinerons dans une troisième partie par quels autres vecteurs le public allemand se familiarise en amont avec l'auteur et comment un discours spécifiquement *allemand* sur Shakespeare,

[138] Notre répertoire comporte les premières éditions en langue allemande et anglaise, les nouvelles éditions, les rééditions (ou réimpressions) soit des premières, soit des éditions suivantes, les adaptations, les contrefaçons, les compilations, les projets interrompus des œuvres complètes et choisies. Les séries statistiques du troisième chapitre de la deuxième partie se fondent sur ces données.

faisant de la référence étrangère un enjeu national majeur pour la construction d'une identité culturelle nationale, se met alors progressivement en place. On touche ici à la question essentielle mais assurément délicate de l'instrumentalisation de la référence étrangère à des fins souvent explicitement patriotiques, au moment même où les premières luttes politiques nationales allemandes du XIX[e] siècle gagnent aussi le champ littéraire[139].

Pour éviter toute dispersion, notre analyse éliminera sciemment du champ d'investigation l'étude des représentations scèniques de Shakespeare de 1815 à 1850, mais ne manquera pas d'évoquer la place de l'auteur étranger dans la vie théâtrale de l'époque et le rôle qu'il joue notamment dans l'action réformatrice de Ludwig Tieck[140]. Le travail de décodage spécifique — scénographique, sémiologique, esthétique, idéologique — des adaptations des textes de Shakespeare pour la scène représente un champ de recherche encore largement inexploré et constitue l'indispensable complément à notre étude. Cette enquête fait partie de nos futurs projets de recherche.

---

[139] Peter Uwe Hohendahl, *Geschichte — Opposition — Subversion. Studien zur Literatur des 19. Jahrhunderts*, Köln, Weimar, Wien : Böhlau, 1993, p. 8 : « Mehr als die moderne Ästhetik zugesteht, verschränkten sich im 19. Jahrhundert politische und literarische Diskurse, beeinflußten einander, wirkten miteinander, aber auch gegeneinander, ohne daß die Tendenz dieser Überschneidungen von vornherein auszumachen ist ».

[140] On ne saurait en effet ignorer le Shakespeare « théâtral » au profit du seul phénomène littéraire et limiter le littéraire à l'écrit.
Pour une bibliographie de la réception théâtrale de Shakespeare dans les pays de langue allemande au XIX[e] siècle, se reporter à la rubrique « D 3 » (p. 132-137 et p. 143-144) de la bibliographie de Hansjürgen Blinn (*Der deutsche Shakespeare*, *op. cit.* note 2).
Pour une indication chiffrée des représentations des pièces de Shakespeare sur quelques grandes scènes allemandes durant notre période, voir par exemple les articles suivants : R. Gericke, « Statistik der Shakespeare-Aufführungen in den Jahren 1817-71 », in *Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft* VII (1872), p. 324-339 ; Otto Devrient, « Statistik der Karlsruher Shakespeare-Aufführungen in den Jahren 1810-1872 », in *Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft* VIII (1873), p. 280-305 ; [Anon.], « Die Shakespeare-Aufführungen der Mannheimer Hof- und Nationalbühne 1779-1870 », in *Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft* IX (1874), p. 295-308 ; R. Gericke, « Shakespeare-Aufführungen in Leipzig und Dresden 1778-1817 », in *Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft* XII (1877), p. 182-211 ; Robert Prölss, « Shakespeare-Aufführungen in Dresden vom 20. Oct. 1816 bis Ende 1860 », in *Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft* XV (1880), p. 173-210.

PREMIERE PARTIE

LA PLACE DE SHAKESPEARE DANS LE CHAMP LITTERAIRE ET THEATRAL DU *VORMÄRZ* : DEBATS ET INSTRUMENTALISATIONS

Introduction

Une certaine effervescence intellectuelle règne durant la première moitié du XIX[e] siècle autour des questions théâtrales, des choix et des enjeux esthétiques reliés à une vision de la sphère de la « publicité » (au sens allemand de « Öffentlichkeit »), formalisée par Jürgen Habermas[1], qui met en relation la masse des citoyens et les groupes au pouvoir. Les poètes et théoriciens du *Vormärz* surtout — en premier lieu ceux que l'on a coutume de nommer la *Jeune Allemagne* (*Jungdeutsche*) et les jeunes hégéliens (*Junghegelianer*)[2] — mais aussi leurs aînés encore actifs et nombre de ceux qui refusent toute appartenance à un mouvement littéraire ou philosophique[3], privilégient toujours le théâtre comme moyen de communication face à un large public.

Au nom de Shakespeare, véritable paradigme d'une littérature universelle résumée en un seul homme, continue d'être associée l'idée d'un *théâtre national* qui présiderait à la construction de la nation allemande. « Depuis ces cent dernières années », affirme par exemple l'écrivain, critique littéraire et historien de la littérature Adolph Stahr (1804-1876), « presque toutes les évolutions importantes de notre

---

1 Sur ce concept, voir Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Frankfurt/M. : Suhrkamp, 1990 ; Wolfgang Labuhn, « 'Öffentliche Meinung'. Zu ihrer Wort- und Begriffsgeschichte im Deutschen », in *Zeitschrift f. deutsche Philologie* 98 (1979), p. 209-217.

2 Sur les problèmes que posent cependant ces classifications sous l'étiquette *jungdeutsch* et *junghegelianisch* dans l'historiographie littéraire, *cf.* les remarques de Roy C. Cowen, *Das deutsche Drama im 19. Jahrhundert*, Stuttgart : Metzler, 1988, p. 26-30.

3 *Cf.* sur ce point l'étude de Helmut Koopmann, *Das Junge Deutschland : Analyse seines Selbstverständnisses*, Stuttgart : Metzler, 1970.

littérature nationale poétique sont associées à Shakespeare ». L'auteur dramatique élisabéthain, poursuit-il,

> fut à l'origine du renouveau de l'art dramatique allemand par [Hans Konrad Dietrich] Eckhof [*sic*] et [Friedrich Ulrich Ludwig] Schröder, [Johann Franz Hieronymus] Brockmann, [Johann Friedrich] Reinicke [*sic*] et [August Wilhelm] Iffland ; son exemple donna naissance à notre premier drame véritablement national, le romantisme le proclama souverain absolu ; et maintenant — aujourd'hui — nous sommes peut-être à la veille d'un drame allemand, d'un drame de la liberté et de son action, mais qui ne peut espérer atteindre son objectif que s'il envisage avec audace de prendre exemple sur Shakespeare. Faxit Deus[4] ! —

Faisant implicitement référence à Stahr, Theodor Wilhelm Danzel (1818-1850), *Privatdozent* à Leipzig de 1845 à 1850, auteur d'une biographie de Gotthold Ephraim Lessing restée fragmentaire[5] et éditeur de la correspondance de Gottsched, postule que « l'histoire de Shakespeare en Allemagne » n'est « au fond rien d'autre qu'un bref aperçu des principales opinions poétiques qui ont régné en Allemagne durant les soixante-dix dernières années »[6].

Dans quelle mesure Shakespeare peut-il contribuer à l'élaboration d'une écriture dramatique et à la régénération d'un théâtre véritablement allemands durant le

---

4 Adolph Stahr, « Shakspeare in Deutschland », in *Literarhistorisches Taschenbuch*, herausgegeben von R. E. Prutz, Erster Jahrgang, Leipzig, Hannover : Kins, 1843, p. 1-88, ici p. 4-5 : « Mit Shakespear verknüpft sich seit den letzten hundert Jahren fast jede bedeutende Evolution unserer poetischen Nationalliteratur [...]. Shakespear zog voran bei der Wiedergeburt der deutschen Schauspielkunst durch die Eckhof [*sic*] und Schröder, die Brockmann, Reinicke [*sic*] und Iffland ; sein Vorbild rief unser erstes nationalstes Drama ins Leben, und die Romantik rief ihn zum Alleinherrscher aus ; und jetzt — heute — stehen wir vielleicht am Vorabende eines deutschen Dramas, eines Dramas der Freiheit und ihrer Tat, das nur, wenn er Shakespears Beispiel kühn ins Auge fasst, sein Ziel zu erreichen hoffen darf. Faxit Deus ! — »

5 Theodor Wilhelm Danzel, *Gotthold Ephraim Lessing, sein Leben und seine Werke. Nebst einigen Nachträgen zur Lachmann'schen Ausgabe*, 1. Band, mit zwei Facsimiles, Leipzig : Dyk'sche Buchhandlung, 1850.

6 Theodor Wilhelm Danzel, « Shakespeare und noch immer kein Ende », in Th. W. Danzel, *Zur Literatur und Philosophie der Goethezeit. Gesammelte Aufsätze zur Literaturwissenschaft*. Neu herausgegeben von Hans Mayer, Stuttgart : Metzler, 1962, p. 247-285, ici p. 250 : « Die Geschichte Shakespeares in Deutschland, wie sie ein geistreicher Schriftsteller kürzlich behandelt hat, ist im Grunde nichts anderes als ein kurzer Abriß der hauptsächlichsten dichterischen Gesichtspunkte, die in Deutschland in den letzten 70 Jahren geherrscht haben ».

Vormärz ? Ce sont ces débats esthétiques majeurs sur l'impatronisation ou au contraire le rétablissement de l'auteur étranger dans son extranéité au profit de la littérature nationale allemande que nous avons cherché à mettre en lumière dans cette première partie, en partant de la réalité théâtrale concrète de notre époque.

Chapitre 1. Théâtre national versus drame « industriel »

1. 1 Diversité des institutions théâtrales et éclectisme des répertoires

L'urgence se fait ressentir, durant les années 1815-1850, d'unifier et de réformer un paysage théâtral allemand très varié[7], composé de théâtres de cour (*Hoftheater*), théâtres nationaux (*Nationaltheater*), théâtres nationaux de cour (*Hof- und Nationaltheater*)[8], théâtres d'Etat (*Staatstheater*), théâtres privés permanents (*Privattheater*), théâtres municipaux (*Stadttheater*), théâtres fondés par des citoyens rassemblés en sociétés d'« actionnaires » (*Theater-Aktienvereine* ou *Aktientheater*), théâtres d'été (*Sommertheater*), compagnies de comédiens ambulants (*reisende Gesellschaften*) ou encore théâtres d'amateurs (*Liebhabertheater*), sans compter les statuts et structures atypiques de certaines institutions[9]. C'est, d'une certaine manière,

---

[7] Voir l'article « Deutsches Theater », in *Allgemeine deutsche Real-Encyklopädie für die gebildeten Stände (Conversations-Lexikon)*, in zwölf Bänden, Achte Originalauflage, 3. Band, Leipzig : Brockhaus, 1833, p. 246-252, ici p. 249 : « Ein eigentliches deutsches Theater in dem Sinne, in welchem die Franzosen in ihrer Hauptstadt ein *Théâtre français* haben, besitzt Deutschland zwar ebenso wenig wie es eine eigentliche deutsche Hauptstadt hat, und kann es vermöge seiner einmal gegebenen staatlichen, bürgerlichen, literarischen und künstlerischen Verhältnisse nicht haben ; dafür besitzt es aber eine Menge Anstalten dieser Art, die von sich untereinander völlig unabhängig sind, die [...] jedes seinen eignen, von Particularansichten oder individuellen Verhältnissen bestimmten Kunstweg gehen, freilich nicht immer zum Vortheil der Kunst, jedenfalls aber doch zum Vortheil einer auch nicht immer unerquicklichen Vielseitigkeit ».
Se reporter également à l'ouvrage de Manfred Brauneck, *Die Welt als Bühne* : *Geschichte des europäischen Theaters*, 3. Band, Stuttgart, Weimar : Metzler, 1999, p. 24-43.

[8] Ce fut même l'appellation officielle du théâtre de la cour des Wittelsbach (Munich) de 1806 à 1918 : Théâtre royal national de cour (*Königliches Hof- und Nationaltheater*).

[9] La ville de Cassel par exemple, possède jusqu'en 1821 un théâtre dirigé par des « entrepreneurs » tout en étant subventionné par la cour (*Unternehmer-Hoftheater*). Son statut précaire est modifié en 1821, année où il devient un théâtre de cour à part entière. Le Théâtre National de Brunswick, fondé en 1818

examiner l'hétérogénéité de l'espace germanophone au cours du *Vormärz* que d'observer la bigarrure de son paysage théâtral. Il faut toutefois se garder de se rallier trop hâtivement à tous ceux qui voient dans le théâtre une institution sinistrée qui dénigrerait l'art pour mieux suivre la mode[10]. En effet, le théâtre connaît aussi, durant notre période, une extraordinaire efflorescence :

> Bien que le théâtre, en tant que vecteur de et pour l'opinion publique, stagne d'un point de vue artistique et que sa situation financière et son organisation soient souvent mal en point, il existe un paysage théâtral aux multiples ramifications. Le théâtre est au cœur de la vie culturelle ; l'autorité princière et la voix de la bourgeoisie se manifestent à travers de nouvelles constructions et fondations. Entre 1836 et 1840, le nombre des théâtres passe d'une cinquantaine à une centaine environ[11].

Si les théâtres de cour sont les institutions les plus représentées durant toute la période du *Vormärz*[12], Ludwig Tieck constate toutefois que « chaque ville importante

---

par une société par actions privée (*private Aktiengesellschaft*), subventionnée par la cour, change de statut en 1827, à la suite d'une situation financière devenue très délicate et devient un théâtre entièrement administré par la cour. Le Théâtre National de Mannheim enfin, devient en 1839 le premier théâtre de cour à être entièrement pris en charge par une municipalité.

[10] *Cf.* par exemple le violent réquisitoire de Karl Immermann contre les princes allemands et leur politique culturelle après l'échec financier (avril 1837) de son projet de « théâtre municipal » à Düsseldorf : « Und dann ergreift mich wieder ein Zorn, daß unter den 36 Fürsten Deutschlands sich Keiner fand, der ein ganz complett eingerichtetes Theater mit claßischem Repertoir und einer schon feststehenden Tradition u. Regel mit geringen Kosten sich erkaufen mochte ! Und doch stiften sie überall schlechte Hofbühnen für schweres Geld ! » (Lettre de Karl Immermann à Eduard Devrient du 4 novembre 1837, in K. Immermann, *Briefe*. Textkritische und kommentierte Ausgabe in drei Bänden, hrsg. von Peter Hasubek, 2. Band : *1832-1840*, München, Wien : Hanser, 1978-1987, p. 759.)

[11] Maria Porrmann / Florian Vaßen, « 'Doch die Verhältnisse, sie sind nicht so !' Theaterverhältnisse im Vormärz », in M. Porrmann / F. Vaßen (Hrsg.), *Theaterverhältnisse im Vormärz*, Bielefeld : Aisthesis, 2002, p. 13 : « Obwohl [...] das Theater als Medium von und für Öffentlichkeit künstlerisch stagniert und oft auch finanziell und organisatorisch sich in einer schwierigen Lage befindet, gibt es eine weit verzweigte Theaterlandschaft ; das Theater steht im Mittelpunkt kultureller Öffentlichkeit, fürstliche Repräsentanz und bürgerliche Kommunikation manifestieren sich in Theater-Neubauten und Neugründungen — von 1836 bis 1840 wächst die Zahl der Theater von ca. 50 auf etwa 100 ».

[12] *Id.*, p. 13 : « Die Theater-Realität im Vormärz wird dominiert von einem Hoftheater, das in seiner engen Bindung an den Adel und seiner repräsentativen Funktion ideologisch und ästhetisch erstarrt ist. Aber auch die Stadttheater, die, von Gewerbepolizei und Zensur überwacht, oft als Aktiengesellschaften primär nach ökonomischen Gesichtspunkten betrieben werden, liefern kaum neue Impulse ebenso wie die Reisenden Gesellschaften, die die kleinen Städte mit Theateraufführungen versorgen, und das Liebhabertheater mit seiner Geselligkeitskultur. Ohne Übertreibung kann deshalb von miserablen *Theaterverhältnissen* im Vormärz gesprochen werden ».
Voir également les remarques de Manfred Brauneck sur ce point : « Obwohl sich das deutsche Theaterleben [...] noch ganz überwiegend an Hoftheatern abspielte, waren doch die Höfe nicht mehr in der Weise, wie sie dies noch im 18. Jahrhundert waren, prägende Zentren für das kulturelle Leben. Den Glanz großer absolutistischer Repräsentation hatten sie verloren. Das Bürgertum war im

possède désormais au moins un théâtre » et qu'à défaut d'un répertoire de qualité, ce sont les salles trop grandes et fastueuses (« zu groβe und prächtige Säle »), les éclairages étranges (« seltsame Beleuchtungen »), les cortèges luxueux (« kostspielige Aufzüge »)[13], les feux d'artifice, les costumes somptueux, les intermèdes dansés et d'autres « folies extravagantes » (« wilde Thorheiten »)[14] qui tentent de satisfaire aux appétits insatiables des foules. Cette surenchère d'effets est, aux yeux de Tieck, le signe de la parfaite « confusion » (« Verwirrung »)[15] qui règne sur la scène allemande.

A une image brouillée de la réalité théâtrale correspond celle, indécise, d'un public qui vient applaudir principalement les farces, drames fatalistes (*Schicksalsdramen*), comédies de salon (*Konversationsstücke*), drames de chevalerie (*Ritterstücke*), mélodrames ou autres courts vaudevilles (*Sing-* ou *Liederspiele*). Karl Immermann, futur intendant du théâtre municipal de Düsseldorf[16], où il sera à l'origine de la création en 1834 d'un « institut artistique de grande qualité » (« würdiges Kunstinstitut »)[17] qui ne fera cependant pas fortune, brosse en quelques traits le tableau des répertoires des théâtres de son temps :

> A côté de quelques chefs-d'œuvre anciens, allemands et étrangers, on voit se succéder sur les planches les apparitions grotesques les plus étranges dans une joyeuse confusion. [...] Où peut-on voir dans les pièces de la

---

wirtschaftlichen und kulturellen Bereich längst zur tragenden Schicht in der Gesellschaft geworden. [...] An den Hoftheatern des 19. Jahrhunderts fand kein höfisches Theater mehr statt. Die Institution Hoftheater war ein integraler Bestandteil einer bürgerlichen Öffentlichkeit geworden ». (In : M. Brauneck, *Die Welt als Bühne, op. cit.* note 7, p. 16.

[13] Ludwig Tieck, *Dramaturgische Blätter*, in *LT KS* 3, p. XVII-XVIII [« Avant-propos à la première édition »].

[14] Ludwig Tieck, « Das deutsche Drama », in *LT KS* 4, p. 142-217, ici p. 161.

[15] Ludwig Tieck, *Dramaturgische Blätter*, in *LT KS* 3, p. V-XXI, ici p. XVIII [« Avant-propos à la première édition »].

[16] Sur ce point, *cf.* Peter Hasubek, *Karl Leberecht Immermann : ein Dichter zwischen Romantik und Realismus*, Köln, Weimar, Wien : Böhlau, 1996, p. 246-253.

[17] Lettre du conseil d'administration du théâtre municipal de Düsseldorf [signataires : v. Fuchsius, Fasbender, v. Sybel, Friederichs, Lacomblett, Baum et Immermann] aux citoyens de la ville de Düsseldorf datée du 10 juillet 1835, in Karl Immermann, *Briefe*, 2. Band : *1832-1840*, *op. cit.* note 10, p. 498.

> première catégorie [les tragédies — C. R.] ne serait-ce qu'une trace d'une conception du monde profonde et réfléchie, d'un discernement de la condition humaine, de ce que l'on appelle la sagesse du poète ? Où pouvons-nous nous réjouir dans celles de la deuxième catégorie [les comédies — C. R.] d'un humour léger et espiègle, d'une imagination audacieuse et plaisante ? Ces productions, conglutinées par les mains les plus grossières, sont au contraire le fruit des inspirations les plus ordinaires et les plus superficielles, et une faible étincelle de vie suffit tout juste pour leur faire faire quelques pas titubants[18].

De son côté, Ludwig Tieck, ami et mentor d'Immermann, établit le diagnostic suivant : la scène est mal en point (« kranke Bühne »)[19], car elle est non seulement dépourvue d'un caractère proprement fédérateur, d'un répertoire stable et de sujets originaux, mais aussi d'une structure administrative centralisée. C'est cette dernière seulement qui permettrait, selon Tieck, l'apparition d'une institution comparable à la Comédie-Française[20], c'est-à-dire exclusivement dédiée à la haute littérature nationale et qui, grâce à un répertoire de qualité, parviendrait enfin à mettre en bonne intelligence les administrateurs, les auteurs, les critiques et les spectateurs.

> Lorsqu'un tel besoin de se divertir existe bel et bien, alors il doit aussi être satisfait. Mais le Parisien distingué ou cultivé ne s'imagine pas être allé au théâtre lorsqu'il assiste, dans les faubourgs, à un mélodrame avec du sang, des méchants et des galériens, il hausse les épaules et plaint la *bourgeoisie* qui en est le destinataire et qui, en matière de culture, se situe à l'évidence encore très loin derrière les provinciaux de bonne éducation. [...] Mais nous, les Allemands, sommes bien assez naïfs pour accepter de tout voir représenté dans de mauvaises traductions, [...] sans que l'indigence soit agrémentée par des circonstances locales ou par des allusions piquantes, et

---

[18] [Karl Immermann,] *Ueber den rasenden Ajax des Sophocles*. Eine ästhetische Abhandlung von K. I. Magdeburg : W. Heinrichshofen, 1826, p. 6 : « Neben einigen ältern, eignen und fremden Meisterwerken, rauschen im buntesten Ungestüm die wunderlichsten Zerrgestalten über die Bretter. [...] Wo ist in den Stücken der ersten Art [die Tragödien — C. R.] nur eine Spur von einer tiefen und ernsten Weltansicht, von einem Durchdringen der menschlichen Verhältnisse, von dem, was man die Weisheit des Dichters nennt, zu erblicken ? Wo erfreut uns in denen der zweiten Art [die Komödien — C. R.] ein leichter, muthwilliger Humor, eine kühne, scherzende Phantasie ? Vielmehr, aus den gemeinsten und oberflächlichsten Vorstellungen hervorgegangen, sind jene Geburten mit den rohesten Händen zusammengeleimt, und ein schwaches Leben reicht grade hin, sie einige Schritte wanken zu machen ».

[19] Ludwig Tieck, « Ueber die neueren französischen Stücke auf dem deutschen Theater », in *LT KS* 4, p. 132.

[20] Tieck se familiarise avec la vie culturelle parisienne lors de son voyage en France en 1817.

> sans qu'il y ait la possibilité d'éviter ces produits fades en se rendant dans un théâtre de meilleure qualité[21].

Ce que Tieck évoque dans ce passage, c'est la fragilité institutionnelle et le caractère hybride de la scène allemande. Elle pâtit à la fois de ne correspondre en rien à l'idéal de l'institution morale, tel qu'il avait déjà pu être formulé du temps de l'A*ufklärung*[22], et de son incapacité notoire à représenter sur les planches une réalité familière aux Allemands.

Les répertoires restent très largement dominés durant notre période par les auteurs de pièces à succès comme August von Kotzebue (1761-1819), Adolph Müllner (1774-1829), Christoph Ernst Freiherr von Houwald (1778-1845), Charlotte Birch-Pfeiffer (1800-1868), Ernst Raupach (1784-1852) ou encore Roderich Benedix (1811-1873), ces *Stückeschreiber* à la réputation usurpée que l'on dit en grande partie « responsables » de la médiocrité du théâtre de l'époque. Les productions « industrielles » de ces talents populaires répondent en premier lieu aux besoins quotidiens et évanescents des scènes[23]. Ce serait un tort néanmoins de croire qu'elles avaient alors la mainmise sur les répertoires : elles devaient s'affirmer notamment face au succès triomphal de la littérature étrangère traduite ou adaptée et à la forte

---

[21] Ludwig Tieck, « Ueber die neueren französischen Stücke auf dem deutschen Theater », in *LT KS* 4, p. 136-137 : « Ist einmal ein solches Bedürfniß des Zeitvertreibes da, so muß es auch befriedigt werden. Aber der Vornehmere oder Gebildetere in Paris, wenn er in der Vorstadt ein Melodram mit Mord und Todtschlag, Bösewichtern und Galeerensklaven ansieht, bildet sich nicht ein, im Theater gewesen zu sein, er zuckt die Schultern und bedauert die *Bourgeoisie*, für die es geschrieben ist, und die natürlich noch weit hinter den feinen Einwohnern der Provinz in Bildung zurücksteht. [...] Aber wir Deutsche sind gut genug, um uns Alles in schlechten Uebersetzungen vorspielen zu lassen, [...] ohne daß uns die Armuth durch Lokalbeziehungen und durch witzige Anspielungen gewürzt würde und ohne diesen matten Produkten in einem bessern Theater ausweichen zu können ».

[22] Roland Krebs, *L'Idée de 'Théâtre National' dans l'Allemagne des Lumières. Théorie et Réalisations*, Wiesbaden : Harrassowitz, 1985, p. 565-568.

[23] *Cf.* Roswitha Flaty, « Das Bühnen-Erfolgsstück des 19. Jahrhunderts », in Walter Hinck (Hrsg.), *Handbuch des deutschen Dramas*, Düsseldorf : August Bagel, 1980, p. 301-310, en particulier p. 303-307 ; Reinhart Meyer, « Theaterpraxis », in Gert Sautermeister / Ulrich Schmid (Hrsg.), *Zwischen Restauration und Revolution 1815-1848*, München, Wien : Hanser, 1998, p. 366-377, en particulier p. 373-377.

concurrence de l'opéra (opéra romantique, *opera seria*, Grand Opéra)[24]. En effet, le théâtre, par manque d'ambition artistique, se contentait alors très souvent de n'offrir que des spectacles divertissants qui s'alimentaient du flot prodigieux de pièces étrangères à succès, traduites ou adaptées. De plus, de nombreuses pièces originales et traduites vers l'allemand entremêlaient habilement texte et intermèdes musicaux pour devenir un mélange hybride d'opéra et de drame récitatif qui n'est pas sans rappeler la tradition du théâtre baroque[25]. Karl Immermann qualifiera ce frelatement des genres d'« artificiel »[26]. Et Theodor Mundt (1808-1861) de lui emboîter le pas quelques années plus tard, preuve que la situation n'a guère changé :

> A cause de l'enthousiasme généralisé pour la musique, le sens artistique de notre temps est sous l'empire du jeu et de l'ivresse, et il s'y complait d'autant plus qu'avec cette habileté artistique à la fois gaie et élégante, on fait fortune dans le monde entier. Que le drame poétique exerce aussi peu de pouvoir effectif, cela a sans doute aussi ses raisons profondes [...]. Le drame lui-même cherche à profiter quelque peu des faveurs accordées à la musique, en s'adjoignant un accompagnement instrumental, puis en entrant sur scène avec des allures de mélodrame dans l'espoir de connaître un meilleur succès[27].

---

[24] Ludwig Tieck, « Das deutsche Drama », in *LT KS* 4, p. 142-217, ici p. 172 : « Alles hat neu, originell sein sollen, die Farce, das Grelle und Gemeine hat den Sieg davon getragen, vor allen aber die unglückselige Oper, die unser deutsches Schauspiel überall in den Grund gesegelt hat, und doch von diesem erhalten und ernährt werden muß. So erzeugte sich ein Wettstreit, mehr der Eitelkeit, als der Kunst, zwischen beiden Bühnen, der beiden schaden mußte ».
Sur ce point, voir également Reinhart Meyer, « Theaterpraxis », in Gert Sautermeister / Ulrich Schmid (Hrsg.), *Zwischen Restauration und Revolution 1815-1848*, *op. cit.* note 23, p. 366-377, ici p. 371-373 ; Frieder Reininghaus, « Die Opern im Vormärz — Vormärz in den Opern. Das deutsche Musiktheater 1830-1848 », in Maria Porrmann / Florian Vaßen (Hrsg.), *Theaterverhältnisse im Vormärz*, *op. cit.* note 11, p. 269-301.

[25] Erika Fischer-Lichte parle d'une tendance à la « rebaroquisation » (« Rebarockisierung »). E. Fischer-Lichte, « Das deutsche Drama und Theater », in Norbert Altenhofer / Alfred Estermann (Hrsg.), *Europäische Romantik III. Restauration und Revolution*, Wiesbaden : Aula, 1985, p. 153-192, en particulier p. 153*sq*. Cité d'après Michaela Giesing, « Das Ritterschloß auf der Westseite, oder : Der Hamburger Theaterstreit », in Maria Porrmann / Florian Vaßen (Hrsg.), *Theaterverhältnisse im Vormärz*, *op. cit.* note 11, p. 99-137, ici p. 106.

[26] [Karl Immermann,] *Ueber den rasenden Ajax des Sophocles*. Eine ästhetische Abhandlung von K. I., *op. cit.* note 18, p. 7 : « unnatürliche Vermischung der Oper mit dem recitirenden Schauspiele ».

[27] Theodor Mundt, « Ueber Oper, Drama und Melodrama in ihrem Verhältniß zu einander und zum Theater », in *Blätter für literarische Unterhaltung* 152 du 1er juin 1831, p. 665-667, ici p. 666 : « Durch den allgemein gewordenen Musikenthusiasmus ist der Kunstsinn unserer Zeit in eine Spielerei und in einen Rausch verfallen, worin er sich um so wohler fühlt, weil man mit dieser heitergalanten Kunstfertigkeit bei der ganzen Welt sein Glück macht. Daß das poetische Drama so wenig geltende Macht ausübt, hat auch wol seine innern Gründe [...]. Das Drama selbst sucht von der Gunst der Musik

1. 2 Accueil des pièces importées

Durant notre période, ce sont surtout les pièces divertissantes traduites du français[28] (en particulier les comédies-vaudevilles et les livrets d'opéra, transposés en *Singspiele*), auxquelles le public réserve un accueil enthousiaste[29]. Elles étaient immédiatement traduites, alors même que l'issue de la pièce était parfois encore inconnue[30]. Ludwig Tieck se moque ainsi de l'impatience fiévreuse qui précédait, « dans plus d'une ville » (« in mehr wie einer Stadt »), l'arrivée des diligences par lesquelles étaient acheminées les premières scènes des comédies du jour. L'intensification et la rapidité des échanges comptent du reste parmi les principales caractéristiques de la nouvelle époque que Goethe avait avec perspicacité placée sous le signe du « vélociférien » (« veloziferisch »)[31].

Si, dans les années 1810, la scène allemande ne représentait aux yeux de Friedrich Schlegel que le lieu où étaient rassemblés pêle-mêle « les sentiments, les idées

---

Etwas für sich zu profitiren, indem es sich eine Instrumentalbegleitung bestellt, und dann als sogenanntes Melodrama mit der Aussicht eines bessern Erfolges auf die Bühne tritt ».

[28] Se reporter notamment aux informations bibliographiques fournies par Hans Fromm in *Bibliographie deutscher Übersetzungen aus dem Französischen 1700-1948*, 6 Bände, Baden-Baden : Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1950-1953.

[29] Sur ce point, se reporter par exemple à la thèse récente d'Odile Girard, *Le Théâtre National de la Cour de Munich (1818-1848). Etude du répertoire dramatique et de sa réception*, 5 vol., thèse, Université de Paris XII, 1997, et à l'ouvrage d'Andrea Heinz, *Quantitative Spielplanforschung. Neue Möglichkeiten der Theatergeschichtsschreibung am Beispiel des Hoftheaters zu Coburg und Gotha (1827-1918)*, Heidelberg : Winter, 1999.

[30] Ludwig Tieck, « Ueber die neueren französischen Stücke auf dem deutschen Theater », in *LT KS* 4, p. 132-141, ici p. 137 : « In mehr wie einer Stadt erwartet man die Post, um schnell, schnell die erste Scene zu übersetzen, wenn man vielleicht oft die letzte noch nicht kennt ».

[31] Johann Wolfgang Goethe, *Zu Lebzeiten gedruckte Maximen und Reflexionen*, in *GOE MA* 17, p. 807-809 : « Für das größte Unheil unserer Zeit, die nichts reif werden läßt, muß ich halten, daß man im nächsten Augenblick den vorhergehenden verspeis't, den Tag im Tage vertut, und so immer aus der Hand in den Mund lebt, ohne irgend etwas vor sich zu bringen. Haben wir doch schon Blätter für sämtliche Tageszeiten ! ein guter Kopf könnte wohl noch eins und das andere intercalieren. Dadurch wird alles was ein jeder tut, treibt, dichtet, ja was er vorhat, in's Öffentliche geschleppt. Niemand darf sich freuen oder leiden, als zum Zeitvertreib der Übrigen ; und so springt's von Haus zu Haus, von Stadt zu Stadt, von Reich zu Reich und zuletzt von Weltteil zu Weltteil, alles velociferisch ».

et les opinions les plus variés »[32], la situation n'a, semble-t-il, guère évolué vers 1825. L'écrivain, critique et journaliste Adolph Müllner s'insurge dans le *Mitternachtblatt für gebildete Stände*, qu'il édite de 1826 à 1829, contre ces insolents « jardiniers de l'art » (« Kunstgärtner ») de la littérature universelle — les traducteurs mal avisés — dont les productions envahissent les répertoires. Ce sont eux surtout qui s'appliquent, selon Müllner, à transformer le paysage théâtral allemand dépourvu de caractères et de sujets nationaux en un vaste « jardin botanique théâtral, peuplé de plantes exotiques » (« einen *botanischen* [Theatergarten] voll exotischer Gewächse »), voire à le métamorphoser en « grand herbier de plantes *séchées*, cueillies à l'étranger » (« ein Herbarium voll *getrockneter* ausländischer Pflanzen »)[33]. La perméabilité à l'étranger et le cosmopolitisme de l'art, tel qu'il était représenté par exemple par Goethe, ne sont alors perçus par certains que comme le signe d'un sentiment national affaibli. Et l'on n'est guère surpris de voir ressurgir de plus belle les revendications d'un « théâtre national »[34] qui serait la matrice de l'unité nationale, alors que d'une situation politique et culturelle hautement confuse naît le renouveau des idées. Dans une époque qui connaît une lente montée des revendications nationalistes[35], Adolph Müllner, qui avait pourtant eu recours à des formules théâtrales françaises et espagnoles[36] pour écrire ses drames historiques et fatalistes, fait partie de ceux pour lesquels une mise à l'écart des pièces étrangères s'impose pour remédier à la « décadence » artistique qui se manifeste sur scène. Un

---

[32] Friedrich Schlegel, *Geschichte der alten und neuen Literatur* [1812], Erste Abteilung. Zwölfte Vorlesung, in *KFSA* 6, p. 118 : « [...] auf unserer Bühne, bis jetzt dem chaotischen Sammelplatz der gemischtesten Empfindungen, Ansichten und Meinungen ».

[33] Adolph Müllner, « Kriegszeitung », in *Mitternachtblatt für gebildete Stände* du 7 avril 1826, p. 165. La référence à cet article se trouve dans l'appareil critique établi par Alfred Bergmann pour son édition historique et critique des œuvres de Christian Dietrich Grabbe : *Bergmann* V [*Briefe I* (1812-1832)], p. 526.

[34] *Cf.* Roland Krebs, *L'Idée de 'Théâtre National' dans l'Allemagne des Lumières. Théorie et Réalisations*, *op. cit.* note 22.

[35] Sur ce point, se reporter à l'étude d'Otto Dann, *Nation und Nationalismus in Deutschland 1770-1990*, München : Beck, ²1994, en particulier p. 56-72.

[36] Sur Müllner, *cf.* par exemple Gertrud Maria Rösch, « Geschichte und Gesellschaft im Drama », in Gert Sautermeister / Ulrich Schmid (Hrsg.), *Zwischen Restauration und Revolution 1815-1848*, *op. cit.* note 23, p. 378-420, en particulier p. 406-410.

autre observateur de l'époque, Ludwig Börne (1786-1837), l'une des figures de proue du républicanisme allemand, note en 1829 le décalage entre la critique théâtrale allemande qui jette l'opprobre sur les pièces françaises récentes en leur déniant toute ambition littéraire et artistique, et l'attitude du spectateur qui « pleure ou rit, siffle ou applaudit » lors des représentations. Il n'hésite pas à se manifester bruyamment et ne cache pas son plaisir d'assister à un spectacle au schéma dramatique efficace propice aux situations les plus invraisemblables et aux retournements imprévus[37]. « Les Allemands ne possèdent pas de théâtre », constate Börne, et il se pourrait même qu'en raison de leur « manque de caractère national » (« Unnationalität »)[38], ils « n'en possèdent même jamais ». Deux ans plus tard, Wolfgang Menzel (1798-1873), le rédacteur du supplément littéraire (*Literatur-Blatt*) de l'influent *Morgenblatt für gebildete Stände* de la maison d'édition Cotta, dresse un tableau sombre de la période qui, d'après lui, vient de s'achever. Il s'interroge dans sa « Vue rétrospective de la période de la restauration et de sa littérature » sur une crise de l'actuel à la fois politique, idéologique et littéraire vers 1830. Il ne cache pas son espoir de voir s'achever une période perçue comme un intermède morose et dénervé :

> L'histoire, semble-t-il, a de nouveau atteint l'un de ses tournants, et la période dans laquelle nous vivons depuis quinze ans déjà, arrive enfin à un terme, ou du moins à un point d'interrogation. Cette période, qui débuta avec la Restauration en 1815 et que l'on a coutume d'appeler par ce nom, se différencie de manière très frappante de la période précédente de

---

[37] Ludwig Börne, « Vorrede [1829] », in L. Börne, *Sämtliche Schriften*, neu bearbeitet und herausgegeben von Inge und Peter Rippmann, 1. Band : *Dramaturgische Blätter*, Düsseldorf : Melzer, 1964, p. 214 : « Mit dem französischen Drama hat die Kritik freilich auch ihre große Not und Langeweile ; aber der Zuschauer nie. Ist es kein Trauerspiel, ist es kein Lustspiel, so ist es doch wenigstens eine Zeitung von den Ereignissen des Tages, an denen jeder teilnimmt. Man weint oder lacht, pfeift oder klatscht, man macht Lärm und hat seine Freude daran. Wann aber dem deutschen Drama der Kunstwert mangelt, mangelt ihm alles ».

[38] *Id.*, p. 208-209 : « Ich war bald dahintergekommen, daß die Deutschen kein Theater haben, und einen Tag später, daß sie keines haben *können*. [...] [D]ie Gebrechen des deutschen Dramas aber zeugen von der *Unnationalität* der Deutschen, und das ist zum Verzweifeln, das ist keine bloße Komödie ».

> l'histoire que l'on nomme la période révolutionnaire et Dieu sait de quelle façon elle se différenciera de celle à venir[39].

Au cours de ces années, seules les pièces françaises et les romans anglais créèrent, selon lui, les véritables évènements littéraires, accueillis à chaque fois avec enthousiasme par le public, au point qu'Eugène Scribe faillit évincer Schiller, et Walter Scott, Goethe[40]. Pourtant, le tournant que croit discerner Menzel en 1830 n'est en réalité guère perceptible. Certes, les *Hallische Jahrbücher für deutsche Wissenschaft und Kunst* par exemple, proposent une sélection de pièces contemporaines plus ambitieuses, traitant de sujets historiques et écrites par de jeunes talents qui émergent effectivement vers 1830 — *Andreas Hofer, der Sandwirt von Passeier* (1833) de Karl Immermann, *Napoleon oder die hundert Tage* (1831) de Christian Dietrich Grabbe, *Struensee* (1829) de Michael Beer (1800-1833) et *Dantons Tod* (1835) de Georg Büchner —, mais ils ne vont toutefois pas jusqu'à affirmer que le théâtre trouvera en elles la matière nécessaire à sa régénération[41]. Aussi, l'importation massive d'œuvres étrangères, favorisée par la censure préventive pour les imprimés mise en place lors des *Décrets de Karlsbad* (1819) et par l'absence de réglementation autour de l'exploitation des œuvres, continua-t-elle à inonder le marché du livre allemand bien au-delà de 1830.

L'industrie des traducteurs obéissait durant notre période presque exclusivement aux lois du marché, aux spéculations des maisons d'éditions et à leurs

---

[39] Wolfgang Menzel, « Rückblick auf die Restaurationsperiode und ihre Literatur », in *Morgenblatt für gebildete Stände. Literatur-Blatt* 1 du 3 janvier 1831, p. 1 : « Wie es scheint, ist die Geschichte wiederum bei einem ihrer Wendepunkte, und die seit funfzehn Jahren fortgesprochne Periode endlich bei einem Abschnitte, wenigstens bei einem Fragezeichen angelangt. Diese Periode, die mit der Restauration 1815 begonnen hat und nach ihr genannt zu werden pflegt, unterscheidet sich sehr auffallend von der frühern Periode der Geschichte, die man die revolutionäre nennt, und Gott weiß, wie sie sich von der kommenden unterscheiden wird ».

[40] Wolfgang Menzel, « Rückblick auf die Restaurationsperiode und ihre Literatur », in *Morgenblatt für gebildete Stände. Literatur-Blatt* 2 du 5 janvier 1831, p. 6 : « Was insbesondere den Einfluß der französischen Bühnenstücke und der englischen Romane betrifft, so sind diese zum herrlichen Modegeschmack in Deutschland erhoben worden, und Scribe hat Schiller, Walter Scott hat Goethe fast verdrängt ».

[41] [Anon.], recension de « Die Dramatiker der Jetztzeit. Von Ludolf Wienbarg. Erstes Heft. Altona, 1839. Bei Karl Aue », in *Hallische Jahrbücher für deutsche Wissenschaft und Kunst* 44 du 20 février 1840, col. 350-352, ici col. 350-351.

critères mercenaires[42], puisque l'on pouvait publier aussi bien des traductions que des éditions en langue originale sans les autorisations de leurs auteurs et de leurs éditeurs. C'est ce dont rend compte Georg Gottfried Gervinus (1805-1871) dans sa célèbre histoire littéraire (*Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen*, 1835-1842). « Toute une série d'auteurs » (« eine ganze Reihe von Autoren »), constate-t-il d'un ton alarmé, n'éprouve plus le moindre orgueil littéraire, s'accommode désormais très bien de n'être plus que le porte-plume besogneux de congénères étrangers et n'hésite plus à consacrer « presque l'œuvre d'une vie entière » (« fast das Werk ihres Lebens ») à la seule activité traductrice[43]. L'influence des « écrivaillons » sur les goûts du public, renchérit un chroniqueur de la *Deutsche Vierteljahrs Schrift* en 1840, ne diminuera pas, tant que l'on se montrera si peu soucieux de la constitution et de la préservation du patrimoine littéraire allemand[44], alors que la question de la transmission de l'héritage engage pourtant la nation tout entière. Enfin, dans son article pour l'*Allgemeines Theater-Lexikon*, l'écrivain et journaliste Hermann Marggraff (1809-1864) récapitule les causes profondes du naufrage de la scène allemande : on les trouve dans l'« engouement présomptueux » du public — par nature influençable — pour tout ce qui vient de l'étranger (« vornehme Ausländerei »), dans la « fièvre spéculative » (« Speculationswuth ») des libraires et des directeurs de théâtre, acquéreurs de traductions aux plus bas prix, et dans l'incapacité de la foule de dramaturges « faméliques » (« hungerleidig ») allemands à faire œuvre autonome et originale[45].

---

[42] Norbert Bachleitner (Hrsg.), *Quellen zur Rezeption des englischen und französischen Romans in Deutschland und Österreich im 19. Jahrhundert*, Tübingen : Niemeyer, 1990, p. 32.

[43] Georg Gottfried Gervinus, *Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen*, 5. Band, Leipzig : Engelmann, 1835-1842, p. 605*sq.*

[44] [Anon.], « Gedanken über deutsche Dramatik, mit besonderer Rücksicht auf das Lustspiel », in *Deutsche Vierteljahrs Schrift* 9 (janvier-mars 1840), p. 67-141, en particulier p. 124-125.

[45] Hermann Marggraff, « Uebersetzung, Version, Uebersetzungsunwesen », in *Allgemeines Theater-Lexikon oder Encyklopädie alles Wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde unter Mitwirkung der sachkundigsten Schriftsteller Deutschlands* herausgegeben von R. Blum, K. Herloßsohn, H. Marggraff, 7. Band, Altenburg u. Leipzig : Expedition des Theater-Lexikons (H. A. Pierer. E. Heymann), 1842, p. 139-141, ici p. 139-140.

De nombreux chroniqueurs, journalistes et critiques de la période du *Vormärz* reprochent aux directeurs des théâtres d'avoir l'œil rivé sur les recettes, et aux auteurs dramatiques en vogue leur manque d'originalité, ainsi que leur tendance à n'être que des arrangeurs habiles d'œuvres destinées avant tout à répondre au goût changeant des foules[46]. Ils dénoncent les compromissions de la scène allemande qui, par la surenchère d'effets illusionnistes — la *Effekthascherei* tant vilipendée par les critiques de théâtre et les théoriciens[47] — et la promesse d'une jouissance immédiate, brouille les esprits. Ils condamnent la mainmise de la censure sur les manuscrits et les imprimés, mais aussi l'étroite surveillance des représentations par la police[48]. « En vérité, aucun Shakespeare n'émergera, tant que l'un d'eux pourra être biffé », lit-on par exemple dans un article de la revue *Der Freihafen*[49]. Ils se désolent enfin de l'absence de chroniques théâtrales sensées[50].

Pour la génération de la *Jeune Allemagne*, plus particulièrement, le théâtre doit désormais être pensé comme une *tribune* à la fois poétique et politique qui préluderait à la construction de la nation. Roland Krebs note fort justement que

---

Cet article est également cité par Norbert Bachleitner, « 'Übersetzungsfabriken'. Das deutsche Übersetzungswesen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts », in *Internationales Archiv für Sozialgeschichte* 14 (1989), p. 1-42, ici p. 5.

46 Ludwig Tieck, « Das deutsche Drama », in *LT KS* 4, p. 142-217, ici p. 144 : « die neueren Modewaaren ».

47 *Cf.* Ludwig Tieck, *Dramaturgische Blätter*, in *LT KS* 3, p. XII-XIII [« Avant-propos à la première édition »] : « Nach manchen Versuchen unserer besten Schriftsteller, das Publikum für Untersuchungen über die Kunst zu interessiren, nach einer vorübergehenden Anstrengung der Nation, sich für Philosophie und Wissenschaft zu begeistern, ist an die Stelle einer vielleicht einseitigen Energie eine fast allgemeine Schlaffheit eingetreten, eine träge Skepsis, die jeder Wahrheit wie Untersuchung scheu aus dem Wege tritt und in anmaßender Sicherheit nur den Effekt, und immer wieder den Effekt predigt, jede Zurechtweisung verlachend, als wenn Bildung und Kunstsinn nicht eben jene Wirkungen verschmähend von sich wiesen, die den rohen Haufen so oft entzücken ».

48 *Cf.* sur ce point l'article d'Ulrich Schmid, « Buchmarkt und Literaturvermittlung », in Gert Sautermeister / Ulrich Schmid (Hrsg.), *Zwischen Restauration und Revolution 1815-1848*, *op. cit.* note 23, p. 60-93, en particulier les pages 73-75.

49 Modestus, « Geschichte der deutschen Bühne. Zweiter Artikel », in *Der Freihafen* 4 (1842), p. 123 : « gewiß wird sich kein Shakspeare erheben, so lange einer gestrichen werden kann ».
Cité d'après Petra Hartmann, « Das 'dramatische' Ende des Jungen Deutschland », in Maria Porrmann / Florian Vaßen (Hrsg.), *Theaterverhältnisse im Vormärz*, *op. cit.* note 11, p. 243-268, ici p. 246.

50 *Cf.* également sur ce point Reinhart Meyer, « Theaterpraxis », in Gert Sautermeister / Ulrich Schmidt, *Zwischen Restauration und Revolution 1815-1848*, *op. cit.* note 23, p. 366-377, ici p. 369.

> c'est dans la génération de la « Jeune Allemagne » que la notion [de « théâtre national » — C. R.] trouva le plus de résonance. Heinrich Laube, Karl Gutzkow, Ludwig Börne critiquèrent le poids de la censure, le dilettantisme artistique des « intendants » nobles, soumis par ailleurs aux caprices de la cour, déplorèrent le manque d'ambition littéraire du répertoire et l'affligeant provincialisme des petites scènes abandonnées au conformisme politique et à la loi du profit. Si certains motifs rappellent les thèmes de réflexion du siècle précédent, l'accent s'est cependant déplacé de l'idéal moral et littéraire à une revendication politique à laquelle s'associe un désir d'unité nationale[51].

1. 3 Ambition politique d'un théâtre national

Durant les années 1815-1850, le théâtre est non seulement au cœur des débats sur l'identité culturelle allemande, mais aussi, en tant que lien communautaire, au centre des revendications politiques. August von Platen (1796-1835) remarque ainsi en 1825 que l'auteur dramatique est le seul qui s'adresse encore à la nation[52]. En ces « temps de paix », le théâtre est presque devenu, à en croire Ludwig Tieck, « l'affaire nationale la plus importante »[53]. De nombreux observateurs ne manquent pas de noter le net décalage qui existe entre leur vision d'un théâtre ambitieux qui saurait se faire à la fois *forum* et chaire grâce à un répertoire de qualité, et les stratégies d'ordre mercantile

---

[51] Roland Krebs, *L'Idée de 'Théâtre National' dans l'Allemagne des Lumières. Théorie et Réalisations*, *op. cit.* note 22, p. 590 [« Conclusion générale »].

[52] August von Platen, *Das Theater als ein Nationalinstitut betrachtet. Februar bis März 1825*, in *August von Platens sämtliche Werke in zwölf Bänden.* Historisch-kritische Ausgabe mit Einschluss des handschriftlichen Nachlasses. Herausgegeben von Max Koch und Erich Petzet, 11. Band : *Prosaische Schriften. Erster Teil*, Leipzig : Hesse, 1910, p. 157 : « Nur der dramatische Dichter redet noch öffentlich zur Nation ».

[53] Ludwig Tieck, *Dramaturgische Blätter*, in *LT KS* 3, p. IX-XX, ici p. IX-X [« Avant-propos à la première édition »] : « [...] eine öffentliche Anstalt [...] die man, wie es scheinen möchte, in diesen Tagen des Friedens fast zur wichtigsten National=Angelegenheit erhoben hat ».

qui assurent en réalité dans la plupart des cas le bon fonctionnement des scènes[54]. Ce n'est donc pas un hasard si l'article de l'hégélien Heinrich Theodor Rötscher (1802-1871) sur le rôle et la place du théâtre dans la cité est inséré dans le célèbre *Lexique politique* (*Staats-Lexikon*) de Carl Wenceslaus Rodecker von Rotteck et de Carl Theodor Welcker. Rötscher dresse un bilan accablant de la situation contemporaine du théâtre en Allemagne et fait de sa « régénération » une « affaire qui engage la nation tout entière »[55]. Il définit le théâtre en ces termes :

> Le théâtre est en un mot : un *facteur important dans la vie du monde et des peuples, un élément puissant pour la culture et l'éducation des masses et, dans toute la force du terme, une grande institution morale* [...][56].

Or, pour la nouvelle génération d'écrivains, de journalistes et de critiques qui investit le champ littéraire à partir des années 1830, le simple constat de la décadence artistique de la scène ne suffit pas, encore faut-il trouver l'origine du mal pour mieux y remédier. Selon Robert Eduard Prutz (1816-1872), écrivain de talent, théoricien du théâtre et propagandiste du libéralisme, l'inquiétante rareté des œuvres littéraires originales est due à l'attitude élitiste de l'ancienne génération d'hommes de lettres à l'égard du grand public. Aux yeux de Prutz, ce sont les romantiques qui furent les premiers responsables de la dégénérescence du théâtre, car ils affirmèrent que le

---

[54] *Cf.* Petra Hartmann, « Das 'dramatische' Ende des Jungen Deutschland », in Maria Porrmann / Florian Vaßen (Hrsg.), *Theaterverhältnisse im Vormärz*, *op. cit.* note 11, p. 243-268, ici p. 245 ; 248 : « Mit Hinblick auf die Antike gilt ihnen [den Jungdeutschen – C. R.] das Drama, wie keine andere Literaturgattung, als Ausdruck der Souveränität einer Nation, das Theater als der Ort, an dem freie und gleiche Bürger die Belange ihres Staates öffentlich verhandeln. Doch die Bühnenwirklichkeit der eigenen Zeit steht in ihren Augen in eklatantem Widerspruch zu diesem Theaterbild. [...] Die Position der Jungdeutschen war demnach zwar geprägt von einer Hochachtung des Dramas, doch mehr theoretisch als Betrachtung einer derzeit unmöglichen Gattung, für die man vielleicht in der Zukunft, in einer freien, aufgeklärten Gesellschaft etwas erhoffen konnte ».

[55] Heinrich Theodor Rötscher, « Theater und dramatische Poesie in ihrem Verhältnisse zum Staate », in *Staats-Lexikon oder Encyklopädie der Staatswissenschaften in Verbindung mit vielen der angesehensten Publicisten Deutschlands*, herausgegeben von Carl von Rotteck und Carl Welcker, 15. Band, Altona : Hammerich, 1843, p. 388-408, ici p. 396 : « *es darf die Regeneration des Theaters nicht Privatsache, sondern sie muß Nationalsache sein* ».

[56] *Id.*, p. 395 : « Das Theater ist mit einem Worte : ein *großer Factor in dem Welt- und Völkerleben, ein mächtiges Element für die Cultur der Massen und in seiner höchsten Bedeutung ein großes sittliches Institut* [...] ».

goût et le talent des individus se forment *exclusivement* au contact des productions *exemplaires* de quelques grands représentants de la poésie universelle (Homère, Dante, Camoens, Cervantes, Calderón, Shakespeare, Goethe) dont la valeur ne saurait être remise en cause et dont la lecture devait faire l'objet d'un effort intellectuel sans cesse renouvelé. Cette tendance des romantiques à faire du public érudit leur public privilégié au mépris de la foule a des conséquences pernicieuses d'après Prutz, puisqu'elle donne lieu à des interprétations erronées des œuvres littéraires et artistiques, plus proches de la spéculation abstraite que des interrogations intéressant la nation tout entière[57].

> Il importait peu que le public lût nos livres ou pas, qu'ils leur plussent ou non, si seulement ils trouvaient l'approbation des critiques. C'est ainsi que la littérature allemande doit faire face au plus triste des sorts : celui d'être écrite *par* des littérateurs *pour* des littérateurs. Nous avons délaissé les masses : faut-il s'étonner alors, qu'elles cherchent matière à se divertir ailleurs que chez nous ?[58]

Si Karl Wilhelm Ferdinand Solger[59] et Friedrich Schlegel[60] estimaient dans les années 1810 que Shakespeare appartient à la culture obligatoire de tout érudit, le bref article de Franz Horn qui paraît anonymement vingt ans plus tard dans les *Blätter für literarische Unterhaltung*, intitulé « Shakespeare und das größere Publicum », nous

---

[57] *Cf.* également sur ce point Bernd Witte, « La naissance de l'histoire littéraire dans l'esprit de la révolution. Le discours esthétique chez Schlegel, Hegel, Gervinus et Rosenkranz », in Michel Espagne / Michael Werner (dir.), *Philologiques I. Contribution à l'histoire des disciplines littéraires en France et en Allemagne au XIXème siècle*, Paris : Ed. de la Maison des Sciences de l'Homme, 1990, p. 70-87, ici p. 73 : « Schlegel et ses contemporains réduisent [...] le nombre des véritables lecteurs aux quelques spécialistes qui gèreront désormais les affaires littéraires, aux critiques et historiens de la littérature romantiques, puis de plus en plus à leurs successeurs institutionnels au sein du public littéraire et à l'Université, les auteurs de recensions, philologues et germanistes ».

[58] Robert Eduard Prutz, « Über die Unterhaltungsliteratur, insbesondere der Deutschen », in *Literarhistorisches Taschenbuch*, dritter Jahrgang, Leipzig, Hannover : Kins, 1845, p. 424-454, ici p. 440-441 : « Was that es, ob das Publikum unsre Bücher las oder nicht, ob sie ihm gut behagten oder schlecht, wenn nur die Kritiker sie lobten ? So ist das traurigste Schicksal über die deutsche Literatur gekommen : geschrieben zu werden *von* Literaten *für* Literaten. Die Massen haben wir preisgegeben : was Wunder, daß sie ihre Unterhaltungen anderswo suchen, als bei uns ? »

[59] Karl Wilhelm Ferdinand Solger, « Beurtheilung der Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur (1819) », in *Solger's nachgelassene Schriften und Briefwechsel.* Herausgegeben von Ludwig Tieck und Friedrich von Raumer, 2. Band, Leipzig : Brockhaus, 1826, p. 577 : « [...] wer ihn [Shakespeare — C. R.] kennt, wie es wohl von jedem Gebildeten vorauszusetzen ist [...] ».

[60] Friedrich Schlegel, *Veröffentlichungen im Deutschen Museum (1812/1813), 3. Nachtrag über Shakespeare*, in *KFSA* 3, p. 257 : « [Shakespeare] der noch gar nicht allgemein verstanden wird ».

apprend que le degré de familiarité du *peuple* allemand, en tant que communauté nationale, avec la figure « authentique » du dramaturge étranger est encore très relatif. Vues sous cet angle, les observations de Horn viennent corroborer le réquisitoire de Prutz contre les stratégies d'autonomisation du champ littéraire imaginées par les romantiques :

> Si nous nous mêlons réellement au peuple — et ce serait assurément d'une grande arrogance de ne point le faire — alors nous découvrons que la connaissance du dramaturge [Shakespeare] parmi la foule distinguée et ordinaire, fortunée et pauvre, érudite et ignorante, ne fait que commencer[61].

Pour Heinrich Laube (1806-1884), futur directeur du Burgtheater de Vienne, trois noms seulement — Goethe, Schiller et Lessing — représentent la littérature allemande, un nombre bien insuffisant pour régénérer le théâtre et stimuler le sentiment national. Implicitement, en évoquant les images alors très répandues du « sommeil » ou encore de la « torpeur » des Allemands[62], Laube vise à son tour la génération des romantiques qui se montra incapable de se mettre à la portée d'un public plus vaste, cultivé, sans être forcément érudit, et de fonder une véritable tradition dramatique allemande, en prenant dignement la relève de la génération d'écrivains qui la précéda :

> [l]es Français affaiblis ont soudain un nouveau théâtre et nous n'en avons point. [...] Nous n'avons plus de théâtre, et nos salles de spectacle n'existent, à l'image des salles de jeu, des bals et des cafés, que pour les

---

[61] [Franz Horn], « Shakespeare und das größere Publicum », in *Blätter für literarische Unterhaltung* 243 du 31 août 1830, p. 972 : « Gehen wir wirklich unter das Volk — und es wäre doch immer arger Hochmuth, es nicht zu thun — so finden wir, daß die Kenntniß des Dichters [Shakespeare — C. R.] unter der vornehmen und nicht vornehmen, reichen und armen, gelehrten und nicht gelehrten Menge kaum begonnen habe ».
Cet article est reproduit tel quel dans *Shakspeare's Schauspiele erläutert* von Franz Horn, 5. Theil, Leipzig : Brockhaus, 1831, p. 319.

[62] Sur ce point, *cf.* par exemple les commentaires de Ludolf Wienbarg. In L. Wienbarg, *Wanderungen durch den Thierkreis*, Hamburg: Hoffmann und Campe, 1835, p. 118-119 [« Der Krebs »] : « Dieses Unvermögen zu handeln, weder auf die hergebrachte Weise, die im Mittelalter großartig, kühn, dann bürgerlich, städtisch, ehrenfest, ins Philisterhafte ausartete, noch auf fremden Antrieb nach auswärtigen Gesetzen, macht aus dem gegenwärtigen Deutschland eines der verworrensten, peinlichsten, schläfrigtrübseligsten Länder der Welt. Alles fühlt sich gehemmet, entmuthigt, hoffnungslos bei hoffnungslosen Zuständen ».

> divertissements du soir. Elles n'ont plus de lien avec la nation, car nous n'avons pas d'écrivains qui s'adressent à la nation. C'est à cause de notre tendance funeste à nous reposer sur nos qualités que nous en sommes là aujourd'hui. Nous avons bien Schiller et Goethe, et encore une fois Schiller et Goethe, et sur ce nous nous sommes endormis. [...]
> Le mélodrame vilipendé, le vaudeville persiflé, maints genres légers de la comédie, voilà ce qu'il y a, à l'heure actuelle, de plus authentique sur nos scènes. [...] Nous n'avons pas de théâtre actuellement, et je crains que nous n'ayons eu que le prélude d'une scène, car seules les pièces de Lessing et quelques-unes de Goethe, ainsi qu'un petit nombre de drames de Schiller, s'apprêtaient à nous frayer le chemin vers un théâtre national[63].

Il est révélateur que ce diagnostic inquiétant d'un naufrage de la scène allemande face auquel même les « grands » auteurs s'avèrent être impuissants faute de successeurs de qualité, réapparaisse jusque dans le principal ouvrage de vulgarisation du savoir encyclopédique du XIX[e] siècle qu'est le *Conversations-Lexikon der Gegenwart* de Brockhaus[64] :

> La poésie allemande, et le drame également, firent des emprunts à la littérature française, ce qui causa leur ruine. Il fallut attendre Lessing, Goethe et Schiller, et à leur côté Shakespeare pour que fut posée la première pierre d'un théâtre allemand, qui se dilua néanmoins bien trop vite dans la barbarie des tableaux de mœurs et de brigands du Moyen Âge. Ces tableaux lugubres et sombres alternaient dans un mélange des plus bigarrés avec les divertissements et les comédies larmoyantes de Kotzebue et les tableaux de famille déchirants d'Iffland. La scène allemande se désagrégea très vite, et on renonça même à l'idée de vouloir posséder une scène nationale[65].

---

[63] Heinrich Laube, « Das Drama [1834] », in Hartmut Steinecke, *Literaturkritik des Jungen Deutschland. Entwicklungen — Tendenzen — Texte*, Berlin : Schmidt, 1982, p. 203-204 : « Die geschwächten Franzosen haben plötzlich ein neues Theater, wir haben keins. [...] Wir haben kein Theater mehr, unsre Schauspielhäuser sind wie Spiel-, Tanz- und Caffeehäuser, nur noch da zur Abendunterhaltung. Sie haben kein Bezug mehr zur Nation, weil wir keine Dichter haben, welche zur Nation sprechen. Und jenes unglückselige Ausruhen auf unsern Vorzügen hat uns so weit gebracht. Wir haben ja Schiller und Göthe, und noch einmal Schiller und Göthe, und damit sind wir eingeschlafen. [...] Das geschmähte Melodram, das verhöhnte Vaudeville, manche leichte Gattung des Lustspiels, sie sind das Aechteste, was auf unsere Breter [*sic*] kommt. [...] Wir haben jetzt kein Theater, und ich fürchte, wir haben nur den Anfang zu einem gehabt, denn nur die Lessing'schen, einzelne Göthe'sche und wenig Schiller'sche waren auf dem Wege, uns ein Nationaltheater zu bahnen ».

[64] Les années 1815 à 1848 sont, pour Alberto Martino, l'époque de la vulgarisation de l'idéal encyclopédique, notamment à travers le célèbre *Conversationslexikon* de Brockhaus (première parution : 1811). Alberto Martino, « Publikumsschichten und Leihbibliotheken », in Horst Albert Glaser (Hrsg.), *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte*. 6. Band : *Vormärz : Biedermeier, Junges Deutschland, Demokraten 1815-1848*, herausgegeben von Bernd Witte, Reinbek bei Hamburg : Rowohlt, 1987, p. 32-43, ici p. 33.

[65] Article « Die deutsche dramatische Literatur », in *Conversations-Lexikon der Gegenwart*, 1. Band, Leipzig : F. A. Brockhaus, 1838-1841, p. 965 : « Die deutsche Dichtkunst, auch die dramatische,

UNIVERSITE DE METZ — S.C.D.

Il apparaît ainsi que la primauté du théâtre parmi les autres arts en cette première moitié du XIX[e] siècle ne bénéficie guère aux auteurs illustres, tels Goethe, Schiller, Lessing ou encore Shakespeare[66], même si parler d'*insuccès* public, voire de *désaffection* serait sans doute exagéré[67]. Il semble toutefois avéré que leurs œuvres dramatiques, pour peu qu'elles n'apparussent pas sous une forme tronquée, voire travestie sur les scènes, n'aient connu que les faveurs d'un public lettré assez circonscrit[68]. En 1835, Karl Immermann annonce ainsi au premier bourgmestre d'Elberfeld que la première de *Faust* dans sa ville fera sans doute salle comble. Ce n'est toutefois, ajoute-t-il, pas le chef-d'œuvre de Goethe qui devrait remplir les rangs, mais bien plus la présence annoncée de quatre petits singes sur scène, une manière efficace d'aller au-devant des goûts d'un public à l'affût du sensationnel et des effets de surprise[69]. Le directeur (*Prinzipal*) du théâtre municipal de Hambourg, Friedrich

---

machte bei der französischen Anleihen, wodurch sie bankrott wurde. Erst Lessing, Goethe und Schiller und neben ihnen Shakspeare legten den Grund zu einer deutschen Bühne, welche sich indeß nur zu bald in die Roheit der Räuber- und Sittengemälde aus dem Mittelalter auflöste. Mit diesen Schauer- und Nachtstücken wechselten Kotzebue'sche Späße und Rührstücke und Iffland's thränenreiche Familiengemälde im buntesten Gemisch ab. Schnell wich die deutsche Bühne aus ihren Fugen, und man gab sogar den Gedanken auf, eine nationale Bühne haben zu wollen ».

[66] *Cf.* également les remarques de Raymond Heitz sur la situation théâtrale durant la seconde moitié du XVIII[e] siècle. R. Heitz, *Le drame de chevalerie dans les pays de langue allemande. Fin du XVIII[e] et début du XIX[e] siècle. Théâtre, nation et cité*, Bern, *etc.* : Lang, 1995, p. 5-6 : « L'élargissement significatif du public, de lecteurs comme de spectateurs, dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle fournit une explication partielle à l'accroissement spectaculaire de la production dramatique durant cette période. [...] Dans l'espace germanophone, ce ne sont pas, au premier rang, les « classiques », Goethe et Schiller, qui remportent les suffrages du public. Pour déplacer les foules, assurer le renouvellement du répertoire et faire vivre les théâtres, il fallait des drames comme en produisaient Iffland, Kotzebue, Spieß, Hensler, Meisl, Gleich et nombre d'autres auteurs, secondaires et obscurs, aujourd'hui tombés, à des degrés divers, dans l'oubli ».

[67] Reinhart Meyer, « Theaterpraxis », in Gert Sautermeister / Ulrich Schmid (Hrsg.), *Zwischen Restauration und Revolution 1815-1848*, *op. cit.* note 23, p. 366-377, ici p. 374 : « [...] die Shakespeare-Rezeption, im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts von Wieland, Eschenburg, Eckert und A. W. Schlegel literarisch, von F. L. Schröder, dem Freiherrn von Dalberg, Heufeld und Fischer theatralisch gefördert, von der Historiographie aber stark überschätzt, blieb durch zum Teil entstellende Neufassungen lebendig, wie Goethes Bearbeitung von 'Romeo und Julia' zeigt ».

[68] *Cf.* Maria Porrmann / Florian Vaßen (Hrsg.), « 'Doch die Verhältnisse, sie sind nicht so !' Theaterverhältnisse im Vormärz », in M. Porrmann / F. Vaßen (Hrsg.), *Theaterverhältnisse im Vormärz*, *op. cit.* note 11, p. 13-24, ici p. 14 : « Insgesamt werden entsprechend dem dominanten Unterhaltungsaspekt wenig Tragödien und ernste Dramen gespielt, auf die sich mit Vorliebe die ästhetische Theorie bezieht, ohne dass diese Stücke jemals, schon gar nicht im Vormärz, den Spielplan bestimmt hätten ».

[69] Lettre de Karl Immermann à Josef von Fuchsius du 6 novembre 1835, in K. Immermann, *Briefe*, 2. Band : *1832-1840*, *op. cit.* note 10, p. 545 : « Am Sonntage ist Faust, wo es vermuthlich ein

Ludwig Schmidt (1772-1841), note que les recettes de la première de *Julius Caesar*, qui eut lieu le 11 mars 1840 et dont le texte à jouer était la traduction *fidèle* d'August Wilhelm Schlegel, s'élevèrent à 440 *marks* et 12 *schillings*, tandis que celles de la seconde représentation de la tragédie de Shakespeare n'atteignirent plus que 209 *marks* et 12 *schillings*. Face à une baisse aussi spectaculaire des entrées, les considérations d'ordre purement mercantile l'emportent sur les ambitions artistiques. Etait-ce une injustice, poursuit Friedrich Ludwig Schmidt, « si, dans ces circonstances, nous nous permettions de plus en plus rarement le luxe d'offrir des chefs-d'œuvre classiques et préferions donner des pièces comme 'Lumpacivagabundus' [de Johann Nestroy — C. R.] et 'Der Glöckner von Notre-Dame' [de Charlotte Birch-Pfeiffer — C. R.], ce que tout le monde nous reprochait, mais que tout le monde venait voir ? ». Et d'ajouter qu'avant « la fin de l'année, la dixième représentation de la vieille 'Preciosa' [de Pius Alexander Wolff — C. R.] nous rapporta le triple des recettes de la première de 'Julius Caesar' »[70].

---

brechend volles Haus geben wird, da die Elberfelder wissen, daß 4 Meerkatzen darin vorkommen. Das Gedicht würde sie wohl nicht anziehn. Ich will einen Zettel, 2 Ellen lang drucken lassen ».

[70] Hermann Uhde (Hrsg.), *Denkwürdigkeiten des Schauspielers, Schauspieldichters und Schauspieldirektors Friedrich Ludwig Schmidt (1772-1841)*. Nach hinterlassenen Entwürfen zusammengestellt und herausgegeben von H. U. Zweite Ausgabe, zweiter Theil, Stuttgart : Cotta, 1878, p. 369-370 : « [Am 11. März 1840] ward 'Julius Caesar' zum ersten Male in Schlegels Uebersetzung, mit Zwischenactsmusik von Seyfried, in wirklich gediegener Weise gegeben — die Einnahme betrug 440 Mark 12 Schilling ; die der ersten Wiederholung nur 209 Mark 12 Schilling. War es ein Unrecht, wenn wir uns unter solchen Umständen den Luxus classischer Meisterwerke immer seltener gestatteten und lieber Stücke gaben, wie 'Lumpacivagabundus' oder 'Der Glöckner von Notre-Dame', worüber alle Welt schimpfte, welche aber alle Welt besuchte ? Brachte doch die binnen Jahresfrist *zehnte* Wiederholung der alten 'Preciosa' immer noch das *Dreifache* der *ersten* Einnahme des 'Julius Caesar'.

1. 4 Shakespeare sur scène

Au regard de ce qui vient d'être dit, il convient de nuancer les propos d'Ernst Ribbat qui, dans une étude consacrée à Ludwig Tieck, avait tenté d'établir l'incidence des recherches shakespeariennes de Ludwig Tieck sur la « fréquence inouïe des représentations des drames de l'auteur britannique » (« die unerhört oft aufgeführten Dramen des Briten ») en Allemagne durant l'époque du *Vormärz*[71]. En réalité, la version à jouer doit encore très souvent abandonner toute fidélité et devenir adaptatrice pour plaire au public. En conséquence, elle va à l'encontre des positions tranchées sur l'*inviolabilité* et l'*unité poétique* de l'œuvre de l'Elisabéthain que Tieck, en parfait accord avec August Wilhelm et Friedrich Schlegel sur ce point[72], sans oublier Gerstenberg et Herder, ne cessera de défendre avec ferveur et enthousiasme toute sa vie et qu'il s'attachera à transmettre à un cercle de plus en plus large de shakespearophiles[73]. Il se montre en effet convaincu que l'éducation esthétique du public ne peut s'obtenir que par la connaissance de *tout* Shakespeare[74], c'est-à-dire d'un

---

[71] Ernst Ribbat, *Ludwig Tieck. Studien zur Konzeption und Praxis romantischer Poesie*, Kronberg/Ts. : Athenäum, 1978, p. 75.

[72] *Cf.* par exemple *Shakspeare's Hamlet*, übersetzt von August Wilhelm Schlegel, Berlin : J. F. Unger, 1800, p. III-VIII, ici p. V [« Avant-propos »] : « Ein ächtes Kunstwerk [ist] ein einiges und untheilbares Ganzes und [entsteht] als solches ».
Friedrich Schlegel, *Über das Studium der griechischen Poesie. 1795-97. 1. Von dem Zustande der modernen Dichtkunst*, in *KFSA* 1/1, p. 247 : « Überhaupt ist in Shakespeares Dramen der Zusammenhang selbst zwar so einfach und klar, daß er offnen und unbefangnen Sinnen sichtbar und von selbst einleuchtet [...]. Im *Hamlet* entwickeln sich alle einzelnen Teile notwendig aus einem gemeinschaftlichen Mittelpunkt, und wirken auf ihn zurück. Nichts ist fremd, überflüssig, oder zufällig in diesem Meisterstück künstlerischer Weisheit ».

[73] Ludwig Tieck, « Bemerkungen über einige Charaktere im 'Hamlet', und über die Art, wie diese auf der Bühne dargestellt werden könnten », in *LT KS* 3, p. 243-293, ici p. 275 : « [...] es [ist] mir immer, und auch jetzt noch, schwer geworden, diese und jene einzelne Stelle in einem gelungenen Schauspiel, oder gar einem Meisterwerke, besonders herauszuheben : früh schon hat sich mein Geist gewöhnt, das Ganze in seinem nothwendigen Zusammenhange zu verstehen, und beim Shakspeare namentlich, der seit Jahren mein ununterbrochenes Studium war, fand ich mich so vom Strome seiner Werke mitgenommen, daß ich mich oft nur verwundern konnte, wenn man diese und jene Verse so vorzüglich heraushob, die mir als nothwendig und trefflich, aber nicht mehr als die übrigen, aufgefallen waren ».

[74] C'est une idée que l'on retrouve déjà dans l'introduction (1812) du *Phantasus*.
Cf. Ludwig Tieck, *Phantasus*, herausgegeben von Manfred Frank, in L. Tieck, *Schriften in zwölf Bänden*, herausgegeben von Hans Peter Balmes *et al.*, 6. Band, Frankfurt/M. : Deutscher Klassiker

Shakespeare exclusivement *littéraire* qui serait représenté *tel quel* sur scène. Cet « aristocratisme » de la pensée lui vaudra à la fois l'admiration et les reproches de ses contemporains. Le dessein de Tieck, que l'on trouve exprimé dès 1800, est d'approcher le plus possible la vérité de l'*individu* William Shakespeare et la source matricielle qui est à l'origine de sa création, alors que les scènes de son temps ne se préoccupent guère de l'unité et de la cohérence dramatiques, et n'hésitent pas à déchirer le « tissu » (« Gewebe ») que composent ses chefs-d'œuvre, en en extrayant des morceaux isolés[75]. Reste qu'elles assurent à leur manière, grâce aux adaptations, la permanence de l'œuvre du poète-dramaturge dans le champ littéraire allemand. Ainsi, au théâtre de la cour de Dresde, l'adaptation de *Much Ado about Nothing* par le comédien et auteur dramatique Heinrich Beck (1760-1803), intitulée *Die Quälgeister. Ein Lustspiel in fünf Aufzügen* (1794), disparaît de la programmation peu de temps après (au début de l'année 1820) l'arrivée de Ludwig Tieck à Dresde (1819), pour réapparaître aussitôt[76] après sa démission en 1842 en tant qu'auteur dramatique attitré (*Dramaturg*) au sein de cette institution[77]. Au théâtre de la cour de Karlsruhe, la comédie *Die Quälgeister* fut jouée dix-huit fois de 1812 à 1847. De même, la comédie *The Taming of the Shrew*, adaptée librement par l'auteur dramatique Johann Friedrich Schink (*Die bezähmte Widerbellerinn oder Gasner der zweyte. Ein Lustspiel in vier Acten*, 1783) fut

---

Verlag, 1991-, p. 11-101, ici p. 89 : « Welchen Genuß würde jedem von uns dieser Dichter [Shakespeare — C. R.] gewähren, wenn wir eins seiner Lustspiele, zum Beispiel Was ihr wollt, bis ins Innerste studierten, und neben dem Vergnügen welches das Ganze gewährt, auf das vertrauteste mit jeder einzelnen Schönheit und ihrer Beziehung und Notwendigkeit zum Ganzen bekannt würden, und so mit vereinigter Liebe eins seiner herrlichsten Gedichte auch äußerlich vor uns hinzustellen suchten ».

[75] *Cf.* par exemple l'introduction de la troisième ébauche (vers 1800) du *Buch über Shakespeare* : « Ich will daher den Versuch machen, jene Ansicht anschaulich zu machen, aus der sich bei diesem großen Dichter alles, selbst das widersprechendste zu einem Ganzen vereinigt, und wie man ihm daher nichts nehmen könne, ohne das Gewebe seiner Kunstwerke gänzlich zu zerstören ». (*Das Buch über Shakespeare.* Handschriftliche Aufzeichnungen von Ludwig Tieck. Aus seinem Nachlaß herausgegeben von Henry Lüdeke, Halle : Niemeyer, 1920, p. 395.)

[76] Le 8 décembre 1842.

[77] Robert Prölss, « Shakespeare-Aufführungen in Dresden vom 20. Oct. 1816 bis Ende 1860 », in *Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft* XV (1880), p. 173-210, ici p. 176 ; 179 ; 182-183. Voir également Ernst Leopold Stahl, *Shakespeare und das deutsche Theater. Wanderung und Wandelung seines Werkes in dreieinhalb Jahrhunderten*, Stuttgart : Kohlhammer, 1947, p. 279-280.

représentée dix-neuf fois dans ce même théâtre de 1813 à 1852[78]. Jusqu'en 1835, c'est l'adaptation de la tragédie de *Hamlet* par le très célèbre Friedrich Ludwig Schröder (*Hamlet, Prinz von Dännemark. Ein Trauerspiel in 6 Aufzügen*, 1776) dans laquelle Hamlet, avec la verve d'un héros *Sturm und Drang*, sort triomphateur du grand dérèglement de l'ordre du monde et des choses, qui fut mise en scène pour le public du théâtre national de cour de Mannheim[79]. Il semble toutefois que, même sous une forme altérée, les pièces des grands auteurs ne soient pas forcément garanties de succès durant notre période. L'auteur de l'article sur le théâtre allemand (« Deutsches Theater ») du *Conversations-Lexicon* de Brockhaus revient ainsi sur la grande hétérogénéité des répertoires et le talent gaspillé des comédiens, obligés de jouer de tout pêle-mêle pour faire salle comble et de s'adapter à une production dramatique trop abondante pour être de qualité :

> Cette diversité, tant dans les efforts que dans les accomplissements, fait aussi la spécificité de toutes les scènes allemandes, non seulement lorsqu'on les compare entre elles, mais aussi en tant qu'ensemble, comparé aux scènes des grandes villes de l'étranger. Ce faisant, tandis qu'elles poursuivent presque toutes leur trajectoire propre et tentent de se distinguer par des représentations dans l'un ou l'autre genre dramatique, elles offrent à la fois une admirable diversité dans l'unité et une unité dans la diversité par l'obligation qu'elles ont toutes (à l'exception des deux théâtres de cour viennois à proprement parler, dont l'un se consacre exclusivement au théâtre parlé et l'autre à l'opéra), de satisfaire les attentes et le goût du public, en se produisant tant bien que mal dans tous les genres. Ces activités diversifiées que chaque scène allemande se doit d'avoir de par sa situation, se font à vrai dire au détriment de l'art en tant que tel et de la formation artistique de ses interprètes[80].

---

[78] *Cf.* Otto Devrient, « Statistik der Karlsruher Shakespeare-Aufführungen in den Jahren 1810-1872 », in *Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft* VIII (1873), p. 280-305.

[79] [Anon.], « Die Shakespeare-Aufführungen der Mannheimer Hof- und Nationalbühne 1779-1870 », in *Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft* IX (1874), p. 295-308.
Voir également l'article d'Alexander von Weilen sur les adaptations des pièces de Shakespeare au Burgtheater de Vienne : A. v. Weilen, « Shakespeare und das Burgtheater », in *Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft* 50 (1914), p. 60-73, en particulier p. 62-65.

[80] Article « Deutsches Theater », in *Conversations-Lexicon.* Neue Folge in zwei Bänden, 1. Band, Leipzig : Brockhaus, 1822-1826, p. 157-162, ici p. 157 : « Diese Vielseitigkeit, sowol in den Bestrebungen wie in den Leistungen, ist denn auch der charakteristische Unterschied aller deutschen Bühnen, sowol unter sich, als zusammen, gegen die Theater in den groβen Städten des Auslandes, und sie bieten hierin, indem fast jedes seine eigne Bahn verfolgt und in einer oder der andern Gattung der

Et c'est ainsi que

> ici aussi [sur les scènes des théâtres nationaux de cour — C. R.], on voit sur ces mêmes planches, sur lesquelles hier peut-être le Spectre revêtu de son armure[81] errait devant des bancs souvent vides, se déchaîner aujourd'hui Unser Verkehr ou le Stralauer Fischzug[82].

Les considérations sur le devenir du théâtre durant la période du *Vormärz* sont inséparables des querelles érudites autour de la création d'un théâtre national qui, au cours du XVIII[e] siècle, avaient déjà tant agité les esprits[83]. Or, pour certains, c'est Shakespeare, sous sa forme la plus authentique possible, qui est destiné à remplir une fonction essentielle dans la quête d'un théâtre national allemand, car on trouverait chez lui les principaux traits du « génie allemand ». Parmi les défenseurs de la référence étrangère, Ludwig Tieck est assurément celui qui tentera avec le plus de ferveur de faire de l'Elisabéthain la figure-maîtresse, libératrice et entraînante du grand échiquier du littéraire et du théâtral d'une Allemagne dépourvue de « héros littéraires » (« literarische Helden »)[84] au risque de lasser, voire d'agacer ses contemporains.

---

aufzuführenden Sachen sich auszuzeichnen sucht, dabei aber doch alle (mit Ausnahme der beiden wiener eigentlichen Hoftheater, von denen das eine ausschließlich dem recitirenden Drama, das andere der Oper gewidmet ist) durch das Bedürfniß und den Geschmack des Publicums gezwungen sind, in allen Darstellungsfächern wenigstens etwas zu leisten, eine wahrhaft bewundernswürdige Verschiedenheit in der Einheit, und Einheit in der Verschiedenheit dar. Zum Vortheil der Kunst an sich, so wie zum Vortheil der künstlerischen Ausbildung ihrer darstellenden Mitglieder, gereicht dies verschiedenartige Streben, welches jede deutsche Bühne ihrer Stellung nach haben muß, allerdings nicht [...] ».

[81] *Hamlet* (I, 1 ; I, 4 ; I, 5). Allusion à l'apparition du Spectre de Hamlet, défunt roi de Danemark, qui, revêtu de son armure, vient réclamer vengeance à son fils.

[82] Article « Deutsches Theater », in *Conversations-Lexicon*, *op. cit.* note 80, p. 158 : « Auch hier [auf den Bühnen der Hof- und Nationaltheater — C. R.] sieht man auf denselben Bretern, wo vielleicht gestern der geharnischte Geist vor meist leeren Bänken vorüberwandelte, heute Unser Verkehr, oder den Stralauer Fischzug toben [...] ».

[83] *Cf.* sur ce point l'étude de Roland Krebs, *L'Idée de 'Théâtre National' dans l'Allemagne des Lumières. Théorie et Réalisations*, *op. cit.* note 22.

[84] *Cf.* la « Conversation » de Goethe avec Johann Peter Eckermann du 3 décembre 1824, in *GOE MA* 19, p. 117 : « Unsere Romane, unsere Trauerspiele, woher haben wir sie denn als von [Oliver] Goldsmith,

Chapitre 2. La médiation de Ludwig Tieck

2. 1 Formes du discours sur Shakespeare

Ludwig Tieck, nouvelliste, romancier, conteur, éditeur, traducteur et préfacier, est aussi une autorité de poids en matière de théâtre[85]. On loue ses comédies, on s'enthousiasme pour la virtuosité avec laquelle il déclame les textes de Shakespeare devant un large auditoire[86]. La maîtrise de cet art vaut à Tieck l'admiration d'un grand nombre de visiteurs étrangers[87]. On peut relever par exemple ce témoignage de l'écrivain romantique français Xavier Marmier (1808-1892) :

> [...] c'est une chose vraiment admirable que de connaître cette forme d'art théâtral si nouvelle et poussée à un si haut degré de perfection, que d'assister à cette déclamation, franche, aisée, variable à l'infini, qui emprunte tous les tons, qui se prête à toutes les péripéties dramatiques les

---

[Henry] Fielding und Shakspeare ? Und noch heut zu Tage, wo wollen Sie denn in Deutschland drei literarische Helden finden, die dem Lord Byron, [Thomas] Moore und Walter Scott an die Seite zu setzen wären ? »

[85] *Cf.* par exemple le témoignage de Heinrich Theodor Rötscher, *Die Kunst der dramatischen Darstellung. In ihrem organischen Zusammenhange wissenschaftlich entwickelt*, 1. Band, Berlin : Wilhelm Thome, 1841, p. VII [« Introduction »] : « So einsam auch unser Versuch dasteht, die Kunst der dramatischen Darstellung aus einem Stücke zu begreifen, so fruchtbare Anschauungen sind doch im Einzelnen von hochbegabten Naturen gegeben worden, unter denen sich der Verfasser Niemandem mehr verpflichtet fühlt, als L. Tieck, dem deutschen Dichter und Dramaturgen ».

[86] *Cf.* par exemple la lettre de Wilhelm Müller à Ludwig Tieck du 17 octobre 1826, in W. Müller, *Werke, Tagebücher, Briefe*, herausgegeben von Maria-Verena Leistner. Mit einer Einleitung von Bernd Leistner, 5. Band, Berlin : Gatza, 1994, p. 402 : « Diesen Winter will ich wieder Shakespeare vorlesen, nicht für Geld, sondern für gute Freunde. In dem Zimmer, wo ich lese, steht Ihre Büste mir gegenüber, die soll mich vor gar zu argen Miβgriffen bewahren. Denn durch Sie ist mir der Sinn für Shakespeare zuerst aufgegangen, u [*sic*] wenn ich Ihnen auch weiter nichts schuldig wäre, welche Unendlichkeit der Schuld ! »

[87] *Cf.* Edwin H. Zeydel, *Ludwig Tieck and England. A Study in the Literary Relations of Germany and England During the Early Nineteeth Century*, Princeton : Princeton UP, 1931, p. 224-225.

> plus terribles et aux situations de comédie les plus plaisantes. C'est admirable de voir comment, sans établir de pause, sans indiquer le nom des personnages, Tieck fait si bien comprendre, par ses inflexions de voix, par ses gestes, par l'expression de sa physionomie, l'âge, le caractère, l'angoisse ou la hardiesse, le calme ou l'emportement de ceux qu'il représente, en sorte qu'en lui seul on trouve tous les acteurs de la pièce, et qu'il pourrait servir comme de diapason pour donner le ton à toutes les circonstances qui s'y trouvent, à toutes les intrigues qui s'y croisent, à toutes les diverses luttes et à tous les différens [*sic*] caractères qui y jouent un rôle [88].

L'importance des travaux de Tieck pour la réception allemande de Shakespeare se mesure avant tout à leur accueil dans la vie artistique et intellectuelle de son époque. Le journaliste Karl Heinrich Hermes (1800-1856) observe par exemple en 1827, que lorsque le nom de Tieck est prononcé en relation avec Shakespeare, l'on peut s'attendre à « quelque chose qui n'a pas sa pareille » (« etwas ganz Unvergleichliches »)[89]. Xavier Marmier souligne quant à lui, que son nom « placé en tête d'un livre » est une « garantie de succès »[90].

Un nombre impressionnant de représentants de la vie littéraire de notre période, Goethe inclus[91], s'intéresse de près à la « carte » des savoirs de Tieck sur l'auteur élisabéthain qu'il n'a de cesse de déployer avec une ardeur juvénile devant ses

---

[88] « Tieck » par X[avier] Marmier, in *Nouvelle revue germanique* du 1[er] mars 1833, p. 193-215, ici p. 195.

[89] Karl Heinrich Hermes, *Ueber Shakspeare's Hamlet und seine Beurtheiler Goethe, A. W. Schlegel und Tieck*, Stuttgart und München : [s. n.], 1827, p. 28.

[90] « Tieck » par X[avier] Marmier, in *Nouvelle revue germanique*, *op. cit.* note 88, p. 196.

[91] Lettre de Goethe à Karl Ludwig von Knebel du 29 décembre 1819, in J. W. Goethe, *Werke*, herausgegeben im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, IV. Abtheilung : *Goethes Briefe*. 32. Band : *30. August 1819 – 22. April 1820*, Weimar : Böhlaus Nachf., 1906, p. 131: « Auch lege [ich] merkwürdige Blätter bey von Ludwig Tieck. Er war doch wegen Shakespeare'scher und gleichzeitiger Literatur in England gewesen und hatte einige Notizen darüber mir längst versprochen. Aus dem hier Mitgetheilten sieht man denn freylich daß es ein Meer auszutrinken ist, und daß man Shakespearen von seinem Jahrhundert niemals wird literarisch absondern können. Auch Tieck verzweifelt, hierüber jemals etwas Entscheidendes zur Sprache zu bringen, obgleich das Studium an und für sich schon höchst interessant ist, wie aus diesem Wenigen schon ersichtlich ».
Cf. également l'article de Werner Deetjen, « Goethe und Tiecks elisabethanische Studien. Ein Fund im Goethe- und Schiller-Archiv », in *Shakespeare-Jahrbuch* 65 (1929), p. 175-183.

contemporains dès les années 1790[92], alors qu'il n'est encore qu'un étudiant à l'Université de Göttingen. Il la réorganisera, la rectifiera et l'enrichira jusqu'à la fin de sa vie[93], c'est-à-dire sur une période de près de soixante ans, au gré de ses « intuitions » — nombreuses et changeantes — sur les pièces apocryphes, la chronologie et le canon définitifs des pièces du poète-dramaturge étranger[94], mais aussi de ses « préférences » accordées à l'un ou à l'autre drame[95]. D'un ton admiratif, Adolph Stahr note ainsi que Tieck a consacré une grande partie de sa vie à acclimater Shakespeare en Allemagne[96].

---

[92] *Cf.* en particulier la correspondance de Tieck et des frères Schlegel durant cette période. Edgar Lohner (Hrsg.), *Ludwig Tieck und die Brüder Schlegel. Briefe.* Auf der Grundlage der von Henry Lüdeke besorgten Edition, München : Winkler, 1972.
Se reporter aussi à la lettre que Wilhelm Heinrich Wackenroder adresse à son ancien professeur Erduin Julius Koch le 20 février 1794, in *Ludwig Tieck*, herausgegeben von Uwe Schweikert, 2. Band, München : Heimeran, 1971, p. 120 : « Alle Stücke hat er [Ludwig Tieck — C. R.] im Englischen mehr als einmal gelesen ; er hat öfters mehrere Ausgaben von der Bibliothek zur Hand, und kennt die meisten der groβen Menge von Kritiken, die über seinen Dichter gemacht sind. Er studiert ihn immer ununterbrochen fort ; und entdeckt, (mag es doch prahlhaft klingen, — ich halte es für Wahrheit,) gar manche neue Züge, neue Schönheiten, die die erstaunliche Anzahl der Kommentatoren, weil sie meist nur auf Worterklärungen usw. ihren Fleiβ wendeten, ohne das Ganze als Kunstwerk, vollständig ästhtetisch zu analysieren, ganz mit Stillschweigen übergehen. Denn in dieser Rücksicht ist Shakespeare bis itzt immer nur noch höchst mangelhaft, fragmentarisch und einseitig beurteilt worden ».

[93] *Cf.* par exemple la lettre de Ludwig Tieck à Heinrich Brockhaus du 9 mars 1848, in *Aus Tiecks Novellenzeit. Briefwechsel zwischen Tieck und F. A. Brockhaus*, herausgegeben von Heinrich Lüdeke von Möllendorff, Leipzig : Brockhaus, 1928, p. 159 : « Noch haben (was mich wundert) meine Behauptungen über die früheren Werke Shakspears bei uns Deutschen keine gründliche Prüfung und Untersuchung veranlaβt, wieder ein Beweis, wie wir das Ausländische (vollends jetzt) gar nicht mit einiger Gründlichkeit auffassen, so viel leere Bewunderung es auch giebt ». Tieck meurt en 1853.

[94] Sur ce point, *cf.* par exemple Michael Hiltscher, *Shakespeares Text in Deutschland : Textkritik und Kanonfrage von den Anfängen bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt/M., *etc.* : Lang, 1993, en particulier p. 89-102 ; Christa Jansohn, « Ludwig Tieck as the Champion of Shakespeare's Apocrypha in Germany », in *Cahiers Elisabéthains* 48 (1995), p. 45-51.

[95] *Cf.* par exemple la lettre à Karl Wilhelm Ferdinand Solger du 30 janvier 1817, in *Tieck and Solger. The complete correspondence* ed. by Percy Matenko, New York, Berlin : Westermann & Co., 1933, p. 334 : « Es gehört zu meinen Eigenheiten, daβ ich lange Jahre den *Pericles* von Shaksp[eare] vielleicht übertrieben verehrt habe, ohne diesen wäre Zerbino nicht, noch weniger aber Genoveva oder Oktavian entstanden, ich hatte mich in diese Form wie vergafft, die so wunderbar Epik und Drama verschmilzt, es schien mir möglich, selbst Lyrik hineinzuwerfen [...] ».

[96] Adolph Stahr, « Shakspeare in Deutschland », in *Literarhistorisches Taschenbuch*, *op. cit.* note 4, p. 1-88, ici p. 73.

Tieck joue sans conteste un rôle de pionnier pour la propagation de l'héritage de Shakespeare en Allemagne[97]. Singulièrement dépourvus de visions unifiantes, tout en offrant pourtant quelques aperçus fulgurants[98], ses commentaires sur le poète-dramaturge étranger ne furent publiés qu'en partie de son vivant.

On trouve le fruit de son labeur dans des centaines de notes éparses, dans sa correspondance, dans divers témoignages et publications, dans ses éditions, dans sa création poétique. Les principaux ouvrages sont : deux anthologies consacrées aux prédécesseurs et contemporains de Shakespeare (*Alt-Englisches Theater. Oder Supplemente zum Shakspear*[99], Berlin, 1811; 1819, et *Shakspeare's Vorschule*[100], Leipzig, 1823; 1829), un volume rassemblant quatre pièces apocryphes du poète-dramaturge (*Vier Schauspiele von Shakspeare*[101], Stuttgart und Tübingen, 1836), l'apparat critique conséquent qui accompagne la traduction allemande des œuvres dramatiques (*Shakspeare's dramatische Werke*, Berlin, 1825-1833). Il faut aussi faire figurer dans cette liste les *Feuilles dramaturgiques*, dans lesquelles sont consignées les observations critiques que Tieck fit sur la scène dresdoise pour la *Abend-Zeitung* de 1821 à 1824 (*Dramaturgische Blätter. Nebst einem Anhange noch ungedruckter*

---

[97] Se reporter par exemple aux études suivantes : Edwin H. Zeydel, *Ludwig Tieck and England*, *op. cit.* note 87 ; Annamaria Borsano Fiumi, *La critica shakespeariana di Ludwig Tieck*, Milano : Istituto editoriale cisalpino, 1970 ; Roger Paulin, *Ludwig Tieck. A literary biography*, Oxford : Clarendon, 1985 ; Helen Louise Adey, *The Shakespearean Criticism of Ludwig Tieck : Conception and Creation*, Ph. D. Cambridge University, 1987 ; Michael Hiltscher, *Shakespeares Text in Deutschland*, *op. cit.* note 94 ; Christa Jansohn, « Ludwig Tieck as the Champion of Shakespeare's Apocrypha in Germany », *op. cit.* note 94.

[98] *Cf.* sur ce point l'étude de Michael Hiltscher : *Shakespeares Text in Deutschland*, *op. cit.* note 94.

[99] Première partie : *König Johann von Engelland* ; *Georg Green, der Flurschütz von Wakefield* ; *Perikles, Fürst von Tyrus*. Deuxième partie : *Lokrine* ; *Der lustige Teufel von Edmonton* ; *Das alte Schauspiel von König Lear und seinen Töchtern*.

[100] Première partie : *Die wunderbare Sage vom Pater Baco*, Schauspiel von Robert Green ; *Arden von Feversham*, eine Tragödie ; *Die Hexen in Lancashire*, von Thomas Heywood ; Deuxième partie : *Die schöne Emma*, ein Schauspiel ; *Der Tyrann, oder die Jungfrauen-Tragödie*, ein Trauerspiel von Massinger ; *Die Geburt des Merlin, oder das Kind hat seinen Vater gefunden*, ein Schauspiel von W. Shakspeare und W. Rowley.

[101] *Eduard der Dritte* ; *Leben und Tod des Thomas Cromwell* ; *Sir John Oldcastle* ; *Der Londoner verlorne Sohn*.

Aufsätze über das Deutsche Theater und Berichten über die Englische Bühne, geschrieben auf einer Reise im Jahre 1817, Breslau, 1825-1826).

Tieck, qui possède non seulement les quatre *folios* (1623[102], 1632, 1663, 1685) des œuvres de Shakespeare, mais aussi les grandes éditions anglaises du XVIII[e] siècle (de Nicholas Rowe, Alexander Pope, George Steevens, Lewis Theobald, Edward Capell entre autres) et quelques-unes de la première moitié du XIX[e] siècle (de Charles Knight, Samuel Weller Singer, John Payne Collier), se montre intarissable sur son auteur de prédilection[103]. A lire ses écrits, on ressent le vif plaisir qu'il éprouva à transmettre son savoir sur l'œuvre du poète-dramaturge, sur les circonstances qui l'ont vue naître, sur le « plus ancien Théâtre d'Europe qui se forma peu avant l'apparition de Shakespeare et qui connut grâce à lui son épanouissement »[104], sur les correspondances et les différences des théâtres de l'ère élisabéthaine et du Siècle d'Or espagnol[105] qu'il considère tous deux comme d'authentiques théâtres nationaux. Il se penche avec une conscience historique nouvelle sur tout ce qui lui semble porter la marque d'un caractère national véritablement anglais[106] et qui est donc, selon une conception proche

---

[102] Tieck possède une réédition (1807) du premier *folio* du Théâtre de Shakespeare.

[103] Ludwig Tieck « Einleitung — Fragmente », in *Gesammelte Schriften von J. M. R. Lenz*, herausgegeben von Ludwig Tieck. Erster Band, Berlin : Reimer, 1828, p. II : « Seit ich zur Erkenntnis meiner selbst kam, waren Shakspeare und Göthe die Gegenstände meiner Liebe und Betrachtung, und vieles, was ganz fern zu liegen schien, diente mir doch früher oder später dazu, diese großen Erscheinungen und ihre Bedeutung inniger zu verstehen ».

[104] Ludwig Tieck, « Vorrede zu 'Deutsches Theater' von Tieck, 1. und 2. Theil », in *LT KS* 1, p. 323-388, ici p. 328 : « das älteste Theater in Europa, welches kurz vor Shakspeare entstand und durch ihn seine Vollendung erhielt ».

[105] *Alt-Englisches Theater.* Oder *Supplemente zum Shakspear.* Übersezt und herausgegeben von Ludwig Tieck, 1. Band, Berlin : in der Realschulbuchhandlung, 1811, p. V : « Gemein hat es [das englische Theater — C. R.] mit diesem [dem spanischen Theater] die Mischung des Komischen und Ernsten, die Mannigfaltigkeit der Begebenheiten, und die Vorliebe für Gegenstände aus der reichen und poetischen vaterländischen Geschichte; doch sind ihm die Romanze, die religiöse Stimmung, der Enthusiasmus, der auch die einzelnen Theile durchdringt, die Mannigfaltigkeit und das Musikalische der Versmaße fremd; es bestrebt sich im Gegentheil, der Prosa nahe zu kommen, alle Theile deutlich und klar erscheinen zu lassen, ohne daß jener stammende Enthusiasmus sie erleuchtet, mehr in geschichtlicher Verbindung und Entwickelung als in romantisch musikalischer ».

[106] *Id.*, p. XVI : « das Gepräge des ächt Nationalen und Englischen ».

des théories herdériennes sur les ressemblances et dissemblances des caractères nationaux des différents peuples, apparenté à l'esprit allemand :

> Shak.[espeare] n'est que le centre du théâtre anglais et du nouvel art ; si l'on ne connaît pas avec exactitude ce qui existait avant lui, alors il reste un mystère, et on lui attribue trop facilement ce que lui et tous les autres ont en commun. Il faut aussi étudier son époque et celle qui lui a succédé, pour être parfaitement convaincu qu'il est la clef de notre monde et de toutes nos conditions. Hélas, nombreux sont ceux qui ne voient plus en lui qu'un objet de curiosité. Qui donc a perçu en lui l'harmonie intime, la règle véritable, par lesquelles il doit rester notre modèle pour l'éternité ?[107]

Nourries de ses multiples lectures (Shakespeare, ses prédecesseurs et ses contemporains, mais aussi ses premiers commentateurs anglais et ses exégètes modernes — la bibliothèque privée de l'érudit comprend quelques 36 000 volumes ![108]) — les recherches de Tieck ne parviendront cependant jamais à ce degré satisfaisant d'exactitude, d'objectivité et de systématicité censé caractériser toute approche scientifique. Contrairement à August Wilhelm Schlegel qui fut professeur de littérature et d'histoire de l'art à Bonn, Tieck ne saurait être considéré comme un universitaire[109]. Heinrich Heine (1797-1856) par exemple, dans le deuxième livre de *Die Romantische Schule*, assimile ainsi l'activité savante de Tieck à la simple confection d'un florilège :

---

[107] Lettre à Karl Wilhelm Ferdinand Solger du 27 avril 1818, in *Tieck and Solger. The complete correspondence*, ed. by Percy Matenko, *op. cit.* note 95, p. 428*sq.* : « Shak. [*sic*] ist nur der Mittelpunkt des Engl.[ischen] Theaters und der neuen Kunst, kennt man nicht genau was vor ihm war, so bleibt er ein Räthsel, und man schreibt ihm am leichtesten das zu, was er mit allen gemein hat ; seine Zeit und Nachwelt muß man auch studiren, um erst recht vollständig überzeugt zu sein, wie er uns der Schlüssel unserer Welt und aller unserer Zustände ist. Leider bleibt er so vielen immer nur noch Rarität. Wer hat denn schon in ihm die innige Harmonie, die wahre Regel erkannt, in welcher er uns ewig Muster bleiben muß ? »

[108] Albert Cohn, *Catalogue de la bibliothèque célèbre de M. Ludwig Tieck qui sera vendue à Berlin le 10 décembre 1849 et jours suivants par MM. A. Asher & Comp.*, unveränd. Nachdruck der Ausgabe von 1849 unter Hinzufügung eines Vorwortes von Erich Carlsohn, Niederwalluf bei Wiesbaden : Sändig, 1970.
Cf. également Michael Hiltscher, *Shakespeares Text in Deutschland*, *op. cit.* note 94, p. 58.

[109] Sur ce point, se reporter à l'étude d'Achim Hölter, *Ludwig Tieck* : *Literaturgeschichte als Poesie*, Heidelberg : Winter, 1989, en particulier p. 110-114.

> Sur le terrain de la science, Monsieur Tieck ne cueillit que des fleurs et des joncs fins, pour régaler les narines de ses amis avec les premières, et le dos de ses adversaires avec les seconds. Il ne s'est jamais préoccupé d'agriculture savante. Ses écrits sont des bouquets de fleurs et des fagots de verges; il n'y a nulle part une gerbe d'épis de blé[110].

Le travail de Tieck, reflet d'une façon de penser brouillonne[111], ne répond ni aux exigences de clarté et de méthode de certains exégètes anglais des années 1840 (Alexander Dyce et, dans une moindre mesure, Charles Knight) ni aux attentes des premiers philologues allemands de Shakespeare[112]. Le philologue de formation Adolph Stahr, par ailleurs favorable à Tieck, souligne ainsi l'incapacité du célèbre écrivain et critique romantique à rassembler ses « allusions », « aperçus », « idées » et « notes » éparpillés en un tableau cohérent[113]. D'autres encore, mettent publiquement en doute sa

---

[110] Heinrich Heine, *Die Romantische Schule* [Zweites Buch], in *DHA* 8/1, p. 183 : « Auf den Feldern der Wissenschaft brach Herr Tieck nur Blumen und dünne Jerten, um mit ersteren die Nasen seiner Freunde und mit letzteren die Rücken seiner Gegner zu regaliren. Mit dem gelehrten Feldbau hat er sich nie abgegeben. Seine Schriften sind Blumensträuße und Stockbündel ; nirgends eine Garbe mit Kornähren ».

[111] *Cf.* par exemple le témoignage de Heinrich Brockhaus datant du 27 décembre 1822, in *Aus Tiecks Novellenzeit. Briefwechsel zwischen Tieck und F. A. Brockhaus*, herausgegeben von Heinrich Lüdeke von Möllendorff, *op. cit.* note 93, p. 22 : « [...] Bei aller Trägheit ist er voller Vorhaben, so will er bei uns die Vorschule Shakespeares geben, ferner mit Raumer Solgers Nachlaß und Briefwechsel, so will er seine Werke sammeln, so sprach er von der Fortsetzung des Schlegel'schen Shakespeare, so will er mit Malsburg den Lope de Vega geben, so will er endlich eine kritische Ausgabe des Shakespeare machen. Leider wird aber aus allem nicht viel werden ».

[112] *Ludwig Tieck. Erinnerungen aus dem Leben des Dichters nach dessen mündlichen und schriftlichen Mittheilungen* von Rudolf Köpke, zweiter Theil, Leipzig : F. A. Brockhaus, 1855, p. 162-163 : « Die neue Shakspearekritik ist gegen ihn ebenso undankbar als ungerecht gewesen. Sie selbst steht auf dem Boden, den er und Schlegel geschaffen haben, ihr Dasein verdankt sie zum Theil seiner begeisterten Prophetie, seinen unermüdlichen kritischen dichterischen Betrachtungen des Dichters, in Briefen, Abhandlungen, dramaturgischen Kritiken, literarhistorischen Einleitungen, Anmerkungen, Gesprächen und Novellen. Auch hier mied er die abgemessene Straße des Systems, er wandelte lieber auf den verschlungenen Pfaden des Dichters. Die neue Kritik verlangt Princip, Consequenz, Classification der Zeugnisse, Codices, Ausgaben, Lesarten, es ist die historisch philologische Kritik. Die seine war die intuitive, anschauende des Dichters, durch alle Umhüllungen suchte die geradewegs in das Herz der großen Erscheinung zu dringen. Die Worte zählende Kritik machte ihn ungeduldig ; wie der Geist zum Geiste sprach wollte er hören. In diesem Sinne hat er für die Erkenntnis Shakspeare's unendlich viel gethan ; mehr vielleicht als sein vollendetes Buch bewirkt hätte ».

[113] Adolph Stahr, « Shakspeare in Deutschland », *op. cit.* note 4, p. 82 : « Wo nur irgend Tieck von Shakspeare und von einem Shakspeare'schen Stück spricht, da bevorwortet er auch, daß er aus Mangel an Raum, Zeit oder sonst einer Kategorie nur 'Andeutungen', 'flüchtige Betrachtungen', 'Einfälle', 'Anmerkungen' geben könne und wolle. Und das selbst in Schriften, die gar keinen andern Zweck haben, wie in den dramaturgischen Blättern ».

faculté de synthèse et ses efforts s'en trouvent ravalés au rang d'infructueuses « lubies » (« Grillen »)[114] ou de « marottes » (« Schrullen »)[115] qui contredisent le bon sens.

Tout se passe en effet comme si, refusant toute élaboration de codes de vérités normatives et toute cristallisation de la pensée en catégories, ne sachant visiblement pas surmonter les apories, Tieck avait fini par abandonner un à un les fils de ses recherches savantes sur le grand auteur étranger, entreprises depuis l'âge de vingt ans. Les nombreux éclairages convergents et contrastés sur un même objet d'étude devaient pourtant finir par s'entrecroiser, afin de former un tout. De ce « tout » aurait alors émergé son œuvre maîtresse, attendue avec une impatience et une irritation grandissantes par ses contemporains : le *Buch über Shakespeare* (*Livre sur Shakespeare*)[116], en rien comparable aux livres sur Shakespeare de Johann Joachim Eschenburg (1787), Nathan Drake (1817), William Hazlitt (1817) ou Franz Horn (1823-1831)[117]. Ne se contentant pas d'une réflexion sur le processus de la création chez Shakespeare, le *Buch über Shakespeare* de Tieck avait pour ambition de mettre au jour, à travers l'exemple paradigmatique du grand auteur, non seulement la quintessence du

---

[114] *Cf.* par exemple ce que note le chanteur, comédien et metteur en scène Eduard Devrient (1801-1877) dans son journal intime le 16 août 1838, in *Eduard Devrient. Aus seinen Tagebüchern. Berlin-Dresden 1836-1852*, herausgegeben von Rolf Kabel, Weimar : H. Böhlaus Nachf., 1964, p. 38 : « Wie ist es möglich, daβ ein so geistvoller Mann sich in so abenteurlichen Grillen verlieren kann [...] Die Sucht, immer anders zu sein und denken zu wollen als alle anderen, verleitet doch zu wunderlichen Dingen ».

[115] Friedrich Theodor Vischer, « Shakespeare in seinem Verhältniβ zur deutschen Poesie, insbesondere zur politischen », in *Literarhistorisches Taschenbuch*, herausgegeben von R. E. Prutz, 2. Jahrgang, Leipzig, Hannover : Kins, 1844, p. 73-130, ici p. 84-85 : « Damit der Verstand ja recht merken sollte, daβ die Phantasie ein anderes Ding sei, als er, erhob man diejenige ihrer Formen, die nur ein Moment in ihr, nur ihr dunkler Schoos ist, zum Prinzip : das Traumhafte, das Wunderbare wurde als Medusenhaupt für die Philister aufgestellt, die Wirklichkeit phantastisch ironisirt, der vertrauten Menschengestalt die Dichtheit und Schwere, ebendamit aber auch der feste und klare Boden ihrer Gegenwart weggezogen. Während eine gesunde Poesie von der Prosa und dem Philisterthum nicht weiβ und harmlos in ihrer erhöhten Welt als einer Wirklichkeit lebt, an der Niemand zweifelt, schielte man immer nach den Philistern hin, pikirte darauf, sie zu mysticiren, und wurde so überhaupt pikirt, absichtlich, capriciös ; und daraus erklären sich auch Tieck's berühmte 'Schrullen' in der Auslegung Shakspeare's.
Wir sind über diese Schrullen noch nicht hinaus ; sie haben ihren allgemeinen Grund in der deutschen Grillenhaftigkeit und Deutungswuth überhaupt ».

[116] [Ludwig Tieck], *Das Buch über Shakespeare*, *op. cit.* note 75.

[117] *Cf.* également Roger Paulin, *Ludwig Tieck. A literary biography*, *op. cit.* note 97, p. 239.

drame[118], mais aussi l'histoire culturelle (*Kulturgeschichte*) de toute une civilisation, afin de lui conférer ainsi un sens[119]. Or, au lieu d'une réalisation concrète de vaste ampleur, ce ne sont finalement que des ébauches très diverses par leur degré d'achèvement et par leurs genres qui virent le jour[120]. Aussi notre appréciation de Ludwig Tieck rejoint-elle celle de Jeanne Benay qui décèle en lui :

> [...] autant dans la création que dans la réception, [...] le refus d'une approche artificielle extérieure, d'une poétologie pré- ou postfixée, au caractère immuable dû à la cristallisation née des règles, sans prise en considération de l'historicité de toute chose[121].

Faut-il s'étonner alors de voir les esquisses de Tieck, relevant en partie de l'intuition intellectuelle, de l'hypothèse et de l'opinion[122] et qui avaient déjà laissé le

---

[118] [Ludwig Tieck], *Das Buch über Shakespeare*, *op. cit.* note 75, [« Fünfter Entwurf : Zwei Kapitel der Einleitung (1815) »], p. 408 : « Es ist nicht zu bezweifeln, daß Engländer und Deutsche nicht manche treffende Bemerkung, manche reichhaltige Anschauung oder große Begeisterung zu eigenen Werken den Gedichten Shakspeare's entschöpft haben, aber die Behauptung, daß bisjetzt [*sic*] noch Keiner ihn und sein Leben, seine Zeit und Vorzeit, seine Kunst und Bildung, im Streit oder Einklang mit seinem eigenthümlichen Charakter, in seinem ganzen Umfange gefühlt oder dargestellt habe, ist gewiß nicht zu gewagt, da wir sonst schon längst mehr über ihn unterrichtet, über das Wesen des Dramas selber aufgeklärt, sowie über die verschiedenen Perioden seiner Kunst und Bildung nicht mehr so sehr im Zweifel sein müßten ».

[119] *Id.*, [« Fünfter Entwurf : Zwei Kapitel der Einleitung (1815) »], p. 413 : « Alle Werke eines Schriftstellers wachsen wieder zu einem Werke zusammen. Man kann ihn im Zusammenhange mit seiner Zeit, mit der Geschichte seines Landes, ja nicht nur den Gang und die Veränderungen der Poesie, der Sitten, des Glaubens seines Vaterlandes, sondern selbst die Bildungsgeschichte der ganzen andern Welt als Erscheinungen an einem Individuum betrachten, und es wird also nur darauf ankommen, wie viel Raums aus der Vorzeit man nöthig findet, um die merkwürdigste Erscheinung der neuern Tage zu erklären und zu begreifen ».

[120] *Cf.* les remarques de Karl Rosenkranz à ce sujet. K. Rosenkranz, « Ludwig Tieck und die romantische Schule », in *Hallische Jahrbücher für deutsche Wissenschaft und Kunst* 162 du 7 juillet 1838, col. 1289-1296, ici col. 1296 : « er [Tieck — C. R.] ist im Besitz der ungeheuersten Schätze und wirft das Gold ungeprägt und halbgeprägt nach Laune zum Fenster hinaus. Wie hat er nicht seine herrlichen Kenntnisse der deutschen, der englischen, der romanischen Literatur in Vorreden zersplittert und ist dadurch dahin gekommen, dieselben Punkte in ganz stereotypen Phrasen wiederholen zu müssen, z. B. seine Ansicht über die Wirkungen des dreißigjährigen Krieges auf die Literatur ? Werden wir je von ihm ein Werk über Shakespeare erhalten ? »

[121] Jeanne Benay, « Manifestations du renversement des valeurs chez L. Tieck. Connexions entre le 'poem unlimited' et 'l'opéra moderne' », in Jean-Louis Bandet (coord.), *Lectures d'une œuvre. Ludwig Tieck*, Paris : éditions du temps, 2000, p. 31-52, ici p. 42.

[122] Lettre à Georg Andreas Reimer du 8 décembre 1817, in *Letters of Ludwig Tieck, hitherto unpublished. 1792-1853*. Collected and edited by Edwin H. Zeydel, Percy Matenko, Robert Herndon Fife, New York : Modern Language Association of America ; London : OUP, 1937, p. 75 : « meine Behauptungen und Ansichten ».

romantique anglais Samuel Taylor Coleridge perplexe[123], prêter le flanc à de très virulentes attaques de la part des nombreux détracteurs de l'écrivain et critique ? Tieck ne trouvera notamment pas grâce aux yeux d'Alexander Schmidt (1816-1887)[124] et de Nicolaus Delius (1813-1888) qui peuvent tous deux être considérés comme les précurseurs et les fervents défenseurs de la nouvelle mission strictement philologique que s'assigne l'exégèse shakespearienne allemande à partir des années 1830-1840[125].

2. 2 Questions philologiques et enjeux identitaires

Nicolaus Delius surtout, qui fut dans les années 1860 le premier professeur titulaire d'une chaire d'études anglaises en Allemagne (Université de Bonn)[126], voit

---

[123] Lettre de Samuel Taylor Coleridge à John Hookham Frere du 27 juin 1817, in *Ludwig Tieck*, herausgegeben von Uwe Schweikert, 2. Band, *op. cit.* note 92, p. 131 : « For the last 15 years or more he [L. Tieck — C. R.] has devoted the larger portion of his Time and Thoughts to a great Work on Shakespear, in 3 large Volumes Octavo — he has communicated to me the plan & contents of the whole — and tho' the hypothetical part perplexes me at present, spite of or rather perhaps in consequence of the numerous and striking facts that he adduces in support of it (viz. that Shakespear was the Author not only of the three parts of Henry VI, but even of the rejected Plays) yet as a compleat Work of Biography & sound criticism extending over the whole poetic literature manners, etc of the reigns of Elizabeth and James, it appears to me unique ».

[124] Alexander Schmidt, *Sacherklärende Anmerkungen zu Shakespeare's Dramen*, Leipzig : Fleischer, 1842, p. XVIII : « Tieck hat über Shakspeare so vieles apodictisch behauptet, daß ihm vor historischen Belegen bange werden mußte ».

[125] Tous deux publièrent des *Dictionnaires de Shakespeare* qui firent date : Alexander Schmidt est l'auteur du *Shakespeare-Lexicon* (Berlin : Reimer, 1874-1875, ^{6}1971), et Nicolaus Delius du *Shakspere-Lexikon* (Bonn : König, 1852).

[126] Nicolaus Delius, *Die Tieck'sche Shaksperekritik*, beleuchtet von N. Delius. Ein Supplement zu 'Shakspeare's dramatischen Werken. Uebersetzt von A. W. von Schlegel, ergänzt und erläutert von Ludwig Tieck', Bonn : König, 1846.
Cf. aussi Roger Paulin, *Ludwig Tieck. A literary biography*, *op. cit.* 97, p. 257-258 et Michael Hiltscher, *Shakespeares Text in Deutschland*, *op. cit.* note 94, p. 170: « [...] Tieck [war] auch in Deutschland verstärkt unter Beschuß geraten [Hiltscher fait allusion aux années 1840 — C. R.]. Entscheidend war dabei der zunehmende Einfluß der Universitäten, an denen es zwar noch nicht zur

dans les études shakespeariennes de Tieck des élucubrations dangereuses[127] qu'il qualifie de « non-anglaises » (« unenglisch »)[128]. Par leur formidable impact, elles auraient contribué, selon lui, à cultiver — au nom d'une profondeur supposée de l'esprit allemand[129] — un mépris profond de la part d'un grand nombre d'exégètes allemands de Shakespeare à l'égard de tout ce qui a trait à la tradition philologique anglaise, très attachée à l'établissement du sens originel du texte et à la mise en rapport des connaissances anciennes et nouvelles sur Shakespeare sous forme de sommes savantes. C'est, s'insurge Delius, faire peu de cas de la grandeur d'âme des Anglais. Ceux-ci ont en effet réservé « un accueil très favorable » aux travaux d'August Wilhelm Schlegel et à ceux de ses successeurs. Ils se sont notamment montrés admiratifs de la démarche spéculative propre à certains exégètes allemands (Franz Horn, Hermann Ulrici) qui consiste à recueillir l'*idée* même du poète-dramaturge, d'où dériverait toute son activité créatrice[130]. Or, ce n'est pas en raison d'une quelconque médiocrité de la tradition d'érudition anglo-saxonne que ces travaux furent « propagés de bonne grâce » dans la patrie de Shakespeare. C'est bien plus par « fierté » et « joie » de voir un peuple certes « étranger », mais néanmoins de « la même race », manifester tant d'admiration pour le « plus grand poète » de la nation anglaise et se montrer si préoccupé de le « comprendre en profondeur »[131]. Pour Delius, Ludwig Tieck représente un véritable danger, car il a

---

Gründung anglistischer Lehrstühle kommt, wo aber die englische Philologie immer stärker in anderen Disziplinen Berücksichtigung findet. Tieck selbst mahnt immer wieder das verstärkte Studium der Sprache Shakespeares an. Bezeichnenderweise regt sich der Widerspruch in Deutschland gegen seine philologischen Versuche zunächst auf sprachwissenschaftlicher Seite ».

[127] Nicolaus Delius, *Die Tieck'sche Shaksperekritik*, *op. cit.* note 126, p. XII : « [das] Conjecturen- und Hypothesen-machen ».

[128] *Id.*, p. 113.

[129] *Ibid.*, p. VIII : « Vertrauen auf das selbsterworbene innere Verständniß des Dichters ».

[130] Sur ce point, voir également l'article de Klaus Weimar, « Interpretationsweisen bis 1850 », in *Deutsche Vierteljahresschrift* 61 (1987), p. 152-173, en particulier p. 163-165.

[131] Nicolaus Delius, *Die Tieck'sche Shaksperekritik*, *op. cit.* note 126, p. VIII : « Die willkommene Aufnahme und die bereitwillige Verbreitung, welche die Arbeiten Schlegel's und seiner deutschen Nachfolger bei dem Englischen Publikum fanden, erklärt sich daher weniger aus einem Bedürfniß des Letztern, sich vom Auslande her über die eigentliche Bedeutung des größten Dichters der Nation aufklären zu lassen, als vielmehr aus dem Stolz und der Freude, diesen Dichter bei einem stammverwandten, aber fremden Volke so tief aufgefaßt, so innig geliebt und so gränzenlos bewundert

fait du poète-dramaturge élisabéthain un instrument de domination culturelle[132]. En effet, ses travaux exercent une telle autorité sur ses contemporains, que les avancées de l'exégèse anglo-saxonne s'en trouvèrent minimisées et même durablement discréditées[133]. Delius s'insurge notamment contre l'indifférence affichée par Tieck face aux progrès récents de l'exégèse anglo-saxonne, visant à restaurer un texte qui soit le plus conforme possible à l'original. Elle le conduisit à ignorer la troisième édition *variorum* des *œuvres complètes* de Shakespeare en 21 volumes[134], dite de « [James] Boswell-[Edmond] Malone »[135], et de lui préférer, au nom de la prétendue « authenticité » du texte ancien, le célèbre *in-folio* de 1623, c'est-à-dire *l'editio princeps* du *Théâtre* de Shakespeare, comportant pourtant de nombreuses corruptions textuelles[136], et les *quartos*.

---

zu sehen, wie das in höherem Maße kaum von Seiten der eignen Landsleute geschehen zu können schien ».

[132] *Id.*, p. V : « Wir Deutsche nennen Shakspere gern den Unsrigen und die hingebende Liebe und Bewunderung, welche der große brittische Dichter in unserem Lande gefunden, die gewaltige Einwirkung, welche er auf den Bildungsgang unserer besten Geister, auf die Gestaltung unseres Theaters, auf die Begründung unserer Kunstphilosophie geübt hat, das Alles berechtigt uns zu dem stolzen Bewußtsein, daß wir Shakspere nicht bloß in unserer Literatur, sondern auch in unserm Volke eingebürgert haben. Aber dieses Bewußtsein darf uns nicht mehr, wie es nur zu häufig geschieht, verführen, das Anrecht auf Shakspere's geistige Landsmannschaft als ein ausschließliches anzusehen, das wir selbst von den Engländern vorausbesitzen ; wir dürfen uns nicht länger dem schönen Name Wahne hingeben, den unsere Aesthetiker zu ihrer und ihrer Leser patriotischen Genugthuung genährt und verbreitet haben, dem Wahne, daß Shakspere weit besser in Deutschland als in England verstanden werde, und daß erst von Deutschland aus eine richtigere Kenntniß und Beurtheilung des Dichters nach England gelangt sei ».

[133] *Ibid.*, p. VIII : « [...] die große Autorität, die seine [Tiecks — C. R.] Arbeiten ansprechen und besitzen, [hat] am Meisten dazu beigetragen, die Leistungen der Englischen Shakspearekritik bei den Deutschen in ein ebenso nachtheiliges wie falsches Licht zu setzen ».

[134] *The Plays and Poems of William Shakspeare*, with the corrections and illustrations of various Commentators: comprehending A Life of the Poet, and an enlarged History of the Stage by the late Edmond Malone. With a new glossarial Index, London: F. C. and J. Rivington etc., 1821.

[135] Nicolaus Delius, *Die Tieck'sche Shaksperekritik*, *op. cit.* note 126, p. XIII.

[136] *Id.*, p. XII : « [...] im blinden Vertrauen auf die Autorität der Folio sollte Alles aus ihr beibehalten werden. Druckfehler und Nachlässigkeiten der Orthographie, an denen diese Ausgabe so wenig wie irgend ein andres zu jener Zeit gedrucktes Buch es fehlen läßt, wurden zu tiefsinnigen, vom Dichter selbst gewählten und von seinen flachen Commentatoren nicht verstandenen Redeweisen gestempelt [...]. Die Kühnheit, mit welcher der deutsche Kritiker zur Unterstützung unerhörter Lesarten unerhörte Erklärungen aufstellte, kam nur die Sicherheit gleich, mit welcher er die Lesarten und Erklärungen der Englischen Editionen ignorirte oder verwarf ».

Pour Delius, l'urgence se fait donc ressentir de réhabiliter l'exégèse anglo-saxonne aux yeux des Allemands[137]. L'offensive qu'il mène contre Tieck est double : il s'agit de démontrer, grâce au commentaire méthodique et précis qui réfute point par point les annotations de Tieck établies pour la traduction allemande de 36 pièces de Shakespeare (Berlin, 1825-1833)[138], ses erreurs et ses préjugés[139], afin de revenir à une compréhension simple et littérale de Shakespeare (« das *einfache, wörtliche* Verständniß Shakspere's »)[140]. Partant, il espère réconcilier l'approche anglaise et l'approche allemande des textes shakespeariens, afin de faire entrer leurs exégètes dans un système d'échange supranational.

L'admonestation de Nicolaus Delius est particulièrement intéressante, car elle est la première en Allemagne à substituer un modèle philologique (anglo-saxon) pour appréhender les textes de façon experte, à une conception romantique (allemande) de la critique comme continuation de la poésie[141]. Plus encore, elle pose la question du paradoxe que constituent les volontés exprimées simultanément de réaffirmer l'altérité de Shakespeare et de l'impatroniser dans l'aire culturelle allemande. Le regard que porte le comte Louis-Alexandre Foucher de Careil (1826-1891), auteur d'une étude sur Hegel et Schopenhauer (Paris, 1862) et éditeur des *Œuvres* de Leibniz (Paris, 1859-1875), sur le double mouvement d'« appropriation » et de « rétablissement » de

---

[137] *Ibid.*, p. VIII.

[138] *Cf. Shakspeare's dramatische Werke.* Uebersetzt von August Wilhelm von Schlegel, ergänzt und erläutert von Ludwig Tieck, Berlin : G. Reimer, 1825-1833.

[139] Nicolaus Delius, *Die Tieck'sche Shaksperekritik, op. cit.* note 126, p. VIII.

[140] Nicolaus Delius, *Shakspere-Lexikon. Ein Handbuch zum Studium der Shaksperischen Schauspiele,* Bonn : König, 1852, p. VII [« Introduction », de N. Delius].

[141] Ludwig Tieck, « Bemerkungen über einige Charaktere im 'Hamlet', und über die Art, wie diese auf der Bühne dargestellt werden könnten », in *LT KS* 3, p. 243-293, ici p. 247 : « Die Ächte Kritik wird der Poesie nie zu nahe treten, sie stärkt und kräftigt diese vielmehr : aber sie selbst weiß es auch, daß ein jedes neue Werk des Genies auch neue Regeln und Gesetze gebiert ; diese sucht sie, und ist wahrlich, wenn sie ihren Beruf erfüllt, ebenfalls von schaffender, dichterischer Kraft ».

Shakespeare dans son extranéité par les premiers anglicistes allemands est particulièrement éclairant.

> Ce serait une étude intéressante de voir comment le mouvement philologique, qui continue et complète l'oeuvre des interprètes, est sorti d'abord de ces œuvres elles-mêmes, du besoin de la critique, de plus en plus sévère, de remonter aux sources, de recourir aux éditions meilleures, d'en créer même, d'entourer ainsi le texte de procédés conservateurs [...] ; comment ce retour aux origines, aux sources, a produit des ouvrages utiles, et, le ramenant aux Anglais, débarrassé peu à peu Shakspeare des superfétations allemandes ; comment un Shakspeare plus pur, plus sincère en style d'éditeur, se prépare à l'heure même en Allemagne ; comment, enfin, on put revenir à la vérité par la philologie[142].

Ce qui constitue sans doute l'un des aspects les plus controversés de l'activité de Ludwig Tieck, c'est qu'il utilise son travail philologique sur les textes et ses diverses recherches sur le théâtre élisabéthain à des fins qui ne sont pas d'ordre purement scientifique[143]. En effet, il entend faire avec une vigueur démonstrative nouvelle de son « sujet favori »[144] la *source régénératrice* du théâtre en Allemagne. Son dessein est de lutter contre la confusion ambiante et d'asseoir les fondations d'un théâtre *national*, tout en fixant ses grands repères. De façon très concrète, Tieck pose la question de la *destination* du Théâtre de Shakespeare, à l'instar de Jean Paul qui, en 1806 déjà, semblait avoir trouvé en Shakespeare la véritable « *magna charta* du théâtre pour l'Allemagne »[145] :

---

[142] [Louis-Alexandre] Foucher de Careil, « Shakspeare en Allemagne », in *Revue Contemporaine* du 31 mars 1858, p. 241-283, ici p. 255-256.

[143] *Cf.* les remarques de Roger Paulin à ce propos.
R. Paulin, « Tieck und Shakespeare », in Walter Schmitz (Hrsg.), *Ludwig Tieck : Literaturprogramm und Lebensinszenierung im Kontext seiner Zeit*, Tübingen : Niemeyer, 1996, p. 253-264, ici p. 261 : « Fragen der dramatischen Technik (« Absicht », « Zweck », « Behandlung »), der Datierung, des Textverständnisses, letzten Endes der Philologie sind für Tieck der hermeneutische Zugriff zur Erfassung der « hohen Erscheinung [...] », der « großen Einheit », des « Mittelpunkts » von Shakespeare ».

[144] Ludwig Tieck, *Das Buch über Shakespeare, op. cit.* note 75, p. 445 : « Lieblingsthema ».

[145] Lettre de Jean Paul à Thomas Beddoes du 21 mars 1806, in *Jean Pauls sämtliche Werke*. Historisch-kritische Ausgabe. Dritte Abteilung. Fünfter Band : *Briefe 1804-1808*. Mit 7 Tafelbeilagen, herausgegeben von Eduard Berend, Berlin : Akademie-Verlag, 1961, p. 84 : « [...] Shakespeare — die *magna charta* des Theaters für Deutsch[land] — anfangs mein Geliebter, dann mein Gott. Den Deutschen ist Homer der erste Dichter, Shakespeare der 2^te^ ».

> Depuis la traduction exemplaire de Schlegel, il semblerait que l'on soit enfin entré dans une ère nouvelle où les opinions sur ce poète deviennent plus justes, et il faut espérer que le génie allemand soit attisé correctement par l'étude de ces chefs-d'œuvre et que de là surgisse une école, véritable pierre angulaire d'un théâtre national qui, tout en s'ouvrant au grand Britannique sans en imiter les contingences ou sombrer à nouveau dans un maniérisme creux, devienne original. Si les opinions de Schlegel ont considérablement facilité la compréhension de ces grandes œuvres, une étude approfondie et minutieuse de ce poète n'en reste pas moins nécessaire, et son point de départ pourrait être la découverte des œuvres de ses prédecesseurs et de ses contemporains qui donnèrent naissance à l'esprit de la nation, ainsi que de ses pièces de jeunesse, celles-là mêmes que les Anglais se refusent à reconnaître, par erreur de jugement et par souci (comme ils disent) de préserver sa gloire. Afin de faire avancer les études dans cette direction, j'ai pris la décision de publier ce Théâtre de l'ancienne Angleterre [...][146].

En l'absence d'unité politique du territoire, l'une des grandes missions que s'assignent les hommes de lettres, théoriciens et critiques est de construire le devenir historique d'une nation *unie* à partir de ses plus brillantes manifestations littéraires. Dans un certain nombre de reconstitutions de l'héritage littéraire national, et en premier lieu dans celles de Ludwig Tieck, ces grandes œuvres nationales trouvent leur source nourricière dans la production théâtrale de Shakespeare comprise comme un tout cohérent, mobilisateur et compensatoire. Le poète-dramaturge réunit, aux yeux de ses

---

[146] Ludwig Tieck, *Alt-Englisches Theater. Oder Supplemente zum Shakspear*, *op. cit.* note 105, p. XIV-XV [« Avant-propos à la première partie »] : « Seit Schlegels musterhafter Übersetzung des Shakspear scheint nun endlich die Zeit eingetreten zu sein, in welcher die Ansichten über diesen Dichter sich mehr berichtigen, und es steht zu hoffen, daß durch das Studium dieser Meisterwerke auch der deutsche Genius endlich auf die wahre Art sich begeistern werde, so daß von hier aus eine Schule entsteht, die ein nationales Theater begründet, das, indem es sich dem großen Britten aufschließt, eigenthümlich wird, ohne dessen Zufälligkeiten nachzuahmen, oder wieder in leeren Manieren unterzugehen. So sehr aber Schlegel die Ansicht dieser großen Werke erleichtert hat, so ist dennoch ein tiefes und gründliches Studium dieses Dichters nothwendig, und dazu kann hauptsächlich dienen : jene Werke kennen zu lernen, die vor und neben ihm existirten und den Sinn der Nation erregten, so wie jene Schauspiele, die er selbst in der Jugend dichtete, und die die Engländer aus mißverstandner Kritik und Schonung seines Ruhms (wie sie meinen) nicht anerkennen wollen. Um auf diesem Wege dies Studium zu befördern, habe ich mich zur Herausgabe dieses Alt-Englischen Theaters entschlossen [...] ».

admirateurs, les propriétés requises pour une place au panthéon littéraire de la nation, d'autant plus que sa « germanité » (*Deutschheit*) le laisse apparaître quelquefois comme un parfait Allemand[147] : génie créateur, esprit universel, sagesse et profondeur. Vu de France, cet itinéraire allemand de Shakespeare se présente comme un parcours d'exception :

> Une littérature entière, celle de l'Allemagne moderne, est fondée exclusivement sur l'étude de Shakspeare ; à lui se rapportent comme à leur modèle, à leur maître, à leur Dieu, et Goethe, et Schiller, et Wieland, et même les philosophes nouveaux de la Germanie. Ils retrouvent en lui la séve primitive du génie teutonique, l'inspiration septentrionale dans sa pureté, la profondeur et le sang-froid de l'observation, la haute impartialité, mêlée à une connaissance du monde, des hommes, des passions, que personne n'a possédée au même point. Toutes les études poétiques de nos voisins se dirigent vers Shakspeare ; les premiers de leurs poètes ne font que le traduire ou l'imiter ; c'est la source universelle de toutes les pensées, c'est l'Homère de la Germanie moderne[148].

2. 3 Vers une « école » de Shakespeare ?

L'ambition de Tieck est de fonder une « école » de Shakespeare dont le répertoire se composerait d'un texte matriciel en langue allemande — la traduction schlégélienne des œuvres dramatiques de l'Elisabéthain que viennent compléter à partir

---

[147] Franz Horn, *Shakspeare's Schauspiele erläutert*, 5. Theil, Leipzig : Brockhaus, 1831, p. VI [« Avant-propos »].

[148] Philarète Chasles, « Cours à l'Athénée. Littérature étrangère comparée. Séance d'ouverture — 17 janvier 1835 », in *Revue de Paris* XIII (1835), p. 238-262, ici p. 242.

de 1830[149] les travaux du comte Baudissin (1789-1878) et de Dorothea Tieck (1799-1841) — et une sélection de pièces triées sur le volet : quelques-unes de Goethe, de Friedrich Ludwig Schröder, qualifié de grand représentant de « l'âge d'or de l'art dramatique » (« das goldene Zeitalter der deutschen Schauspielkunst »)[150], de Schiller, des « Anglais, Français et même des Espagnols », mais aussi d'auteurs plus « critiquables » (« tadelnswürdig »)[151]. Tieck ne rejette donc pas toute la production dramatique existante, car il est parfaitement conscient que seul un répertoire suffisamment étendu et varié sera en mesure de contenter un public versatile et peu patient[152].

Cette « école » disposerait d'une scène-modèle à l'élisabéthaine[153], dont l'extrême simplicité architecturale et ornementale, semblable à celle du théâtre de la Grèce antique[154], en appellerait à l'imagination et à la réflexion actives du spectateur[155].

---

[149] *Shakspeare's dramatische Werke.* Uebersetzt von August Wilhelm von Schlegel, ergänzt und erläutert von Ludwig Tieck, 3. Theil, Berlin : G. Reimer, 1830. Cette troisième partie comprend entre autres *König Heinrich der Achte* et *Viel Lärmen um Nichts* dans la traduction du comte Wolf Baudissin.

[150] Ludwig Tieck, « Bemerkungen über einige Charaktere im 'Hamlet', und über die Art, wie diese auf der Bühne dargestellt werden könnten », in *LT KS* 3, p. 243-293, ici p. 243.

[151] Ludwig Tieck, « Das deutsche Drama », in *LT KS* 4, p. 142-217, ici p. 217 : « Können wir nicht Shakspeare zum Grundstein unserer Bühne brauchen, Goethe, Schröder, Schiller, manche von den Tadelnswürdigen hinzufügend, Engländer, Italiener, Franzosen und selbst Spanier, aber mit Auswahl und besonnener Kritik, nutzen, so wird die Verirrung immer wilder und in schnelleren Verhältnissen sich steigern, und Jedermann wird einsehen, daß wir Deutschen, mag unsere Literatur auch merkwürdig sein, doch keines eigentlichen Theaters bedürfen ».

[152] Ludwig Tieck, « Einleitung », in *LT KS* 3, p. 2 : « Unsere Bühne, die täglich spielen, und fast immer, bei der Ungeduld der Menge, etwas Neues bringen soll, bedarf einer breiten Unterlage ».

[153] En réalité, cette scène devait ressembler à ce que l'on *supposait* alors être la scène shakespearienne. Ludwig Tieck, « 'Romeo und Julia', von Shakspeare, nach Schlegel's Uebersetzung, Brief an Fr. von Raumer in Berlin », in *LT KS* 3, p. 171-201, p. 173 : « Ich habe schon öfter mit Ihnen darüber gesprochen, daß ich es für möglich halte, ein Medium zu erfinden, eine Bühne zu errichten, die sich architektonisch der ältern der Engländer näherte, ohne daß wir Malerei und Dekoration ganz verbannten, ja es könnte wol so eingerichtet werden, daß diese Täuschungen, an welche wir uns einmal gewöhnt haben, noch magischer und mannichfaltiger, aber auch zugleich zweckmäßiger und mehr bühnengerecht sich darstellten, sodaß sie die Wirkung des Schauspieles erhöhten, statt sie, wie jetzt so oft geschieht, zu schwächen oder zu vernichten ».
Cf. également Heide Nüssel, *Rekonstruktionen der Shakespeare-Bühne auf dem deutschen Theater*, Diss. Köln, 1967.

[154] Ludwig Tieck, *Alt-Englisches Theater. Oder Supplemente zum Shakspear*, *op. cit.* note 105, p. X [« Avant-propos à la première partie »].

[155] Répondant à l'appel de Frédéric-Guillaume IV, roi de Prusse, Tieck s'installe à Berlin en 1842. Il tente d'instaurer une scène-modèle dans le Nouveau Palais à Potsdam. L'entreprise qui visait à réformer profondément la scène berlinoise fut un échec, mais la représentation en 1843 de *A Midsummer Night's Dream*, avec des partitions musicales de Felix Mendelssohn-Bartholdy, fit date.

Plus concrètement encore, les représentations scéniques des pièces de l'auteur élisabéthain auraient pour modèle celles données au *Globe*, le célèbre théâtre dont Shakespeare fut à la fois le dramaturge, l'un des acteurs et l'un des principaux actionnaires. La raison en est que, selon Tieck, les textes à jouer, considérés comme des unités poétiques nobles et belles fonctionnant selon une logique interne, n'y étaient jamais tronqués[156]. En conséquence, les pièces à la moralité souvent doucereuse et calculée, avatars, selon Tieck, des drames fatalistes (*Schicksalsdramen*) qui encombrent les répertoires, mais aussi certains drames de Friedrich Schiller (*Maria Stuart*, *Die Jungfrau von Orleans*, *Die Braut von Messina*) et de ses épigones, seraient définitivement bannies des planches. A la place de textes dans lesquels la cohérence achevée et harmonieuse cède le pas aux effets dramatiques saillants et isolés (« [das] schroff Hervorragende »)[157], on assisterait à la mise en scène de pièces de qualité, notamment de celles de Shakespeare dans leur *intégralité*[158]. Chemin faisant, Tieck ne se contente pas de demi-mesures : il ne s'agit pas de réaffirmer l'utilité des seules *Histoires* (*Histories*)[159] pour l'élaboration d'une conscience et d'un théâtre nationaux

---

Cf. Simon Williams, *Shakespeare on the German Stage*, vol. 1 : *1586-1914*, Cambridge : CUP, 1990, p. 183-185.

156 *Shakspeare's Vorschule*. Herausgegeben und mit Vorreden begleitet von L. Tieck, 1. Band, Leipzig : F. A. Brockhaus, 1823, p. XXXVII : « Beim Globus fand diese Manufaktur der Umarbeitungen nicht statt ».

157 Ludwig Tieck, « Die geschichtliche Entwickelung der neueren Bühne und Friedrich Ludwig Schröder [1831] », in *LT KS* 2, p. 350.

158 Ludwig Tieck, « 'Lear', Tragödie von Shakspeare », in *LT KS* 3, p. 226-243, ici p. 228-229 : « Es ist aber nicht nur Gewinn, es ist eine Nothwendigkeit, die Gedichte des Briten von Zeit zu Zeit wieder in der Darstellung zu versuchen, weil sie den frühesten und sichersten Grund unseres neueren Theaters ausmachen, weil unsere neueste Zeit nur von ihnen, sowie die griechische vom Homer, anhebt.
Es ist erfreulich und beweist für die menschliche Natur, daß nach allen Verirrungen unserer Tage der Sinn für Shakspeare bei der Menge noch nicht erstorben, ja kaum gelähmt ist. Mag die Begier, ihn zu fassen, nicht so scharf, wie in den siebenziger Jahren sein, so müssen wir doch gestehen, daß unsere Einsicht vielseitiger geworden ist, daß uns gewisse arme Beschränkungen dieser einzigen Dichtungen nicht mehr so nothwenig dünken, als es damals selbst die Ausgezeichneten fanden. Das hiesige Theater [das Dresdener Hoftheater — C. R.] verdient das Lob, daß es vielleicht das Erste und bis jetzt das Einzige in Deutschland, selbst in dem neuen England ist, welches versucht hat, diese Schauspiele unverkürzt und unverändert zu geben ».

159 Ludwig Tieck, « 'Anna Boleyn', von Eduard Gehe », in *LT KS* 3, p. 19-33, ici p. 33: « Shakspeare, der größte dramatische Dichter, zeigt sich auch in seinen historischen Compositionen als den größten Geschichtsmaler. Wie er aber immer neue Formen schafft, so auch in den Historien. Jedes

allemands comme avaient pu le faire auparavant August Wilhelm Schlegel[160] ou encore Karl Wilhem Ferdinand Solger[161], mais bien plus d'élargir le répertoire à *toutes* les pièces de Shakespeare, y compris aux comédies peu connues à l'époque (*The Two Gentlemen of Verona*; *Twelfth Night, or What You Will* ; *The Comedy of Errors* par exemple) et aux pièces apocryphes (*The Puritan*, *Locrine*, *The London Prodigal*, *The Birth of Merlin*, *Mucedorus*, entre autres) :

> Tieck explique à ses contemporains que toutes les facettes du théâtre de Shakespeare — non seulement les Histoires, si chaudement recommandées par August Wilhelm Schlegel, mais aussi les pièces qui lui sont nouvellement attribuées — peuvent contribuer à l'élaboration d'une conscience nationale allemande et d'un théâtre véritablement patriotique[162].

Dans l'esprit de Tieck, la réforme de la scène allemande devait permettre de surmonter la scission sociale et culturelle du public moderne avec le soutien d'un « authentique sénat du théâtre »[163] composé de spectateurs éclairés. Leur mission éducative consisterait à combattre le manque de discernement et de perspicacité de cette

---

vaterländische Drama ist auf eine neue Art behandelt, wieder anders die römischen Stücke, und von allen andern verschieden sein 'König Johann' ».

[160] August Wilhelm Schlegel, « Siebenundreißigste Vorlesung », in *AWS SW* 6 [*August Wilhelm von Schlegel's Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur*], p. 433-434 : « [...] die würdigste Gattung des romantischen Schauspiels ist aber die historische. Auf diesem Felde sind die herrlichsten Lorbeern für die dramatischen Dichter zu pflücken, die Goethen und Schillern nacheifern wollen. Aber unser historisches Schauspiel sei denn auch wirklich allgemein national, es hänge sich nicht an Lebensbegebenheiten von einzelnen Rittern und kleinen Fürsten, die auf das Ganze keinen Einfluß hatten ; es sei zugleich wahrhaft historisch, aus der Tiefe der Kenntniß geschöpft, und versetze uns ganz in die große Vorzeit. [...] Welche Gemälde bietet unsre Geschichte dar, von den urältesten Zeiten, den Kriegen mit den Römern an, bis zur festgesetzten Bildung des deutschen Reichs ! [...] Welch ein Feld für einen Dichter der wie Shakspeare die poetische Seite großer Weltbegebenheiten zu faßen wüßte ! Aber so unbekümmert sind wir Deutsche immer um unsre wichtigsten National-Angelegenheiten, daß selbst die bloß historische Darstellung hier noch sehr im Rückstande ist ».

[161] Karl Wilhelm Ferdinand Solger, « IX. Beurtheilung der Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur », in *Solger's nachgelassene Schriften und Briefwechsel*, 2. Band, *op. cit.* note 59, p. 493-628, ici p. 580.

[162] Roger Paulin, *Ludwig Tieck. A literary biography*, *op. cit.* note 97, p. 249 : « [...] Tieck is telling his contemporaries that all aspects of Shakespeare — including those found in the newly attributed plays, not just the histories, so warmly advocated by August Wilhelm Schlegel — can contribute to a German national awareness and a truly nationally based theatre ».

[163] Ludwig Tieck, « Das deutsche Drama », in *LT KS* 4, p. 142-217, ici p. 174 : « Hielten aber die Besonnenen, Unterrichteten, Wohlmeinenden mehr zusammen, sprächen sie sich mehr aus, schwiegen sie nicht, wenn die Unwissenden schreien und urtheilen, ließen sie, wo es recht ist, Beifall und Tadel vernehmen, so wäre das ächte Publikum, ein wahrer Senat des Theaters, in Wirksamkeit, und vieles Schlechte würde unmöglich ».

foule qui ne se rend au théâtre que pour y être divertie et pour satisfaire son appétit d'émotions fortes. Tieck rêvait d'un public doté, comme l'était — selon lui — le public de Shakespeare, d'une grande énergie des facultés et d'une belle intelligence peu encline à la sensiblerie[164]. Emboîtant le pas à August Wilhelm Schlegel, il réfute donc l'image héritée de l'*Aufklärung* d'une époque élisabéthaine caractérisée avant tout par ses mœurs grossières[165] :

> Sur des tréteaux avec peu de décors, vêtus de costumes simples, de vrais acteurs se formeront peut-être à nouveau, auxquels se rallieront peu à peu des auteurs de comédies, puis des poètes. La bourgeoisie, les vraies classes populaires voudront se divertir de manière sensée après le travail, le lettré, qu'il soit érudit ou commerçant, se joindra aux premiers, ce qui n'était qu'une passion deviendra un besoin et le talent s'élèvera à nouveau pour devenir un art[166].

C'est ainsi que dans tous ses aspects, le théâtre de Shakespeare, tel que le concevait Tieck, se révélait être le plus apte à fournir la matière même sur laquelle la scène allemande moderne pourrait être érigée[167]. Si ses idées réformatrices ne parvinrent

---

[164] *Id.*, p. 181.

[165] *Cf.* à ce propos Ludwig Tieck, *Der junge Tischlermeister.* Novelle in sieben Abschnitten von Ludwig Tieck, Berlin : Reimer, 1836. Voir en particulier la quatrième partie de cette nouvelle.
(Ludwig Tieck, *Schriften in zwölf Bänden*, herausgegeben von Hans Peter Balmes *et al.*, 11. Band : *Schriften 1834-1836*, herausgegeben von Uwe Schweikert unter Mitarbeit von Gabriele Schweikert, Frankfurt/M. : Deutscher Klassiker Verlag, 1988.)

[166] Ludwig Tieck, « Das deutsche Drama », in *LT KS* 4, p. 142-217, ici p. 168 : « In Buden, bei wenigen Dekorationen, mit einfachen Kleidern, bilden sich vielleicht ächte Schauspieler wieder, denen sich nach und nach Komödienschreiber, dann Dichter anschließen, der Bürgerstand, die ächte Volksklasse, will sich nach seiner Arbeit verständig ergötzen, der Gebildete, sei es Gelehrter oder Geschäftsmann, vereinigt sich mit diesen, aus der Liebhaberei wird Bedürfniß, und das Talent erhebt sich wieder zur Kunst ».

[167] Ludwig Tieck, « Vorrede zu 'Deutsches Theater' von Tieck, 1. und 2. Theil », in *LT KS* 1, p. 323-388, ici p. 358-359 : « Die Form des alten englischen Theaters ist höchst merkwürdig ; die Werke jener Zeit sind wichtig, auch wenn Shakspeare nie diese Form ergriffen und bis zur höchsten Vollendung ausgebildet hätte ; auch ohne ihn wäre dieses Theater das für die Deutschen passende gewesen, um sich von hieraus zu entwickeln und die Vollendung auf nationale Art zu suchen. Um so mehr kann uns auf gewisse Weise der Gedanke rühren, daß sich damals in Deutschland mit der englischen Poesie, mit dem größten Dichter der neuern Welt schon unmittelbar berührte, und daß der Weg offen war, auch das Edelste und Größte von ihm kennen zu lernen. Wenn die Zeit im Allgemeinen auch nicht für seine Vollendung reif sein mochte, so müssen wir die Ueberzeugung doch fest halten, daß die damalige englische Bühne, wie sie in ihrem Vaterlande die volksmäßige war, und durch Shakspeare es noch mehr und auf edlere Art wurde, ebenfalls den Deutschen, demselben Stamme, demselben frohsinnigen, tiefen und ernsten Charakter aneignet ; daß sich uns auf ähnliche Weise das Leben mit seinen Verhältnissen spiegelt, daß wir auf demselben Standpunkte der Reflexion stehen und stehen bleiben

pas à s'imposer sur les scènes, on ne manque toutefois pas d'observer leur impact et leur forte propagation. Ainsi, dans la huitième édition (1836) du *Conversations-Lexikon* par exemple, un passage de l'article « Shakespeare », consacré aux adaptations et transformations allemandes de ses pièces, contient une réflexion nouvelle sur le statut de l'œuvre du poète-dramaturge. A l'instar de Tieck qui prônait la toute-puissance du texte originel, l'auteur de l'article formule le souhait de voir résulter de la « connaissance de plus en plus approfondie » de Shakespeare une « crainte toujours plus *religieuse* [nous soulignons — C. R.] » de porter atteinte à l'*intégrité* de sa création[168].

Or, le reproche majeur que l'on adresse à Tieck dès 1815, c'est précisément d'avoir fait de son œuvre un sanctuaire faute de ne pas avoir su mettre en lumière la quintessence de sa création. Ce qui est l'objet de toutes les attentions, c'est la question du Shakespeare « inventé » par les romantiques et en premier lieu par Ludwig Tieck, grand prêtre (« Pabst ») initiant le public à son idole (« Götze »)[169] pour les uns, seul vrai portraitiste de Shakespeare pour les autres[170].

---

werden, der uns die Wahrheit unerläßlich macht, und daß wir hier fortfahren, erweitern und originell werden wollen : denn Shakspeare und seine bessern Zeitgenossen sind auch deutsch, aber weder damals noch je waren die Deutschen italienisch, französisch und spanisch, und darum sollen wir die Spanier so wenig, wie die Franzosen und Griechen auf unserm Theater nachahmen. Die alte Poesie ist auf ihrem Wege im Sophokles erfüllt, im Calderon noch mehr beschlossen ; die Franzosen bilden eine Schule ihrer Zeit, aber Shakspeare kann niemals beendigt werden, alles schreibt gleichsam an ihm fort, was im Sinne der wahren großen Welt geschieht, diese Form ist keine geschlossene, kein Werk in ihr ist das höchste, einzige oder endende zu nennen, sondern, wie die jetzige und künftige Zeit mit ihren besten Bestrebungen schon im Shakspeare liegt, so sollen wir uns eben darum von hieraus entwickeln, und Natur, Wahrheit und Kunst finden. Diesen Gedanken recht überzeugend zu machen, durch Beispiele, die sich bald dem Rechten nähern, bald entfernen, immer wieder darauf hinzuweisen, und so in mancherlei Bildern auszusprechen, was denn deutsch und national auf unsrer Bühne sein könne, und so vielleicht am besten manche Mißverständnisse aufzuhellen und manchen Irrthum zu entfernen, dies ist es, was den Herausgeber bewogen hat, diese Sammlung von Schauspielen zu veranstalten ».

168 *Allgemeine deutsche Real-Encyklopädie für die gebildeten Stände (Conversations-Lexikon)*, 10. Band, *op. cit.* note 7, p. 198 : « Bearbeitungen, auch Umarbeitungen S.'s sind häufig erschienen und wieder verschwunden ; und wenn man annehmen darf, daß gegenwärtig solche nur aus der Voraussetzung nothwendiger Anbequemung an die Richtung unserer Zeit, wie aus dem Bedürfniß und der Gestalt unserer Bühne entstehen können, so darf man vielleicht auch hoffen, daß aus einem mehr und mehr wachsenden Verstehen des Dichters eine immer heiligere Scheu vor dem Antasten seiner Gebilde hervorgehen werde ».

169 Lettre à Georg Ferdinand Kettembeil du 12 août 1827, in *Bergmann* V, p. 177 : « Ich gestehe, er [l'essai sur la « Shakspearo-manie » — C. R.] ist vorzüglich mitberechnet, dem Tieck i. e. seiner

En résumé, on peut dire que la vaste entreprise restée inachevée et fragmentaire de Tieck est loin de satisfaire les philologues et les premiers anglicistes qui, au cours de la période du *Vormärz*, portent sur l'œuvre de Shakespeare en tant qu'objet scientifique un regard à la fois critique, démystificateur et historiquement conscient[171]. Elle déçoit aussi tous ceux qui croyaient apercevoir dans les multiples ébauches de Tieck sur le représentant majeur d'une littérature et d'une conscience nationales d'origine germanique, la promesse d'un futur livre-somme qui serait le titre de gloire de l'exégèse allemande du poète étranger. La déception est à la mesure de l'espoir évanoui et les contradicteurs de plus en plus nombreux de Tieck qui cherchaient chez lui des lumières sur le dramaturge anglais trouvent là une occasion de le fustiger sans merci. C'est que, à défaut de présenter les vérités définitives sur le noyau absolu où l'acte créateur shakespearien plonge ses racines, il se serait complu dans une adoration infructueuse du poète-dramaturge et n'aurait pas échappé à l'écueil de l'interprétation abusive. Selon le philosophe hégélien Eduard Gans (1797-1839) par exemple, Ludwig Tieck fait piètre figure auprès de son auteur de prédilection dans ses *Feuilles dramaturgiques* (*Dramaturgische Blätter*), car ses chroniques théâtrales, dépourvues d'analyses significatives et fécondes, n'éclairent en rien la nature et la singularité de l'acte créateur shakespearien et se bornent à perpétuer le mythe romantique d'un poète-dramaturge « insondable, incommensurable, impénétrable »[172].

---

albernen Kritik den Todesstoβ zu geben. Ich muβte [...] ihn in Worten schonen, aber indem ich den *Götzen* angreife, zu dessen *Pabst* er sich aus Mangel eigener Kraft machen will [...], so zertrümmere ich auch ihn ».

[170] Lettre de Jean Paul à Luise Förster du 11 avril 1824, in *Jean Pauls sämtliche Werke*. Historisch-kritische Ausgabe. Dritte Abteilung. Achter Band : *Briefe 1820-1825*, *op. cit.* note 145, p. 254 : « Desto mehr erquickt mich der wackere Tieck mit seinen scharfen und doch nicht zu scharfen Kritiken ; wie Alexander nur von Apelles gemalt sein wollte, so ist er der einzige rechte Shakespeare's Portraitmaler ».

[171] *Cf.* Michael Hiltscher, *Shakespeares Text in Deutschland*, *op. cit.* note 94, 1993.

[172] Eduard Gans, « Dramaturgische Blätter nebst einem Anhange noch ungedruckter Aufsätze über das Deutsche Theater und Berichten über die Englische Bühne, geschrieben auf einer Reise im Jahre 1817 von Ludwig Tieck... », in E. Gans, *Vermischte Schriften juristischen, historischen,*

> Les feuilles dramaturgiques que voici sont les rejetons d'un mariage chaste et monogame, à savoir du mariage entre un *soupir* et une *admiration*. C'est le soupir, suscité par l'âge d'or d'une scène disparue, qui s'est uni à l'admiration pour un seul et unique poète, un titan qui absorbe tout. [...] Aussi louable que fût assurément le culte de Shakespeare, et aussi honorable qu'est ce choix pour notre auteur, ces réminiscences, parce qu'elles reviennent sans cesse à intervalles rapprochés telles des ritournelles et accaparent la parole souvent là où il est question d'autre chose, finissent par être lassantes[173].

La figure de Ludwig Tieck se révèle être centrale pour comprendre les débats en cours sur le poète-dramaturge durant notre période. Grâce à Tieck surtout, Shakespeare est « dans l'air » et parler de l'Elisabéthain revient aussi très souvent à faire s'affronter les « partis » ou opinions littéraires. C'est ce que nous aimerions montrer à travers une série de prises de positions qui éclairent de manière exemplaire l'importance des efforts entrepris par Ludwig Tieck pour la propagation de la référence shakespearienne dans le champ littéraire allemand de 1815 à 1850[174].

---

staatswissenschaftlichen und ästhetischen Inhalts, 2. Band, Berlin : Duncker und Humblot, 1834, p. 299-344, ici p. 309-310 : « unergründliche[r], unermeßliche[r], unbegreifliche[r] Dichter ».

[173] *Id.*, p. 308-309 : « [...] die vorliegenden dramaturgischen Blätter seyen einer keuschen und monogamischen Ehe entsprungen, nämlich der Ehe eines *Seufzers* und einer *Bewunderung*. Es ist der Seufzer über die große Zeit einer entschwundenen Bühne, welcher sich mit der Bewunderung eines einzigen ungeheuren Alles absorbirenden Dichters vermählt hat. [...] So schätzbar nun sicherlich die Verehrung von Shakespeare wäre, und so ehrend diese Wahl für unsern Verfasser ist, so werden doch am Ende diese Anklänge, weil sie beständig wiederkommen, sich nicht in zu entfernten Zwischenräumen wiederholen, und oft da das Wort nehmen, wo etwas Anderes sprechen will, ermüdend ».

[174] Rudolph Gottschall, *Die deutsche Nationalliteratur in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts. Literarhistorisch und kritisch dargestellt*, 1. Band, Breslau : Trewendt & Granier, 1855, p. 264 : « Dies Phänomen einer unausgesetzten Verherrlichung [Ludwig Tiecks], [hat] allerdings wesentlich dazu [beigetragen], Shakespeare in Deutschland einzubürgern [...] ».

Chapitre 3. Controverses autour de Shakespeare entre 1815 et 1850

3. 1 Texte à lire ou texte à jouer : les vues de Johann Wolfgang Goethe

Dans le numéro 113 du 12 mai 1815 du célèbre *Morgenblatt für gebildete Stände* de Cotta figure un essai de Johann Wolfgang Goethe qui présente un intérêt particulier, puisque le vieux maître de Weimar trouve ici le moyen de toucher plus directement un cercle élargi de lecteurs et de régler quelques comptes. Son titre efficace — « Shakespear und kein Ende ! »[175] — pique la curiosité des lecteurs[176] et cherche à les séduire par des connotations équivoques. En effet, il oscille entre soupir de résignation et volonté proclamée haut et fort (l'exclamation) de reprendre le fil d'une réflexion déjà ancienne, mais jamais véritablement interrompue sur l'auteur dramatique. La rédaction en 1813 de ce texte composé de deux parties[177], coïncide avec l'écriture

---

[175] Johann Wolfgang Goethe, « Shakespear und kein Ende ! [Première partie : « Shakespear als Dichter überhaupt » ; deuxième partie : « Shakespar, verglichen mit den Alten und Neusten »] », in *Morgenblatt für gebildete Stände* 113 du 12 mai 1815, p. 449-452.
Nous citons cet essai d'après l'édition de référence indiquée dans notre bibliographie. « Shakespear und kein Ende ! », in Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, « Münchner Ausgabe », herausgegeben von Karl Richter *et al.*, 11/2 : *Divan-Jahre 1814-1819. 2*, herausgegeben von Johannes John *et al.*, München : Hanser, 1985-1991, p. 173-186.

[176] *Cf.* par exemple Arnold Ruge, « Romantik und kein Ende ! », in *Hallische Jahrbücher für deutsche Wissenschaft und Kunst* 18 du 21 janvier 1840, col. 139-144 ; [Theodor] W.[ilhelm] Danzel, « Shakspeare und noch immer kein Ende », in *Blätter für literarische Unterhaltung* 131-137 (1er-8 juin 1850). Cet article est reproduit dans Th. W. Danzel, *Zur Literatur und Philosophie der Goethezeit. Gesammelte Aufsätze zur Literaturwissenschaft*. Neu herausgegeben von Hans Mayer, Stuttgart : Metzler, 1962, p. 247-285.

[177] Il s'agit en réalité de trois parties. En effet, Goethe avait annoncé à la fin de l'article destiné à la publication dans le *Morgenblatt* un « troisième point » (p. 181) qu'il comptait développer ultérieurement. La troisième partie, rédigée en 1816 et intitulée « Shakspear als Theaterdichter », paraîtra en 1826 dans le troisième cahier du cinquième volume de *Ueber Kunst und Alterthum*.

des passages de *Dichtung und Wahrheit* qui relatent la découverte de Shakespeare (onzième livre, troisième partie) par le jeune homme, et avec la rédaction de l'éloge funèbre à la mémoire de Christoph Martin Wieland (« Zu brüderlichem Andenken Wielands 1813 »), dans lequel Goethe rend un hommage quelque peu teinté de réserves au grand traducteur de Shakespeare du XVIII^{e} siècle.

« Shakespear und kein Ende ! » est un texte essentiel en ce que Goethe y rassemble quelques-unes de ses convictions esthétiques fortes. Kurt Ermann le qualifiait ainsi d'« écrit polémique dirigé contre les romantiques »[178]. Le choix même du sujet de l'essai est éloquent. Fort de son expérience de directeur au Théâtre National de Weimar (1791-1817), où son adaptation de *Romeo and Juliet*[179] jouée depuis 1812 (jusqu'en 1816) avait fait l'objet d'une critique peu amène de la part des romantiques[180] — et fut d'ailleurs, à en croire Adolph Stahr, très vite ravalée au rang de « curiosité littéraire » (« literarisches Curiosum »)[181] — Goethe met en doute les possibilités de mise en scène et l'efficacité réelle des pièces de Shakespeare données telles quelles au théâtre. En s'opposant ainsi ouvertement à Ludwig Tieck qui réprouvait toute « altération » (« Entstellung ») de l'œuvre dramatique au nom de son unité poétique supposée[182],

---

[178] Kurt Ermann, *Goethes Shakespeare-Bild*, Tübingen : Niemeyer, 1983, p. 305 (« Streitschrift gegen die Romantiker ») et p. 306 (« Kampfansage an die Romantiker »). On lira avec profit le chapitre XV de cette étude.

[179] La Première eut lieu le 1er février 1812. Goethe relate cette expérience à la fin de son essai.

[180] *Cf.* par exemple la 37ème leçon sur l'art dramatique dans les *Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur* d'August Wilhelm Schlegel.

[181] Adolph Stahr, « Shakspeare in Deutschland », *op. cit.* note 4, ici p. 48.

[182] Ludwig Tieck, « Bemerkungen über einige Charaktere im 'Hamlet' und über die Art, wie diese auf der Bühne dargestellt werden könnten », in *Dramaturgische Blätter*, *LT KS* 3, p. 243-293, ici p. 243-244 : « Als [Friedrich Ludwig] Schröder uns zuerst den 'Hamlet' erklärte und verständlich machte, so war er doch im Geiste seiner Zeit so befangen, daß er das sonderbarste Meisterwerk, was je auf der Bühne erschienen ist, entstellte und in einen so unkünstlerischen Gesichtspunkt hineinschob, daß es lange währte, ehe man alle die Vorurtheile verscheuchen konnte, an welche der treffliche Künstler uns gewöhnt hatte ».

Goethe fait profession de rupture. Plus encore, il vise à dire le vrai[183] en reprenant précisément le point de vue historiciste cher à Ludwig Tieck[184] grâce auquel ce dernier espérait rendre intelligible la singularité créatrice de Shakespeare.

Dans ce qui ressemble étrangement à un renversement des positions défendues par Tieck[185], l'interrogation sur les conditions et le devenir historiques de sa production dramatique et sur les possibilités et les limites de sa sédimentation future[186] permet à Goethe de défendre le principe de l'*adaptation théâtrale* qui, selon lui, est la seule à répondre véritablement aux besoins et aux attentes du public allemand de son temps. Il offre ainsi un contrepoids significatif aux conceptions romantiques sur le drame qui aura de nombreux retentissements : dans sa recension des *Feuilles dramaturgiques* (*Dramaturgische Blätter*) de Ludwig Tieck, Eduard Gans opte par exemple pour une attitude médiane, refusant à la fois celle des « zélateurs endurcis » (« eingefleischte Zeloten »)[187] désireux de retrouver sur scène le caractère « originel »

---

183 Johann Wolfgang Goethe, « Shakespear und kein Ende ! [Première partie : « Shakespear als Dichter überhaupt »], in *GOE MA* 11/2, p. 173 : « Diesmal will ich *Shakespear* von mehr als einer Seite betrachten [...] ».

184 Voir également les remarques de Kurt Ermann sur ce point. K. Ermann, *Goethes Shakespeare-Bild*, *op. cit.* note 178, p. 308 : « In erster Linie aber stimmen Goethes weitere Gedankengänge sehr mit der historisch-kritischen Betrachtungsweise Tiecks überein, für den Shakespeare mehr als jeder andere Schriftsteller der Dichter seiner Nation war, der nicht unabhängig von seinem Zeitalter schaffen könne ».

185 *Cf.* les commentaires édifiants d'Adolph Stahr sur ce point.
A. Stahr, « Shakspeare in Deutschland », *op. cit.* note 4, p. 62-63 : « [Goethe wandte] sich mit bitterer Polemik gegen Tieck, der gerade damals eine, der seinen schnurstracks zuwider laufenden Ansicht geltend machte; [er spöttelte] über das Vorurtheil, nach welchem man Shakspeare unverkürzt auf den deutschen Bühnen aufgeführt wissen wollte, und wenn 'Schauspieler und Zuhörer daran erwürgen sollten'; [er] behauptete, wenn man ein Shakspeare'sches Stück sehen wolle, müsse man wieder zu Schröders Bearbeitung greifen ! und daß, wenn die Verfechter jener 'sinnlosen' Meinung die Oberhand behielten, Shakspeare in wenig Jahren ganz von der deutschen Bühne verdrängt sein werde – 'was denn', fährt der alte Herr ganz consequent fort, 'auch kein Unglück wäre, denn der einsame oder gesellige Leser wird an ihm desto reinere Freude empfinden' ».

186 Johann Wolfgang Goethe, « Shakespear und kein Ende ! [Première partie : « Shakespear als Dichter überhaupt »], in *GOE MA* 11/2, p. 176 : « *Shakespear's* Dichtungen sind ein groβer belebter Jahrmarkt, und diesen Reichtum hat er seinem Vaterlande zu danken. Überall ist England, das meerumflossene, von Nebel und Wolken umzogene, nach allen Weltgegenden tätige. Der Dichter lebt zur würdigen und wichtigen Zeit, und stellt ihre Bildung, ja Verbildung mit groβer Heiterkeit uns dar, ja er würde nicht so sehr auf uns wirken, wenn er sich nicht seiner lebendigen Zeit gleich gestellt hätte ».

187 Eduard Gans, « Dramaturgische Blätter nebst einem Anhange noch ungedruckter Aufsätze über das Deutsche Theater und Berichten über die Englische Bühne, geschrieben auf einer Reise im Jahre 1817

des textes de Shakespeare et celle des adaptateurs impénitents, prêts à dénaturer les pièces d'un coup de ciseaux pour se conformer à la mode et au goût du public. Dans ses *Leçons sur l'histoire du Théâtre allemand* (*Vorlesungen über die Geschichte des deutschen Theaters*), Robert Eduard Prutz quant à lui, se range implicitement du côté de Goethe :

> La question n'est pas de débattre ici de la manière dont Shakespeare doit être représenté, sous forme altérée ou non, ne serait-ce que parce que nous ne pourrions y répondre que par une autre question, à savoir pour qui l'on souhaite vraiment jouer : pour une poignée de connaisseurs en matière d'art, un petit groupe de critiques érudits qui ressentent un contentement singulièrement désuet à assister à une représentation théâtrale comme celle que l'on pouvait voir voilà trois siècles et demi, au Globe ou au théâtre de Blackfriars [le prieuré des Dominicains — C. R.], ou bien pour le peuple, la nation, la masse sans instruction, mais d'une grande sensibilité, vivante et naïve, afin qu'elle soit captivée, élevée, touchée par ce puissant torrent de poésie qui se déverse dans les créations de Shakespeare — l'ensemble de ses créations, cela s'entend ! [...] Quoi qu'il advienne, il reste toujours lui-même, toujours Shakespeare, il est, où qu'il apparaisse, toujours le maître et le modèle de la scène ![188]

Goethe entend instaurer des lignes de partage franches entre sa propre conception de l'Elisabéthain et celle des romantiques, qu'il juge empreinte d'un sentiment excessif : l'admiration aveugle et irraisonnée pour le grand auteur[189]. A cet effet, il place — non sans ironie provocatrice — une épigraphe aux accents belliqueux

---

von Ludwig Tieck... », 2. Band, *op. cit.* note 172, p. 299-344, ici p. 378-379 : « Wir gehören nicht zu jenen eingefleischten Zeloten, die in jeder Veränderung, der man Shakespeare unterwirft, einen wahren Hochverrath sehen wollen, noch aber auch zu jenen leichtsinnigen Freunden derselben, die sich schnell geben, wenn auch etwas ohne Noth geopfert ist, oder die gern zugestehen, daß der Zeit, dem Publicum und dem Geschmack bedeutende Concessionen zu machen seyen ».

[188] Robert Eduard Prutz, *Vorlesungen über die Geschichte des deutschen Theaters*, Berlin : Verlag von Duncker und Humblot, 1847, p. 330-331 : « Wir wollen die Frage, wie Shakespeare dargestellt werden soll ; ob verändert oder unverändert, hier nicht erörtern, schon deshalb nicht, weil wir nur mit einer anderen Frage darauf antworten könnten, der Frage nämlich, wem zu Liebe denn so eigentlich wohl gespielt wird : einer Hand voll Kunstkenner, einem Häuflein gelehrter Kritiker, die ein eigenthümliches antiquarisches Behagen daran finden, einer Theatervorstellung beizuwohnen just wie vor drittehalbhundert Jahren, im Globus oder im Blackfriarstheater — oder aber um des Volkes willen, der Nation, der ungelehrten, aber empfindungsreichen, lebendigen, naiven Masse, damit sie gepackt, gehoben, ergriffen werden von jenem gewaltigen Strom der Dichtung, welcher Shakespeare's Schöpfungen durchfluthet — wohlgemerkt, seine ganzen ! [...] [E]r bleibt doch immer er selbst, immer Shakespeare, immer, wo er sich zeigt, Meister und Muster der Bühne ! »

[189] Johann Wolfgang Goethe, « Shakespear und kein Ende ! [Première partie : « Shakespear als Dichter überhaupt »], in *GOE MA* 11/2, p. 181 : « [...] ein groβer und einziger Meister, den wir so höchlich schätzen, und oft, ohne zu wissen, warum, über Alles präconisieren [...] ».

empruntée à August Wilhelm Schlegel (« Shakespeare, ô Lance[190], dont la vertu admirable blesse pour mieux guérir, lorsqu'elle ébranle la scène »)[191], en tête de son texte. D'entrée, elle lui permet d'organiser son propos sur le mode de la dispute, de se dresser explicitement contre les romantiques, gardiens jaloux de l'exégèse du grand poète. En choisissant l'influent *Morgenblatt* comme support de publication, un périodique alors peu favorable au romantisme tardif, Goethe s'implique au vu et au su de tous dans cette querelle de « partis » littéraires, même si son essai se présente de prime abord comme la réflexion objective sur le grand auteur dramatique étranger, au demeurant très éloignée des transports fiévreux du jeune *Stürmer*[192], d'un homme avisé[193]. Une « Conversation » avec Johann Peter Eckermann est à cet égard particulièrement révélatrice sur les origines de l'affrontement. Son issue, à en croire Theodor Mundt[194], ne sera pourtant pas celle qu'escomptait Goethe :

> J'éprouve les meilleurs sentiments du monde pour Tieck, dit Goethe, et, dans l'ensemble, il est très bien disposé envers moi. Il y a toutefois dans son rapport avec moi quelque chose qui ne devrait pas être ainsi. Et ce n'est certes ni ma faute ni la sienne, les raisons en sont bien plus d'un autre ordre. Lorsque la renommée des Schlegel commença à se répandre, je leur apparus trop puissant, et afin de me contrebalancer, ils durent se mettre en quête d'un talent à m'opposer. Ils le trouvèrent en la personne de Tieck, et,

---

[190] Jeu de mot sur *Shake-speare* (*Hasti-vibrans*), la lance (*spear*) brandie (brandir : *to shake*).

[191] « *Shakspear*, du Speer, deβ wunderbare Tugend / Verwundend heilt, wenn er die Bühn' erschüttert ! » Johann Wolfgang Goethe, « Shakespear und kein Ende ! », in *Morgenblatt für gebildete Stände* 113 du 12 mai 1815, p. 449-452, ici p. 449. L'épigraphe n'est pas reproduite dans notre édition de référence (« Münchner Ausgabe ») des *Œuvres complètes* de Goethe.

[192] Johann Wolfgang Goethe, « Zum Schäkespears-Tag », 1771.

[193] Johann Wolfgang Goethe, « Shakespear und kein Ende ! [Première partie : « Shakespear als Dichter überhaupt »], in *GOE MA* 11/2, p. 173-174 : « Ich werde meine Beistimmung zu dem, was schon gesagt ist, dadurch geben, daβ ich es allenfalls wiederhole, meine Abstimmung aber kurz und positiv ausdrücken, ohne mich in Streit und Widerspruch zu verwickeln ».

[194] Theodor Mundt, « Ueber Bewegungsparteien in der Literatur [1835] », in Karl R. Mandelkow (Hrsg.), *Goethe im Urteil seiner Klassiker : Dokumente zur Wirkungsgeschichte Goethes in Deutschland*, 2. Band, München : Beck, 1975, p. 90-95, ici p. 93 : « Durch Tieck und die Schlegel wurde Shakespeare der deutschen Poesie gewonnen, ein wichtiges und ganz neues Element für dieselbe, das die außerordentlichsten und eingreifendsten Folgen hatte. Vergeblich protestierte der alte Goethe in seinem 'Shakespeare und kein Ende' dagegen. Ohne sich das dabei zu denken, hatte die neue Schule in Shakespeare, diesem größten Dichter aller Zeiten dem glorreichsten Bewegungsführer gegen Goethe ins Feld gestellt, aber Goethe hatte es empfunden. So werden in der Weltgeschichte, wie in der Natur, alte verlorengegangene Kräfte und Gesetze wiedergefunden und hoffen dann, auf ihrem Grunde das Neue hervorzubringen ».

> pour qu'il parût suffisamment important aux yeux du public face à moi, ils durent vanter exagérément sa valeur. Nos relations en souffrirent, car le jugement que Tieck portait sur moi s'en trouvait biaisé, bien qu'il n'en eût pas véritablement conscience[195].

Contre Ludwig Tieck[196], l'infatigable propagateur — dès *Shakspears Behandlung des Wunderbaren* (1796, rédigé en 1793)[197] — d'un Shakespeare dévoué corps et âme au théâtre, Goethe défend avec force l'idée que la scène a exercé un empire néfaste sur l'auteur élisabéthain : elle a bridé son génie et l'a obligé à se plier aux attentes de son premier public, alors qu'en réalité le dessein du poète-dramaturge n'aurait jamais été, selon Goethe, de faire appel à l'intelligence sensible de notre regard[198], mais d'entrer directement, par l'écriture, en résonance avec notre intériorité profonde[199]. Un lien intrinsèque unirait, selon Goethe, les deux grandes forces créatrices

---

[195] « Conversation » de Johann Wolfgang Goethe avec Johann Peter Eckermann du 30 mars 1824, in *GOE MA* 19, p. 98 : « Ich bin Tiecken herzlich gut, sagte Goethe, und er ist auch im Ganzen sehr gut gegen mich gesinnt ; allein es ist in seinem Verhältnis zu mir doch etwas, wie es nicht sein sollte. Und zwar bin ich daran nicht Schuld, und er ist es auch nicht, sondern es hat seine Ursachen anderer Art. Als nämlich die Schlegel anfingen bedeutend zu werden, war ich ihnen zu mächtig, und um mich zu balancieren, mußten sie sich nach einem Talent umsehen, das sie mir entgegenstellten. Ein solches fanden sie in Tieck, und damit er mir gegenüber in den Augen des Publikums genugsam bedeutend erscheine, so mußten sie mehr aus ihm machen, als er war. Dieses schadete unserm Verhältnis ; denn Tieck kam dadurch zu mir, ohne es sich eigentlich bewußt zu werden, in eine schiefe Stellung ».

[196] Goethe, dans sa recension des *Feuilles dramaturgiques* de Tieck («Ludwig Tiecks Dramat[urg]ische Blätter [1826] »), précise que son point de vue avait mûri avec ses propres expériences faites à la tête d'un théâtre, où, selon lui, Shakespeare ne pouvait être représenté comme tel sur scène, sans que son texte soit au préalable fortement élagué. Dans sa recension en revanche, il loue Ludwig Tieck pour avoir su rendre leur unité inhérente aux textes du grand auteur élisabéthain. *Cf. GOE MA* 13/1 [*Die Jahre 1820-1826*], p. 574-577.

[197] Ludwig Tieck, « Shakspeare's Behandlung des Wunderbaren [1793] », in *LT KS* 1, p. 35-74, ici p. 38-39 : « [...] vielleicht hat kein Dichter in seinen Kunstwerken so sehr den theatralischen Effekt berechnet, als Shakspeare, ohne doch leere Theatercoups zum Besten zu geben, oder durch armselige Ueberraschungen zu unterhalten. Er hält die Aufmerksamkeit, ohne die Kunstgriffe mancher intriganten Dichter, und ohne den Beistand der *Neugier*, bis zum Schluß in Spannung, und erschüttert durch kühne Schläge seines Genies innig und bis zum Erschrecken ».

[198] Johann Wolfgang Goethe, « Shakespear und kein Ende ! [Première partie : « Shakespear als Dichter überhaupt »] », in *GOE MA* 11/2, p. 173-186, ici p. 174 : « Nennen wir *Shakespear* einen der größten Dichter, so gestehen wir zugleich, daß nicht leicht Jemand die Welt so gewahrte, wie er, daß nicht leicht Jemand, der sein inneres Anschauen aussprach, den Leser in höherm Grade mit in das Bewußtsein der Welt versetzt. Sie wird uns völlig durchsichtig ; wir finden uns auf Einmal als Vertraute der Tugend und des Lasters, der Größe, der Kleinheit, des Adels, der Verworfenheit, und dieses Alles, ja noch mehr, durch die einfachsten Mittel. Fragen wir aber nach diesen Mitteln, so scheint es, als arbeite er für unsre Augen ; aber wir sind getäuscht. *Shakespear's* Werke sind nicht für die Augen des Leibes ».

[199] *Id.*, p. 174 : « Das Auge mag wohl der klarste Sinn genannt werden, durch den die leichteste Überlieferung möglich ist. Aber der innere Sinn ist noch klärer, und zu ihm gelangt die höchste und

dont le dessein est de sonder la substance du monde[200], Shakespeare et l'*esprit universel* (*Weltgeist*), une notion qui n'est d'ailleurs pas sans rappeler l'*âme du monde* (*Weltseele*) herdérienne. « Shakespeare appartient nécessairement à l'histoire de la poésie », écrit-il dans la troisième partie de l'essai, « alors qu'il n'apparaît qu'accidentellement dans l'histoire du théâtre »[201]. On retrouve cette même opinion dans une « Conversation » avec Eckermann datant du 25 décembre 1825 :

> Il [Shakespeare — C. R.] n'a pas écrit pour le théâtre, il n'a jamais songé à la scène, elle était beaucoup trop étroite pour son grand esprit ; oui, même le monde visible tout entier était trop étroit pour lui[202].

Auparavant déjà, dans une lettre du 28 janvier 1812, adressée à Caroline von Wolzogen, Goethe avait évoqué les nombreuses « pitreries discordantes » du théâtre de Shakespeare comme autant de concessions que l'auteur dramatique aurait été forcé de faire pour plaire à ses spectateurs[203]. Les œuvres de Shakespeare doivent par conséquent être lues, récitées et non déclamées à la manière de Ludwig Tieck, car seule la voix débarrassée de toute fioriture, permet l'articulation sensible de l'idée et du

---

schnellste Überlieferung durchs Wort : denn dieses ist eigentlich fruchtbringend, wenn das, was wir durchs Auge auffassen, an und für sich fremd und keineswegs so tiefwirkend vor uns steht. *Shakespear* nun spricht durchaus an unsern innern Sinn ; durch diesen belebt sich zugleich die Bilderwelt der Einbildungskraft, und so entspringt eine vollständige Wirkung, von der wir uns keine Rechenschaft zu geben wissen ; denn hier liegt eben der Grund von jener Täuschung, als begebe sich Alles vor unsern Augen ».

[200] *Ibid.*, p. 175 : « *Shakespear* gesellt sich zum Weltgeist ; er durchdringt die Welt wie jener ; beiden ist nichts verborgen [...] ».

[201] *Ibid.*, p. 182 : « So gehört Shakspear notwendig in die Geschichte der Poesie ; in der Geschichte des Theaters tritt er nur zufällig auf ».
Se reporter également à l'analyse détaillée que Kurt Ermann fait de cette troisième partie (*Goethes Shakespeare-Bild*, *op. cit.* note 178, p. 315-331.

[202] « Conversation » de Johann Wolfgang Goethe avec Johann Peter Eckermann du 25 décembre 1825, in *GOE MA* 19, p. 152 : « Er [Shakespeare — C. R.] ist kein Theaterdichter, an die Bühne hat er nie gedacht, sie war seinem großen Geiste viel zu enge ; ja selbst die ganze sichtbare Welt war ihm zu enge ».

[203] *Goethes Werke*, herausgegeben im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, IV. Abtheilung, 22. Band : *Goethes Briefe Januar 1811-April 1812*, Weimar : Böhlau [puis H. Böhlaus Nachfolger], 1887-1919, p. 246 : « Die Maxime, der ich folgte, war das Interessante zu concentriren und in Harmonie zu bringen, da Shakespeare nach seinem Genie, seiner Zeit und seinem Publicum, viele disharmonische Allotria zusammenstellen durfte, ja mußte, um den damals herrschenden Theatergenius zu versöhnen ».

sens[204]. Elle est l'expression d'une unité subjective débarrassée de tout élément gênant (« störend ») ou même répugnant (« widerlich »)[205], et d'où naîtra le plaisir esthétique simple et pur[206]. Il s'agit, en un mot, d'opposer la *lecture* à la *représentation* des œuvres de Shakespeare, les *drames* au *Théâtre*, car le poète-dramaturge exerce son action bien au-delà de la scène. Cette idée, que Goethe nuancera quelques années plus tard dans sa recension des *Feuilles dramaturgiques* de Tieck[207], puis dans une « Conversation » avec Eckermann datant du 18 avril 1827[208], sera développée plus amplement dans la troisième partie de l'essai[209], dans lequel on ne manque pas de remarquer une fois de plus les nombreuses flèches décochées à August Wilhelm Schlegel et à Ludwig

---

[204] Johann Wolfgang Goethe, « Shakespear und kein Ende ! [Première partie : « Shakespear als Dichter überhaupt »], in *GOE MA* 11/2, p. 175 : « Es gibt keinen höhern Genuß und keinen reinern, als sich mit geschloßnen Augen, durch eine natürlich richtige Stimme, ein *Shakespear*'sches Stück nicht deklamieren, sondern rezitieren zu lassen. Man folgt dem schlichten Faden, an dem er die Ereignisse abspinnt ».

[205] *Id.*, p. 175.

[206] *Ibid.*, p. 175 : « Durchs lebendige Wort wirkt *Shakespear*, und dies läßt sich beim Vorlesen am Besten überliefern ; der Hörer wird nicht zerstreut, weder durch schickliche noch unschickliche Darstellung ».

[207] Johann Wolfgang Goethe, « Ludwig Tiecks Dramat[urg]ische Blätter [1826] », in *GOE MA* 13/1, p. 574-577, ici p. 574-575 : « Wo ich ihn [Tieck] ferner auch sehr gerne antreffe, ist, wenn er als Eiferer für die Einheit, Unteilbarkeit, Unantastbarkeit Schakespear's auftritt und ihn ohne Redaktion und Modifikation von Anfang bis zu Ende auf das Theater gebracht wissen will.
Wenn ich vor zehn Jahren der entgegengesetzten Meinung war und mehr als einen Versuch machte, nur das eigentlich Wirkende aus den Schakespearischen Stücken auszuwählen, das Störende aber und Umherschweifende abzulehnen, so hatte ich, als einem Theater vorgesetzt ganz recht ; denn ich hatte mich und die Schauspieler Monate lang gequält, und zuletzt doch nur eine Vorstellung erreicht, welche unterhielt und in Verwundrung setzte, aber sich wegen der gleichsam nur einmal zu erfüllenden Bedingung auf dem Repertoir nicht erhalten konnte. Jetzt aber kann es mir ganz angenehm sein, daß dergleichen hie und da abermals versucht wird ; denn auch das Mißlingen bringt im Ganzen keinen Schaden ».

[208] « Conversation » de Johann Wolfgang Goethe avec Johann Peter Eckermann du 18 avril 1827, in *GOE MA* 19, p. 562 : « Überhaupt hat Shakspeare bei seinen Stücken schwerich [*sic*] daran gedacht, daß sie als gedruckte Buchstaben vorliegen würden, die man überzählen und gegen einander vergleichen und berechnen möchte ; vielmehr hatte er die Bühne vor Augen, als er schrieb ; er sah seine Stücke als ein Bewegliches, Lebendiges an, das von den Brettern herab den Augen und Ohren rasch vorüberfließen würde, das man nicht festhalten und im Einzelnen bekritteln könnte, und wobei es bloß darauf ankam, immer nur im gegenwärtigen Moment wirksam und bedeutend zu sein ».

[209] Johann Wolfgang Goethe, « Shakespear und kein Ende ! [Troisième partie : « Shakespear als Theaterdichter »] », in *GOE MA* 11/2, p. 173-186, ici p. 183 : « Shakspear's ganze Verfahrungsart findet an der eigentlichen Bühne etwas Widerstrebendes ; sein großes Talent ist das eines Epitomators, und da der Dichter überhaupt als Epitomator der Natur erscheint, so müssen wir auch hier Shakspear's großes Verdienst anerkennen, nur leugnen wir dabei, und zwar zu seinen Ehren, daß die Bühne ein würdiger Raum für sein Genie gewesen. Indessen veranlaßt ihn grade diese Bühnenenge zu eigner Begrenzung ».

Tieck[210]. En retour, Tieck, longtemps admiratif de Goethe[211], nourrit à son endroit des sentiments de plus en plus mêlés et ses attaques publiques ne se font pas attendre. Dans l'essai intitulé « Goethe und seine Zeit [1828] », Tieck dénie à Goethe d'avoir parfaitement compris l'essence et la spécificité de l'art du poète-dramaturge étranger. Selon Tieck, il ne rechercherait au fond dans Shakespeare que lui-même et non la parenté essentielle qui les unit[212]. Ce jugement est au demeurant repris presque littéralement dans la longue introduction aux *Œuvres complètes* de Jakob Michael Reinhold Lenz[213] dont la forme éclatée — des fragments dialogiques et épistolaires côtoient des séquences narratives — interdit cependant toute élaboration de vérités définitives sur les opinions personnelles de Tieck sur Goethe. Ailleurs, il n'hésite pas à faire du grand Weimarien l'un des responsables de l'échec d'une « école véritablement allemande » (« ächt deutsche Schule ») de la poésie dont il fut pourtant dans sa jeunesse à la fois le commencement et le centre. Pour le romantique, Goethe fut

---

[210] *Id.*, p. 185 : « Nun hat sich aber seit vielen Jahren das Vorurteil in Deutschland eingeschlichen, daß man Shakspear auf der deutschen Bühne Wort für Wort aufführen müsse und wenn die Schauspieler und Zuschauer daran erwürgen sollten. Die Versuche, durch eine vortreffliche genaue Übersetzung veranlaßt, wollten nirgends gelingen, wovon die Weimarische Bühne bei redlichen und wiederholten Bemühungen das beste Zeugnis ablegen kann ».

[211] Tieck admirera pourtant toujours les œuvres de jeunesse de Goethe, et parmi elles tout particulièrement *Götz von Berlichingen* (1773) et *Egmont* (1788).
Cf. Ludwig Tieck, herausgegeben von Uwe Schweikert, 2. Band, *op. cit.* note 92, p. 246 : « *Tieck berichtet [Mai 1849-1853]* 'Ich habe Goethe in seinen Jugenddichtungen unendlich bewundert und bewundere ihn noch ; ich habe so viel zu seinem Lobe gesprochen und geschrieben, daß, wenn ich jetzt so viele unberufene Lobredner höre, ich noch in meinem hohen Alter in Versuchung kommen könnte, zur Abwechslung einmal ein Buch gegen Goethe zu schreiben. Denn darüber wird man sich nicht täuschen können, daß auch er seine Schwächen hat, die die Nachwelt gewiß erkennen wird' ».
Cf. également Ludwig Tieck, « 'Anna Boleyn', von Eduard Gehe », in *LT KS* 3, p. 19-33, ici p. 33 : « Goethe's 'Egmont' und 'Götz' sind für den Liebhaber unerschöpfliche Studien ».
Sur le rapport de Tieck à Goethe, *cf.* par exemple Horst Preisler, *Gesellige Kritik. Ludwig Tiecks kritische, essayistische und literarhistorische Schriften*, Stuttgart : Heinz, 1992, p. 224*sqq*.

[212] Ludwig Tieck, « Goethe und seine Zeit [1828] », in *LT KS* 2, p. 235-236 : « Schon in jenem früheren merkwürdigen Aufsatze : 'Shakespeare und kein Ende' konnte man deutlich wahrnehmen, wie diese beiden großen Geister sich nur auf eine gewisse Weise nahe kommen, wie Goethe den größeren Dramatiker nie eigentlich verstehen kann. Ihn stört es immerdar, daß Shakspeare so durchaus nirgend Goethe ist ».

[213] Ludwig Tieck, « Einleitung — Fragmente », in *Gesammelte Schriften von J. M. R. Lenz*, *op. cit.* note 103, p. LXIII [« Rede, oder Predigt des Paradoxen in der Gesellschaft als alle Freunde versammelt waren »] : « Schon in jenem früheren merkwürdigen Aufsatze 'Shakspeare und kein Ende' konnte man deutlich wahrnehmen, wie diese beiden großen Geister sich nur auf eine gewisse Weise nahe kommen, wie Göthe den größeren Dramatiker nie eigentlich verstehen kann. Ihn stört es immerdar, daß Shakspeare durchaus nirgend Göthe ist ».

incapable, contrairement à Shakespeare, incarnation suprême de la force poétique concentrique et inébranlable qui doit être le substrat de toute littérature nationale, de lui donner un fondement solide et une physionomie propre, une impulsion nouvelle et un apogée[214].

Dans la seconde partie de l'essai, Goethe revient sur la distinction entre littérature romantique et littérature classique, entre la notion de « moderne » et celle d'« ancien » qui compte parmi les contributions théoriques majeures formulées par les frères Schlegel et qui avait aussi fait l'objet de nombreux entretiens entre Goethe et Schiller. Goethe propose un tableau schématique des catégories de « l'ancien » et du « moderne », dans lequel le « naïf » et le « sentimental », le « païen » et le « chrétien », le « légendaire » et le « romantique », la « réalité » et l'« idéalité », la « nécessité » et la « liberté », le « devoir » et le « vouloir » se font face[215]. Tout, dans la structure antinomique de cette partie, contribue à faire du réquisitoire violent contre Ludwig Tieck et plus généralement contre les romantiques, l'enjeu principal de l'essai. Goethe, dans son refus de l'expérience de l'obscur et de l'irrationnel, fustige dans un premier temps la conception romantique de Shakespeare comme poète de l'onirique et du merveilleux, développée par Tieck dans *Shakspears Behandlung des Wunderbaren* (1796)[216]. Il lui oppose symétriquement sa propre définition des qualités singulières du geste d'écriture shakespearien[217] : son ancrage dans un monde bien réel, sa simplicité, sa

---

[214] Ludwig Tieck, « Goethe und seine Zeit [1828] », in *LT KS* 2, p. 240 : « So war Goethe in seiner Jugend Anfang und Mittelpunkt einer ächt deutschen Schule, die, wenn sie sich fester begründet, vielseitiger ausgebildet, und nicht bald wieder Glauben und Vertrauen zu sich verloren hätte, wol eben so kräftige, mannichfaltige und glänzende Erscheinungen hervorgebracht hätte, wie früher in England durch jene Geister geschah, die sich unbewußt und bewußt um Shakspeare versammelten ».

[215] Johann Wolfgang Goethe, « Shakespear und kein Ende ! [Deuxième partie : « Shakespear, verglichen mit den Alten und Neusten »] », in *GOE MA* 11/2, p. 177-178.

[216] Ludwig Tieck, « Shakspeare's Behandlung des Wunderbaren [1793] », in *LT KS* 1, p. 35-74.

[217] Johann Wolfgang Goethe, « Shakespear und kein Ende ! [Deuxième partie : « Shakespear, verglichen mit den Alten und Neusten »] », in *GOE MA* 11/2, p. 177 : « Das Interesse, welches Shakespear's großen Geist belebt, liegt innerhalb der Welt : denn wenn auch Wahrsagung und Wahnsinn, Träume,

sincérité, sa vigueur, sa naïveté[218], une terminologie d'inspiration schillérienne. Goethe affirme dans la théorie du tragique qui vient clore l'article pour le *Morgenblatt*, que Shakespeare doit être considéré comme un auteur résolument *moderne*[219]. Plus encore, Shakespeare est un écrivain d'exception, en ce que sa création poétique a pour matrice l'*interpénétration* de l'antique et du moderne[220]. Chez Shakespeare, le Vouloir (« das Wollen »), libre (du moins en apparence)[221] et moderne, a partie liée avec le Devoir (« das Sollen »), puissance régissante ancienne et « despotique »[222], sans que leurs contradictions soient pourtant abolies.

Si la tragédie antique reposait sur le combat symbolique de l'individu — conscient d'engager sa liberté tout entière au prix de son anéantissement inéluctable[223] — avec le destin tout-puissant[224] et si la force et la grandeur du moment tragique naissaient précisément de cette collision entre la liberté du moi et les lois de la Raison ou de la Nature qui œuvrent pourtant pour le « Bien du Tout » (« das Wohl des Ganzen »)[225], la littérature moderne, en revanche, est essentiellement dominée par le Vouloir. L'individu se l'impose à lui-même[226]. Aussi ce Vouloir est-il par essence

---

Ahnungen, Wunderzeichen, Feen und Gnomen, Gespenster, Unholde und Zauberer ein magisches Element bilden, das zur rechten Zeit seine Dichtungen durchschwebt ; so sind doch jene Truggestalten keineswegs Haupt-Ingredienzien seiner Werke, sondern die Wahrheit und Tüchtigkeit seines Lebens ist die groβe Base, worauf sie ruhen ; deshalb uns Alles, was sich von ihm herschreibt, so echt und kernhaft erscheint ».

[218] *Ibid.*, 177 : « Man hat daher schon eingesehen, daβ er [Shakespeare — C. R.] nicht sowohl zu den Dichtern der neuern Welt, welche man die romantische<n> genannt hat, sondern vielmehr zu jenen der naiven Gattung gehöre, da sein Wert eigentlich auf der Gegenwart ruht, und er kaum von der zartesten Seite, ja nur mit der äuβersten Spitze an die Sehnsucht grenzt ».

[219] *Ibid.*, p. 177 : « Desohngeachtet aber ist er, näher betrachtet, ein entschieden moderner Dichter, von den Alten durch eine ungeheure Kluft getrennt, nicht etwa der äuβern Form nach, welche hier ganz zu beseitigen ist, sondern dem innersten tiefsten Sinne nach ».

[220] *Ibid.*, p. 179 : « [...] *Shakespear* [tritt] einzig hervor, indem er das Alte und Neue auf eine überschwengliche Weise verbindet ».

[221] *Ibid.*, p. 179 : « Das Wollen hingegen ist frei, scheint frei und begünstigt den Einzelnen ».

[222] *Ibid.*, p. 179 : « [...] alles Sollen ist despotisch ».

[223] *Ibid.*, p. 179-180 : « Wollen und Sollen suchen sich durchaus in seinen Stücken ins Gleichgewicht zu setzen ; Beide bekämpfen sich mit Gewalt, doch immer so, daβ das Wollen im Nachteile bleibt ».

[224] *Ibid.*, p. 179 : « Die alte Tragödie beruht auf einem unausweichlichen Sollen, das durch ein entgegenwirkendes Wollen nur geschärft und beschleunigt wird ».

[225] *Ibid.*, p. 179.

[226] *Ibid.*, p. 178 : « das Wollen legt der Mensch sich selbst auf ».

« flatteur » (« schmeichlerisch »)[227], puisqu'il laisse entrevoir son « royaume des cieux » (« Himmelreich »)[228] à l'individu. Ce « Dieu des temps nouveaux » (« der Gott der neuen Zeit »)[229] qu'est le Vouloir, rend par conséquent la tragédie « faible et petite » (« schwach und klein »)[230], et de moins en moins déterminée quant à sa signification. C'est pourquoi, écrit Goethe, le Vouloir est à l'origine du drame[231]. Or, le principe essentiel des tragédies de Shakespeare est d'*entrelacer* de manière inédite le Devoir tragique et le Vouloir moderne. En effet, à travers ses personnages, tels Hamlet, Macbeth, Brutus ou encore Coriolan, le poète-dramaturge choisit de rendre supportable la puissance supérieure et irrésistible du destin — la nécessité antique — en laissant transparaître l'idée moderne de la liberté humaine, telle qu'elle s'exprime dans le Vouloir. On voit apparaître en filigrane l'interprétation meistérienne de *Hamlet*, lorsque Goethe affirme que dans la tragédie shakespearienne, ce Vouloir s'impose aux personnages comme une nécessité venant de l'*extérieur*, et non comme la manifestation d'une âme qui aspirerait à l'infini. Ainsi *limité* (*begrenzt*), le Vouloir se rapproche du Devoir despotique antique[232], sans toutefois se confondre avec lui, car le « miracle »[233] qu'accomplit Shakespeare est de lui conférer une signification tragique, tout en le rendant moral (*sittlich machen*)[234]. C'est cette *limitation* (*Begrenztheit*) à la sphère du sujet humain, une notion au demeurant très goethéenne, qui caractériserait la création littéraire de Shakespeare.

---

[227] *Ibid.*, p. 179.
[228] *Ibid.*, p. 178.
[229] *Ibid.*, p. 179.
[230] *Ibid.*, p. 179.
[231] *Ibid.*, p. 179 : « Durch das Sollen wird die Tragödie groß und stark, durch das Wollen schwach und klein. Auf dem letzten Wege ist das sogenannte Drama entstanden, in dem man das ungeheure Sollen durch ein Wollen auflöste [...] ».
[232] *Ibid.*, p. 180 : « [...] ein Wollen, das über die Kräfte eines Individuums hinausgeht, ist modern. Daß es aber *Shakespear* nicht von innen entspringen, sondern durch äußere Veranlassung aufregen läßt, dadurch wird es zu einer Art von Sollen, und nähert sich dem Antiken ».
[233] *Ibid.*, p. 181 : « das Wunder ».
[234] *Ibid.*, p. 180.

Faire de Shakespeare l'auteur où se cristallisent en un point rayonnant la modernité et l'antiquité, c'est donc, aux yeux de Goethe, tenter de le dégager définitivement et au grand jour, grâce au puissant intermédiaire qu'est le *Morgenblatt*, de l'emprise des romantiques et de leurs adeptes qui menaçaient de le cantonner dans une forme « malade » (« krank ») et « partiale » (« einseitig »)[235] de la littérature. De là, il n'y a qu'un pas vers « l'admiration à la mode » (« modische Bewunderung des Shakspeare »)[236] éprouvée pour Shakespeare, détectée par Christian Dietrich Grabbe à la fin des années 1820 et dont les premières manifestations ostentatoires avaient déjà été décrites par Karl Wilhem Ferdinand Solger en 1816. Solger brocarde dans une lettre adressée à Ludwig Tieck une imagerie shakespearienne qui prend corps au cours des premières décennies du XIX^{e} siècle dans certains milieux cultivés. Il relate ainsi une soirée littéraire à Berlin en commémoration du tricentenaire de la mort de Shakespeare, au cours de laquelle l'auditoire dut endurer un « discours en vers pitoyable » rédigé par l'écrivain romantique et historien de la littérature Franz Horn (1781-1837)[237] et prononcé avec emphase par une comédienne, probablement par Luise Schröck-Fleck (1777/78 ?-1846). La cérémonie se clôtura par une scène qui nous semble aujourd'hui incongrue, mais qui fut probablement pleine d'intérêt pour l'assemblée recueillie, tant

---

[235] *Ibid.*, p. 180.

[236] Lettre de Christian Dietrich Grabbe à Georg Ferdinand Kettembeil du 2 août 1827, in *Bergmann* V, p. 175.

[237] Ce long discours (« Prolog zu meiner neuen Bearbeitung des Hamlet, die am 23. April 1816, am Geburts- und Sterbetage Shakspears, in Berlin gegeben ward ») est reproduit dans l'ouvrage suivant : Franz Horn, *Freundliche Schriften für freundliche Leser. Erster Theil*, Nürnberg : bei Johann Leonhard Schrag, 1817, p. 295-297. En voici un extrait (p. 296-297) :
Und er ist *unser* ! Zwar ein edler Britte ;
Doch sind die Edlen jenes Volkes Söhne
Von unserm Stamm, von reinem deutschen Stamm.
Und er ist *unser* ! mit *noch* kühnerm Stolz
Sei dieses Wort beruhigend gesprochen.
Bei uns, in unserm lieben Deutschland fand er
Das ganze, ungetheilete Gemüth,
Den fest durchschaunden Blick, die unbedingte
Hingebung an die Wahrheit und die Schönheit. —
So sey der Tag uns theuer, der ihn gab [...].

elle lui rendait Shakespeare proche et familier : l'apparition allégorique du poète-dramaturge étranger « dans un nuage, couronné des deux muses dramatiques »[238].

Du *Dies Onomasticus Schackspear*, sorte de culte « domestique » aux dimensions modestes célébré par quelques initiés dans la demeure francfortoise du conseiller Johann Caspar Goethe le 14 octobre 1771, aux soirées publiques de commémoration du grand poète-dramaturge ou de lecture de ses œuvres dans certains salons littéraires des grandes villes plus de quarante ans plus tard, l'hommage rendu à Shakespeare n'a, semble-t-il, perdu en rien de sa vigueur, et réunit désormais un cercle élargi de dilettantes. C'est ce que confirme aussi le témoignage plus tardif du comte Foucher de Careil :

> Le dillettantisme littéraire devait s'emparer de Shakspeare. Il n'est pas rare de rencontrer le soir, dans les salles louées pour la circonstance, quelqu'un de ces rhapsodes allemands qui lisent aux bougies une pièce du grand poète. J'ai assisté à ces lectures publiques : rien ne montre mieux le goût déclaré des Allemands pour Shakspeare[239].

---

[238] Lettre de Solger à Ludwig Tieck du 11 mai 1816, in *Tieck and Solger. The complete correspondence* ed. by Percy Matenko, *op. cit.* note 95, p. 234-235 : « Es ist gut, daß Sie an Shakspeares Todestage nicht hier waren. Wolf spielte zwar den Hamlet recht gut, aber vorher ging eine ganz miserable Rede in Versen von Franz Horn, und von Md. Schröckh stückweise vorgeschnitten, und am Schluß präsentierte sich Shakspeare in einer Wolke, von beiden dramatischen Musen gekränzt, wie von Kraftmehl ».

[239] [Louis-Alexandre] Foucher de Careil, « Shakspeare en Allemagne », *op. cit.* note 142, p. 279.

3. 2 Le rejet du culte romantique de Shakespeare par Christian Dietrich Grabbe

Durant les années vingt du XIX[e] siècle, des voix semblent s'élever en choeur pour rejeter la tyrannie et le despotisme d'un modèle étranger que la littérature allemande s'était si entièrement approprié depuis un demi-siècle. Certains estiment que se tourner vers Shakespeare revient à passer d'une servitude (française) à une autre (anglaise) et à refouler ainsi des pans entiers de sa propre culture[240]. La controverse renouvelle la question de l'ouverture de l'Allemagne aux littératures étrangères et elle s'inscrit pour une large part contre la tendance 'romantique' à attribuer à l'homme de lettres un sacerdoce au sein de la société.

Christian Dietrich Grabbe avait pressenti que bon nombre d'observateurs se pencheraient bientôt (à partir des années 1830 surtout) sur ce phénomène de mode (« fashion »)[241], sans avenir ni finalité, que serait devenue, selon eux, l'admiration pour Shakespeare et plus généralement pour les grands auteurs. A propos de son essai sur la « shakespearomanie »[242], il écrit non sans fierté qu'il « *a quelque chose* en lui », et,

---

[240] Roger Paulin, « Tieck und Shakespeare », *op. cit.* note 143, p. 253-264, ici p. 254.

[241] L'expression est empruntée au neuvième chant [quatorzième strophe] de *Don Juan* (1819-1824) de George Gordon Lord Byron :
« To be or not to be, that is the question ;
Says Shakespeare, who just now is much in fashion ».
Cf. Lord Byron, *The Complete Poetical Works*, ed. by Jerome J. Mc Gann, vol. V : *Don Juan*, Oxford : Clarendon, ²1992, p. 413.

[242] Christian Dietrich Grabbe, *Dramatische Dichtungen. Nebst einer Abhandlung über die Shakspearo-Manie*, 2 Bände, Frankfurt/M. : Joh. Christ. Hermannsche Buchh. G. F. Kettembeil, 1827. L'essai sur la « shakespearomanie » se trouve dans le deuxième volume de cette édition qui comprend les pièces suivantes : *Herzog Theodor von Gothland*, *Nannette und Maria*, *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* et *Marius und Sulla*.
Sur Grabbe et Shakespeare, voir par exemple Alfred Bergmann, « Einleitung in die *Shakespearo-Manie* », in *Jahrbuch der Grabbe-Gesellschaft* 1 (1939), p. 25-29 ; Gerhard Friedrich Hering, « Grabbe und Shakespeare », in *Shakespeare-Jahrbuch* 77 (1941), p. 93-115 ; Gérard Schneilin, *Le Théâtre de Christian Dietrich Grabbe*, thèse d'Etat, vol. 1, Université de Paris-IV, 1976, p. 233-242 ; Peter Hasubek, « Grabbes 'kritische' Liebe zu Shakespeare. Der Essay 'Über die Shakspearo-Manie' als Antwort auf die Shakespeare-Rezeption in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts », in

surtout qu'il « est en accord avec son temps »[243]. On peut lire dans une autre lettre que le jeune auteur dramatique adresse moins d'un mois plus tard à son ami et éditeur Georg Ferdinand Kettembeil que

> Les temps sont tellement mûrs pour une telle attaque que si jamais je ne la publiais pas, quelqu'un d'autre se chargerait assurément de le faire à ma place[244].

Les craintes de Grabbe semblent justifiées : il s'agit, pour la jeune génération qui entre en littérature durant la période du *Vormärz*, de briser l'ascendant qu'exercent les grands poètes sur elle et de renverser les hiérarchies paralysantes. « Les autorités sont notre maladie, les autorités sont nos idoles, et nous languissons dans leurs chaînes », peut-on lire par exemple chez Heinrich Laube[245].

En situant délibérément la réception allemande de Shakespeare à un moment crucial de fracture — la rupture devenue urgente avec ceux qui se laissent aveugler par le magistère du grand auteur étranger — Christian Dietrich Grabbe cherche d'abord, de son propre aveu[246], à se positionner. Il tente de provoquer le heurt du parti des pourfendeurs de Shakespeare (« Kläffer ») et celui de ses émules (« Anhänger »), rassemblés autour de Ludwig Tieck et que l'on trouve parfois désignés ironiquement

---

P. Hasubek, *Vom Biedermeier zum Vormärz. Arbeiten zur deutschen Literatur zwischen 1820 und 1850*, Frankfurt/M., Berlin, Bern : Lang, 1996, p. 183-210.

[243] Lettre à son éditeur Georg Ferdinand Kettembeil du 3 août 1827, in *Bergmann* V, p. 175 : « es *steckt etwas* darin, und was mehr ist, er paßt in die Zeit [...]. Mancher kauft die Stücke, um über den lieben Shakspeare etwas zu hören ».

[244] Lettre à Georg Ferdinand Kettembeil du 1er septembre 1827, in *Bergmann* V, p. 182 : « Die Shakspearo-Manie auszudehnen, ging nicht. Ich habe keine Handschrift von ihr. Auch schadet ihr die Breite. Sie ist ein Kern, aus dem ich, wenn er in den Shakspearo-Manen aufgeht, Apfelbäume ziehe. Sie macht ganz ohne Zweifel großen Effect. Die Zeit ist für solchen Angriff so reif, daß, wenn ich nicht damit erschiene, gewiß irgend ein Anderer käme ».

[245] Heinrich Laube, « Wolfgang Menzel [1835] », in Hartmut Steinecke, *Literaturkritik des Jungen Deutschland : Entwicklungen — Tendenzen — Texte*, *op. cit.* note 63, p. 206 : « [...] die Auctoritäten sind unsere Krankheit, die Auctoritäten sind unsere Götzen, in deren Fesseln wir schmachten ».

[246] Christian Dietrich Grabbe, « Über die Shakspearo-Manie (1827) », in *Bergmann* IV, p. 55 : « Ich schließe, und sollte eine *offene literarische Fehde* über meine Ansichten beginnen, so werde ich den Kampf nicht weigern ».

sous le nom de *Tieckianer* (disciples de Tieck)[247]. Bien qu'il agisse en véritable boutefeu, Grabbe procède pourtant méthodiquement, en explorant les possibilités offertes par l'essai, un genre littéraire à la fois didactique et proche de l'esprit du journal[248].

Son essai tripartite[249] est précédé d'un exorde traditionnel, bref et structuré, qui légitime la démarche de l'auteur et dans lequel il se met en scène : le témoignage d'une expérience vécue est suivi de la légitimation des questions débattues, de la réponse de l'auteur à ses éventuels détracteurs (Ludwig Tieck). L'ensemble s'achève avec l'affirmation de la liberté de parole de l'essayiste.

La stratégie première de Grabbe est d'aviver une querelle autour de sa contribution dans l'espoir de la voir participer « à [son] renom de critique »[250], de capter la bienveillance des lecteurs, en affirmant qu'il offre ici une réponse à une situation d'urgence : la contamination de la littérature nationale allemande par un « mal épidémique », à savoir l'engouement pour Shakespeare. Celui-ci, affirme-t-il, revient simplement à agiter l'encensoir et n'a rien à voir avec la connaissance approfondie de son théâtre[251]. Il n'est alors guère étonnant de voir Goethe et même Tieck[252], pourtant si malmené, compter parmi les premiers et les plus illustres destinataires d'un essai

---

[247] [Anon.], « Dramaturgische Gespräche », in *Zeitung für die elegante Welt* 210 du 26 octobre 1827, col. 1675-1676.

[248] Sur ce point, *cf.* Rainer Rosenberg, « Einleitung », in Rainer Rosenberg / Detlev Kopp (Hrsg.), *Journalliteratur im Vormärz*, Bielefeld : Aisthesis, 1996 (*Forum Vormärz Forschung Jahrbuch* 1 ; 1995), p. 11-13, ici p. 12 : « So entwickelte sich der Essay zu einem selbständigen literarischen Genre [...] und bildete sich mit ihm zugleich eine neue Diskursform aus [...] ».

[249] Il comporte trois sections qui se proposent a) de s'interroger sur les origines de cette admiration inconditionnelle des écrivains allemands pour Shakespeare ; b) d'examiner si Shakespeare mérite bien d'être l'objet d'une telle admiration ; c) de se demander, jusqu'où cette admiration pour Shakespeare et son imitation risqueraient de mener le théâtre allemand. (Christian Dietrich Grabbe, « Über die Shakspearo-Manie (1827) », in *Bergmann* IV, p. 30.)

[250] Lettre à Georg Ferdinand Kettembeil du 26 juillet 1827, in *Bergmann* V, p. 170.

[251] Christian Dietrich Grabbe, « Über die Shakspearo-Manie (1827) », in *Bergmann* IV, p. 30.

[252] Lettre à Goethe du 26 octobre 1827 et lettre à Tieck du 30 octobre 1827, in *Bergmann* V, p. 185-186 [à Goethe] ; p. 186 [à Tieck].

composé expressément pour faire grand bruit. Mais au-delà de la simple diatribe *ad hominem*, la « shakespearomanie » met en garde avec humeur contre une littérature dramatique fondée sur un archétype ancien[253] et de surcroît étranger à la scène allemande. Après tout, malgré les expérimentations hétéroclites et foisonnantes qu'il a engendrées, le modèle shakespearien ne semble, selon le spectateur assidu et averti du théâtre de Detmold qu'est Grabbe[254], toujours pas avoir véritablement fait ses preuves[255]. C'est précisément une des inquiétudes qu'exprimait Goethe dans une « Conversation » avec Johann Peter Eckermann et derrière laquelle on voit resurgir la même réserve face au geste de l'imitation incontrôlée et servile : l'emprise fécondante et durable de Shakespeare doit, selon Goethe, être soumise à un savant dosage et permettre à la création poétique de trouver sa raison d'être en elle-même. Pour l'illustre Weimarien qui, dans sa jeunesse, avait voué une sorte de culte privé au grand auteur étranger, la connaissance approfondie de Shakespeare ne semble finalement pas toujours permettre au créateur de trouver son expression personnelle, insouciante et novatrice. A l'inverse, aucune ligne droite ne mène de l'admiration sans nuance du poète-dramaturge à sa parfaite compréhension. C'est ce qui ressortait déjà du discours enthousiaste en l'honneur de Shakespeare (« Zum Schäkespears-Tag », 1771)[256] du jeune *Stürmer*. Malgré l'admiration sans cesse réaffirmée de Goethe pour Shakespeare, ceci revient donc d'une certaine manière à tenter de congédier un modèle dont

---

253 Christian Dietrich Grabbe, « Über die Shakspearo-Manie (1827) », in *Bergmann* IV, p. 54.

254 Lettre à Georg Ferdinand Kettembeil du 12 juillet 1827, in *Bergmann* V, p. 169 : « Nun ist in Detmold kein anderer Theaterkenner als ich (was in *Detmold* jedoch nicht viel sagt) ».

255 Avec un certain empressement, Grabbe se défend d'ailleurs dans l'« avant-propos » de la « Shakespearomanie » de tout soupçon d'imitation qui pourrait peser sur sa création. In *Bergmann* IV, p. 29 : « Der Gothland [*Herzog Theodor von Gothland* — C. R.] (keines der übrigen Stücke) trägt vielleicht einige Spuren davon [von der Bewunderung für Shakespeare — C. R.], jedoch glaubt der Verfasser, daß sowohl der Geist des Gothland als auch seine formelle Behandlung im Ganzen mehr eigenthümlich als shakspearisch sind ».

256 Johann Wolfgang Goethe, « Zum Schäkespears-Tag [1771] », publié pour la première fois par Otto Jahn, « Goethe in Strassburg und Wetzlar », in *Allgemeine Monatsschrift für Wissenschaft und Literatur* avril 1854, p. 247-254 ; et *Wilhelm Meisters Lehrjahre. Ein Roman*, Berlin : Unger, 1795-1796.

« l'école » est un « miroir aux alouettes » pour poète-apprenti. Goethe évoque la chance qu'il a eue pour son propre devenir en littérature d'avoir pour ainsi dire « préexisté » à l'avènement d'un modèle étranger au sein de la littérature nationale allemande qui, quelque deux cents ans plus tôt, avait sondé avec tant de génie les replis les plus secrets de la nature humaine[257].

> Nous causâmes de la littérature anglaise, de la grandeur de Shakespeare et de la situation ingrate dans laquelle se sont trouvés tous les auteurs dramatiques anglais qui ont succédé à ce titan de la poésie.
> — Un auteur dramatique de talent, poursuivit Goethe, s'il était remarquable, ne pouvait pas ignorer Shakespeare, oui, il était forcé de l'étudier. Mais, à l'étudier, il acquérait la conviction que Shakespeare a déjà épuisé la nature humaine tout entière, dans toutes ses directions, dans tout ce qu'elle a de profond et d'élevé, et qu'au fond, il ne restait plus rien à faire pour lui, son successeur. Où donc quelqu'un aurait-il trouvé le courage ne serait-ce que de saisir sa plume, s'il avait pris conscience, avec gravité et gratitude, que tant de chefs-d'œuvre d'une beauté insondable et impossible à atteindre ont déjà été créés avant lui !
> Certes, j'ai eu plus de chance il y a cinquante ans, dans ma chère Allemagne. J'ai pu m'accommoder très tôt de ce que j'y trouvai ; cela ne m'en imposa pas longtemps et je ne m'y attardai guère. J'abandonnai très vite la littérature allemande et son étude au profit de la vie et de la création.

En défendant son autonomie créatrice, Christian Dietrich Grabbe, le « Shakespeare ivre » selon la célèbre formule de Heinrich Heine[258], ne cherche ni à

---

257 « Conversation » avec Eckermann du 2 janvier 1824, in *GOE MA* 19, p. 487-488 : « Wir sprachen über die englische Literatur, über die Größe Shakspeares, und welch einen ungünstigen Stand alle englischen dramatischen Schriftsteller gehabt, die *nach* jenem poetischen Riesen gekommen.
'Ein dramatisches Talent, fuhr Goethe fort, wenn es bedeutend war, konnte nicht umhin, von Shakspeare Notiz zu nehmen, ja es konnte nicht umhin, ihn zu studieren. Studierte es ihn aber, so mußte ihm bewußt werden, daß Shakspeare die ganze Menschennatur nach allen Richtungen hin, und in allen Tiefen und Höhen, bereits erschöpft habe, und daß im Grunde für ihn, den Nachkömmling, nichts mehr zu tun übrig bleibe. Und woher hätte Einer den Mut nehmen sollen, nur die Feder anzusetzen, wenn er sich solcher bereits vorhandener unergründlicher und unerreichbarer Vortrefflichkeiten in ernster anerkennender Seele bewußt war !'
'Da hatte ich es freilich vor funfzig Jahren in meinem lieben Deutschland besser. Ich konnte mich sehr bald mit dem Vorhandenen abfinden, es konnte mir nicht lange imponieren und mich nicht sehr aufhalten. Ich ließ die deutsche Literatur und das Studium derselben sehr bald hinter mir und wendete mich zum Leben und zur Produktion' ».

258 Alfred Bergmann (Hrsg.), *Grabbe in Berichten seiner Zeitgenossen*, Stuttgart : Metzler, 1968, p. 24 : « Wie Plato den Diogenes sehr treffend einen wahnsinnigen Sokrates nannte, so könnte man unsern Grabbe leider mit doppeltem Rechte einen betrunkenen Shakespeare nennen ».

attaquer Shakespeare en lui-même — qu'il se vante de connaître jusqu'à la moindre syllabe[259] — ni à proposer une réflexion *théorique* sur la redéfinition nécessaire des composantes dramatiques traditionnelles. A travers Shakespeare, il vise avant tout l'engouement exagéré de quelques-uns, de « l'école romantique » et de ses émules[260], tentés de se parer d'un grand nom, de se satisfaire de pièces de facture shakespearienne et sans audace, de vanter de façon inconsidérée la gloire du poète élisabéthain. La démonstration stratégique faite par Christian Dietrich Grabbe, de l'*inadéquation* de la référence shakespearienne se fait au prix d'une simplification arbitraire :

> C'est alors que [August] Wilh.[elm] Schlegel posa, avec sa traduction classique de 17 pièces de Shakespeare, la pierre angulaire de l'école romantique en Allemagne, assurant ainsi sa survivance — sans cette traduction, il y a bien longtemps qu'elle aurait cessé d'exister, victime de sa propre faiblesse[261].

Le jeune auteur dramatique n'hésite pas non plus à s'emparer des résultats des recherches de l'école romantique pour mieux les mettre à son service : à l'instar d'August Wilhelm Schlegel et de Ludwig Tieck, il affirme que Shakespeare n'a créé ni une école ni un nouveau genre dramatique, qu'il fut simplement le membre le plus éminent d'une école déjà présente et que c'est là que réside sa seule véritable originalité (« seine einzige wahre Originalität »)[262].

Tout se passe comme si la dissidence par rapport à une génération que l'on soupçonne d'épigonalité — les romantiques et tout particulièrement Ludwig Tieck,

---

[259] Lettre à Hons du 27 mars 1836, in *Bergmann* VI, p. 294.

[260] Christian Dietrich Grabbe, « Über die Shakspearo-Manie (1827) », in *Bergmann* IV, p. 38-39.

[261] Christian Dietrich Grabbe, « Über die Shakspearo-Manie (1827) », in *Bergmann* IV, p. 35 : « Nun legte [August] Wilh.[elm] Schlegel durch die classische Übersetzung von 17 Schauspielen Shakspeares die festeste Basis zur Dauer der romantischen Schule in Deutschland, — ohne diese Übersetzung wäre sie schon aus Mangel eigner Stärke erloschen [...] ».

[262] *Id.*, p. 40-41 : « Shakspeare schuf weder eine Schule, noch eine neue Schauspiel-Art, er fand vielmehr eine Schule *vor*, war *Mitglied* derselben, und zwar, was seine *einzige wahre Originalität* ist, das *größte* Mitglied *dieser Schule* ».

même si les comédies de ce dernier furent à l'évidence une source d'inspiration pour l'écriture de *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*[263] — ne pouvait s'exprimer que dans une construction dichotomique à caractère de sacrilège, faisant de l'ensemble de son héritage un épilogue déjà condamné. Contre Tieck, qui avait fait de Shakespeare le modèle absolu du théâtre et la matrice des plus brillantes œuvres dramatiques allemandes à venir et qui avait dénoncé « l'idolâtrie des œuvres de Schiller » (« Götzendienst mit Schiller's Werken »)[264], Grabbe invoque avec une ardeur féroce ce même Schiller et dans une moindre mesure Johann Wolfgang Goethe[265], haussés au rang de paradigmes d'une nouvelle écriture dramatique et d'une *originalité*[266] véritablement nationales. Alors que la plupart des drames historiques de Shakespeare ne possèdent, selon Grabbe, ni centre, ni catastrophe, ni dessein poétique[267] et s'apparentent à des chroniques en dialogues, ceux de Friedrich Schiller sont le fruit d'un véritable traitement dramatique qui s'attache à restituer l'idée de l'histoire[268]. L'essai sur la « shakespearomanie » ne doit donc pas être considéré comme un simple réflexe de défense contre l'importation d'un modèle étranger sur les scènes allemandes. En se réclamant de Friedrich Schiller dont la création contiendrait la formule du drame moderne allemand, Grabbe tente de le *réhabiliter*. Ce faisant, il prend pour cible les premiers romantiques qui avaient manifesté à l'égard de Schiller une animosité non dissimulée et durable[269]. Ainsi, vingt-cinq ans après la mort du grand poète, August

---

[263] Christian Dietrich Grabbe, *Dramatische Dichtungen. Nebst einer Abhandlung über die Shakspearo-Manie*, 2. Band, Frankfurt/M. : Joh. Christ. Hermannsche Buchh. G. F. Kettembeil, 1827.

[264] Ludwig Tieck, « Das deutsche Drama », in *LT KS* 4, p. 142-217, ici p. 157 : « Daß der Götzendienst mit Schiller's Werken (wie jeder Götzendienst) unserer Literatur großen Schaden gethan hat, ist von Verständigen längst anerkannt und ausgesprochen worden ».

[265] Christian Dietrich Grabbe, « Über die Shakspearo-Manie (1827) », in *Bergmann* IV, p. 32 ; 34.

[266] *Id.*, p. 29.

[267] *Ibid.*, p. 41 : « Kein Mittelpunct, keine Katastrophe, kein poetisches Endziel läßt sich in der Mehrzahl derselben [der Historien — C. R.] erkennen ».

[268] *Ibid.*, p. 41 : « [..] eine *dramatische, concentrische und dabei die Idee der Geschichte wiedergebende Behandlung*. Hiernach strebte Schiller, und der gesunde deutsche Sinn leitete ihn ».

[269] Albert Ludwig, *Schiller und die deutsche Nachwelt*, Berlin : Weidmann, 1909, p. 62 : « Das einfachste Mittel war, von Schiller so wenig wie möglich zu sprechen, ihn totzuschweigen. Am Anfange des

Wilhelm Schlegel se souviendra de lui dans une lettre adressée à Ludwig Tieck comme d'un « hibou malade »[270].

Cependant, Christian Dietrich Grabbe prône aussi, usant de l'effet de contraste maintes fois réitéré entre le théâtre anglais et le théâtre français, la « gravité, sévérité, méthode, force théâtrale et dramatique, la modération et la rapidité dans le déroulement de l'action »[271] inhérentes au théâtre de Corneille, Racine et Voltaire, tout en se défendant d'inciter à leur imitation servile. Le retour en force de Molière, enfin, qui a apporté plus de choses et a causé beaucoup moins de tort au genre de la comédie que Shakespeare[272], met dos à dos Goethe, grand admirateur du « père de la comédie »[273] et August Wilhelm Schlegel, peu amène envers lui dans ses *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*[274].

Son intention ne saurait toutefois se résumer à un souci de différenciation, à un jeu tactique quelque peu facile qui ferait s'affronter les « partis » littéraires et qui servirait à une célébrité souhaitée ou à un simple plaisir de fronder. Contrairement à

Jahrhunderts, 1801 und in den folgenden Jahren, veranstaltete der ältere der beiden Schlegel in Berlin Vorlesungen 'über schöne Literatur und Kunst', Vorträge, die mit großem Erfolge die Ideen der neuen Männer [August Wilhelm und Friedrich Schlegel — C. R.] zum ersten Male einem größeren Publikum nahe brachten. In ihnen tritt diese wenig schöne Methode so deutlich wie möglich hervor : gelegentlich wird ja Schiller genannt, aber beiläufig, an gleichgiltigen Stellen, eines Zitates oder der Wortspiele in der Kapuzinerpredigt wegen ; wo aber der Zusammenhang förmlich einen Hinweis auf ihn verlangt, ja auch da, wo Anlehnung an seine Gedankengänge vorzuliegen scheint, vermißt man seinen Namen ».

[270] Lettre d'August Wilhelm Schlegel à Ludwig Tieck du 15 janvier 1830, in Edgar Lohner (Hrsg.), *Ludwig Tieck und die Brüder Schlegel. Briefe*, *op. cit.* note 92, p. 205 : « der krank[e] Uhu Schiller ».

[271] Christian Dietrich Grabbe, « Über die Shakspearo-Manie (1827) », in *Bergmann* IV, p. 51 : « Ernst, Strenge, Ordnung, theatralische und dramatische Kraft, Besonnenheit, raschen Gang der Handlung ».

[272] *Id.*, p. 52 : « Shakspeare hat im Komischen weder *so viel Fehler vermieden noch so viel Gutes geleistet als Moliere* ».

[273] *Cf.* par exemple la « Conversation » avec Johann Peter Eckermann du 28 mars 1827, in *GOE MA* 19, p. 546*sqq*.

[274] August Wilhelm Schlegel, « Zweiundzwanzigste Vorlesung », in *AWS SW* 6 [*August Wilhelm von Schlegel's Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur*], p. 109 : « Wenn die Franzosen schon in den Lobeserhebungen auf ihre Tragiker aus National=Eitelkeit und Unbekanntschaft mit fremden Geisteswerken sehr übertrieben sind, so überbieten sie sich vollends im Preisen Molieres auf eine Weise, die aus allem Verhältnisse mit dem Gegenstande heraustritt ».

l'attitude religieuse des « individus esthétiques » (« ästhetische Individuen »)[275] à l'égard d'un seul et unique auteur étranger et de sa production théâtrale, « le *peuple allemand* » (« das *deutsche Volk* »), incarnation de l'esprit national, aspire, selon Grabbe, à un répertoire composé de pièces originales, avec lequel il peut parfaitement s'identifier[276]. Le ton se fait alors plus agressif :

> Nous ne voulons pas d'un théâtre *anglais*, nous ne *pouvons* d'ailleurs pas en avoir un, et nous voulons encore moins d'un théâtre *shakespearien*, nous voulons un théâtre *allemand*[277].

L'essai sur la « shakespearomanie » se caractérise ainsi moins par son esquisse d'un projet dramaturgique moderne, que par la volonté affichée de Grabbe d'endosser le rôle de critique littéraire, en s'attardant sur les circonstances *actuelles* et *locales* de la scène allemande[278], et d'exhorter les auteurs dramatiques à puiser leurs sujets dans le passé national allemand, afin d'offrir à la nation des séquences poétisées qui lui sont familières, provenant de sa propre histoire. Ce faisant, l'essai montre à sa manière que les lignes de partage entre adhésion enthousiaste à la notion de

---

[275] Christian Dietrich Grabbe, « Über die Shakspearo-Manie (1827) », in *Bergmann* IV, p. 31-32.

[276] *Id.*, p. 53.

[277] *Ibid.*, p. 53 : « Wir wollen kein *englisches* Theater, *können* auch keins haben, wir wollen noch weniger ein *shakspearisches*, wir wollen ein *deutsches* Schauspiel ».

[278] Karl Immermann, *Grabbe. Erzählung, Charakteristik, Briefe. Bruchstücke dramaturgischer Erinnerungen*, in du même, *Werke in fünf Bänden*, herausgegeben von Benno von Wiese, unter Mitarbeit von Hans Asbeck *et al.*, 4. Band, Frankfurt/M. : Athenäum, 1973, p. 655-746, ici p. 674-675 : « Aus seiner [Grabbes] ersten Periode ist auch noch der Aufsatz 'Über die Shakespearomanie' zu erwähnen, welcher mannigfachen Anstoß gegeben hat. Shakespeare wird darin ziemlich herab und unter die Franzosen gesetzt, die begeisterte Liebe zu ihm meistens aus unlautern Quellen abgeleitet. Die Widerlegung ist nicht schwer, wenn man sich einfach daran hält, wie dieser Dichter seit einem halben Jahrhundert den innern Sinn der Deutschen ausgeweitet und bereichert hat, wie selbst manche Entwickelungen der Spekulation bei uns durch den Geist des Briten vermittelt und bedingt worden sind. Aber man würde Grabbe Unrecht tun, wenn man seine Meinung, die er um eines besondern Zweckes willen äußerte, mit Beziehung auf diesen verwürfe. Er dachte an die reale deutsche Bühne, und hielt der Erschaffung eines nationalen Theaters Shakespeare eher schädlich als fördersam. Ich muß gestehen, daß ich, durch Erfahrung belehrt, mich dieser Meinung nur anschließen kann ».

Weltliteratur[279] et revendication d'une littérature comme expression d'une spécificité nationale peuvent être singulièrement brouillées.

De façon frappante, Grabbe ne tire pourtant pas parti de sa réflexion sur les attentes du public ordinaire. Il prête à son tour trop aisément le flanc à la critique lorsqu'il évoque, dans un vocabulaire largement emprunté au classicisme allemand, le goût du spectateur moyen pour la simplicité et la clarté de la langue, de la forme et de l'action théâtrales, pour la justesse de la métrique, la force poétique et morale, pour le bon sens. On est tout aussi déconcerté lorsqu'il se représente le public comme aspirant à un « enthousiasme serein » et à un sentiment « profond et sincère »[280]. Il reste que la protestation du jeune auteur dramatique agit comme un signe culturel de défense à la fois éloquent et équivoque. En ce sens, elle ne saurait être considérée comme anecdotique. Si le peu d'impact de l'essai sur la « manie » shakespearienne sur l'opinion publique de l'époque est sans aucun doute très largement imputable à la forme non autonome de publication choisie — rappelons qu'il accompagne les œuvres dramatiques d'un auteur encore inconnu qui, par bien des aspects, apparaissent comme une réfutation des positions tranchées sur la « shakespearomanie » — il a pour le moins le mérite d'éclairer ce qui alimente alors bien des discussions et des débats en cours sur notre auteur. En tant que prise de position singulière sur la référence étrangère et expérience individuelle, Grabbe ébruite des considérations empreintes de scepticisme sur la valeur littéraire d'un poète-dramaturge que l'on croyait pourtant bel et bien consacré. Le jeune auteur dramatique prône l'idée d'un développement littéraire autonome de l'Allemagne. Ce faisant, il nous met en présence de « creusets » dans lesquels un nouveau « discours collectif » plus contestataire et plus défiant sur l'accueil

---

[279] Sur l'origine du terme de « Weltliteratur » introduit par Christoph Martin Wieland, *cf.* l'article de Hans-Joachim Weitz, « 'Weltliteratur' zuerst bei Wieland », in *Arcadia* 22/1 (1987), p. 206-208. Voir également l'article de Jean-Marie Valentin, « 'Jede nationale Literatur [...] ennuyiert sich zuletzt in sich selbst.' Zu Goethes Begriff der Weltliteratur », in *Etudes Germaniques* 54 (1999), p. 111-122.

[280] Christian Dietrich Grabbe, « Über die Shakspearo-Manie (1827) », in *Bergmann* IV, p. 53*sq.*

de Shakespeare dans l'aire culturelle allemande semble prendre forme[281]. On est ainsi frappé de voir qu'Ernst Raupach fait intervenir en 1827 également un authentique « shakespearomane » dans sa comédie en quatre actes, intitulée *Kritik und Antikritik*[282]. Elle est l'occasion pour Raupach de clouer au pilori ces nombreux théâtriers qui ne vivent que d'emprunts outrageusement pervertis des créations dramatiques de l'Elisabéthain. Le personnage grossi et bouffi de Löwenklau[283], auquel Ludwig Börne fait d'ailleurs référence dans son « Avant-propos » aux *Dramaturgische Blätter*[284], s'assigne ainsi pour mission de ferrailler jusqu'à ce que mort s'ensuive, afin de sauvegarder la liturgie du « grand William »[285] menacée par de « vils » diffamateurs, telles Sophie, femme de chambre de son état ou encore la baronne de Fliedershausen, qui avait retourné le petit littérateur sous sa griffe dans une recension de sa tragédie *Atreus und Thyestes* :

> Ô sottise ! La tragédie, c'est lui, et il
> Est la tragédie, et la tragédie et lui
> Ne font ainsi qu'un, de sorte que la tragédie est sa chair,
> Et qu'il est l'esprit de la tragédie.—[286]

Plusieurs années après la rédaction de l'essai sur la « shakespearomanie », Christian Dietrich Grabbe tempêtera à nouveau contre Ludwig Tieck qu'il accuse de

---

[281] Nous empruntons ces termes à Michel Espagne, *Les transferts culturels franco-allemands*, Paris : PUF, 1999, p. 26.

[282] Ernst Raupach, *Kritik und Antikritik*. Lustspiel in vier Akten [1827], in *Ernst Raupach's dramatische Werke komischer Gattung*. Erster Theil, Hamburg : Hoffmann und Campe, 1829, p. 117-255.

[283] Formé sans doute à partir du proverbe latin *ex ungue leonem* (= « On reconnaît le lion à la griffe »).

[284] Ludwig Börne, « Vorrede [1829] », in L. Börne, *Sämtliche Schriften*, neu bearbeitet und herausgegeben von Inge und Peter Rippmann, 1. Band : *Dramaturgische Blätter*, Düsseldorf : Melzer, 1964-1968, p. 211.

[285] Ernst Raupach, *Kritik und Antikritik* (acte II, scène 12), *op. cit.* note 282, p. 187.

[286] *Id.*, p. 188 :
O Stumpfsinn ! Trauerspiel ist Er, und Er
Ist Trauerspiel, und Trauerspiel und Er
Sind also Eins, daß Trauerspiel sein Leib,
Er Trauerspieles Geist ist. – (II, 12)

« s'assujettir » (« anketten »)[287] à Shakespeare, tout en ne connaissant pourtant pas grand-chose des ressorts de son art. « Tieck », écrit-il dans une longue lettre adressée à Karl Immermann,

> bien qu'il en parle tellement, ne connaît rien ou rien de plus que d'autres commentateurs sur Shaksp. [*sic*] et sur le théâtre de la vieille Angleterre[288].

Dans une autre lettre, Grabbe le soupçonnera même, avec une mauvaise foi non dissimulée, d'avoir choisi le grand auteur élisabéthain comme simple faire-valoir, afin de rester une figure incontournable de la scène littéraire de la première moitié du XIX[e] siècle[289].

Les vues de Grabbe sont à l'image d'une époque partagée entre la nécessité de briser l'ascendant des grands auteurs et le « culte théologique du génie »[290] en insistant à la fois sur l'actualité et sur l'historicité des phénomènes littéraires, et le besoin de s'inventer des figures fédératrices, afin d'établir des hiérarchies et une tradition littéraires nationales. Aussi, les attaques contre Shakespeare s'en trouvent-elles le plus souvent singulièrement relativisées[291]. Les acrimonies des critiques et des

---

[287] Lettre à Karl Immermann du 8 janvier 1835, in *Bergmann* VI, p. 126 : « Was der Tieck (dieß darf ich sagen, es ist nichts Persönliches und gehört zur Sache) sich an den Shaksp. [*sic*] kettet, von dem er nichts hat als romantische Staffage, doch ohne Charactere, in seinen früheren Novellen [...], und in seinen späteren, und besonders in den letzten nichts als eine Ihm abgeborgte, jedoch nur bei wenigen Personen hervortretende, oft zu seltsame Characterisirung, und eine mehr gesuchte und sonderbare Komik, als eine ächte ».

[288] *Id.*, p. 127 : « Tieck weiß, so viel er auch spricht, von Shaksp. [*sic*] und der alten englischen Bühne, wenig oder nichts mehr als andere Commentatoren auch [...] ».

[289] Lettre de Christian Dietrich Grabbe à Carl Georg Schreiner du 7 décembre 1835, in *Bergmann* VI, p. 298 : « Tieck ist nichts als ein halbgelehrter Schwätzer, Nachahmer, und Shakspearebewunderer, weil er von Shakspeare nichts versteht, sich aber mittelst seiner vergöttern will ».

[290] D'après le titre d'un article anonyme paru dans les *Deutsche Jahrbücher für Wissenschaft und Kunst* 112 du 9 novembre 1841, p. 447-448.

[291] *Cf.* par exemple le témoignage de Johann Peter Lyser : « Am letzten Abende brachte er mir das Fragment einer Tragödie 'Brutus' (Mörder von Julius Cäsar) mit. Es war das großartigste, was mir in

créateurs visent dans l'ensemble moins l'auteur dramatique étranger que ceux qui empêchent l'amateur authentique et sincère de lire son œuvre telle qu'en elle-même : les auteurs mineurs, les thuriféraires qui le déshonorent par des effets de mode et se fourvoyent en l'imitant, l'école romantique et ses épigones qui célèbrent son apothéose et le statufient[292].

3. 3 De la « shakespearomanie » à l'usage plus pragmatique de la référence étrangère

3. 3. 1 L'instrumentalisation de la référence : Hamlet, c'est l'Allemagne !

Les jeunes écrivains, critiques et journalistes qui investissent la scène culturelle vers 1830 entendent attribuer à la littérature un potentiel d'action au sein de la

---

der Art vorgekommen ist, und — Grabbe, als ich es gelesen hatte, zerriß es lachend, und schrieb mir auf : 'Ich müßte ein wahnsinniges Kameel sein, wenn ich das Ding vollenden wollte, oder meinst du ich könnte nach Cäsars Tode den Augustus besser deklamiren lassen, als der verfluchte, göttliche, kleine englische Pferdedieb, der uns dummen Kerlen schon alles vorweg gedichtet hat ?' 'Nun,' erwiederte ich, 'du hast doch den kleinen Engländer tüchtig mitgenommen in deiner Shakespeare-Manie ?' — 'Purer nichtswürdiger Neid ! und wenn du das aus dem Gothland nicht gemerkt hast, bist du ein Esel — ganz gewöhnlich und natürlich ! » In Alfred Bergmann (Hrsg.), *Grabbe in Berichten seiner Zeitgenossen*, *op. cit.* note 258, p. 335.

[292] Adolph Stahr, « Shakspeare in Deutschland », *op. cit.* note 4, p. 81-82 : « Jene unumschränkte Bewunderung aber verhält sich zu ihrem Gegenstande wie zu einem Fixen, Absoluten. Sie ignoriert die Seite, nach welcher derselbe in den Bedingungen seiner Zeit und ihrer Bildung wurzelt und läßt das Moment der zufälligen Endlichkeit verschwinden, welche jeder Erscheinung und jedes Menschenwerkes Erbtheil ist. Das haben die Romantiker, das hat vor Allen Tieck selbst 'zu seinem Schaden' erfahren müssen, als er sich, statt an den wenigeren, auch formell vollendeten und dem Begriffe vollkommen entsprechenden, vorzugsweise an untergeordnetere Werke mit seiner eignen Produktion anschloß und darüber oft statt der Juno ein Wolkenbild umarmte. Vor jenem Irrthume der Kritik würde er aber bewahrt geblieben sein, wenn er je es hätte über sich gewinnen mögen, den Dichter in der Totalität seiner Erscheinung darzustellen, ja wenn er auch nur ein einziges seiner Kunstwerke nach seinem vollen Zusammenhange und nach der organischen Gliederung seines Baues darzulegen unternommen hätte ».

vie nationale et adapter l'héritage du passé aux besoins du présent. En conséquence, selon l'écrivain et traducteur Hermann Schiff (1801-1867), ils rejettent l'autorité des grands poètes des temps anciens, et « ne tolèrent plus vraiment » que l'on exprime son admiration inconditionnelle pour « Shakespeare, Calderón, etc. »[293]. La « jeune critique », écrit Ludolf Wienbarg (1802-1872), « a de jeunes couronnes à décerner ». C'est ce qui la différencie fondamentalement de « l'ancienne critique » (« die alte Kritik ») dont les couronnes, « fanées et aplaties, ornent les tempes des illustres défunts »[294]. Cette dernière, renchérit Karl Gutzkow (1811-1878), fut à l'origine du règne le plus humiliant qui soit, celui de la gloire asphyxiante et despotique (« eine Herrschaft begann, welche die demütigendste ist, die Herrschaft des Ruhms »). En d'autres termes, la belle énergie de la jeune génération se transforma en une attitude craintive de recueillement (« zitternde Andacht »)[295]. Refusant la simple *contemplation* de Shakespeare, Ludwig Börne s'interroge sur son *potentiel d'action*. Il n'est alors guère surprenant de constater qu'il fut l'un des premiers, avec Adam Müller[296], à allier Hamlet au destin de l'Allemagne (« Hamlet. Von Shakespeare », fin 1828/début 1829)[297], faute de ne pas pouvoir faire appel à un « nouveau » Shakespeare qui aurait su

---

[293] Hermann Schiff, recension de *Shakspeares Mädchen und Frauen. Mit Erläuterungen* (1839), in *Der Freimüthige*, juillet 1831. Cité d'après Alfred Bergmann (Hrsg.), *Grabbe in Berichten seiner Zeitgenossen*, *op. cit.* note 258, p. 117sq. : « Der Schriftsteller von heute liebt es, den älteren Dichterautoriäten zu entsagen. Die Verehrung Shakespeares, Calderons u. s. w. wird nicht mehr recht geduldet ».

[294] Ludolf Wienbarg, « Rezension über Heinrich Heine, 'Der Salon', 2. Band [1835] ». In Hartmut Steinecke, *Literaturkritik des Jungen Deutschland : Entwicklungen — Tendenzen — Texte*, *op. cit.* note 63, p. 147 : « Die junge Kritik hat junge Kränze zu verschenken, und dadurch unterscheidet sie sich vor der alten Kritik, deren Kränze verschenkt, verblüht und plattgedrückt sind an den Schläfen großer Todten ».

[295] Karl Gutzkow, *Phönix*. Frühlings-Zeitung für Deutschland. *Literatur-Blatt* 17 du 30 avril 1835, p. 407. Cité d'après Waltraud Wende, *Goethe-Parodien. Zur Wirkungsgeschichte eines Klassikers*, Stuttgart, Weimar : Metzler, ²1999, p. 229.

[296] *Cf.* Manfred Pfister, « Hamlet und der Deutsche Geist : Die Geschichte einer politischen Interpretation », in *Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft* (West) 128 (1992), p. 13-38, ici p. 20. *Cf.* également Carl Grabau, « Zeitschriftenschau 1915/1916 », in *Shakespeare-Jahrbuch* 53 (1917), p. 218.

[297] Ludwig Börne, *Dramaturgische Blätter* : « Hamlet. Von Shakespeare [1828] », in L. Börne, *Sämtliche Schriften*, neu bearbeitet und herausgegeben von Inge und Peter Rippmann, 1. Band : *Dramaturgische Blätter*, Düsseldorf : Melzer, 1964, p. 482-199, ici p. 499 : « Hätte ein Deutscher den Hamlet gemacht,

restituer avec la même virtuosité que son grand ancêtre élisabéthain l'intensité et l'opacité d'une situation actuelle particulièrement confuse, tout en lui révélant son sens véritable et profond. Désormais, il s'agit de *former* les individus, d'*intervenir* dans le cours des évènements du jour, en *assignant* aux grands auteurs étrangers un discours singulier, porteur d'un message spécifiquement adressé à la culture qui les accueille.

> Toutes les fois que je lis Shakespeare, je ressens un véritable chagrin à l'idée qu'il ne vit pas à notre époque, afin de nous en livrer la clef. C'est comme si, en l'absence d'un vrai maître qui soit capable de nous les narrer de manière convenable, les histoires ne se déroulaient pas convenablement. Un personnage, une situation que ce grand poète n'a pas décrits, faute de les connaître, sont comme un livre dépourvu de titre dont nous devons d'abord rassembler le contenu. Il arrive souvent que de grands moments ne trouvent pas de grands historiens, poètes ou artistes qui soient en mesure de les dépeindre, de les exposer ou de les représenter en images avec justesse[298].

Il résulte parfois de l'affirmation de l'actualité de Shakespeare des amalgames lourds de conséquences, commele constat, durant ces années, d'une gémellité du peuple allemand avec Hamlet[299], ce héros saisi par des contradictions multiples et en proie à des hésitations, une tristesse et une lassitude infinies. Les textes de Börne, de Heinrich Heine (« Hamlet in Deutschland », 1833-35)[300], d'Albert Knapp

---

würde ich mich gar nicht darüber wundern. Ein Deutscher brauchte nur eine schöne, leserliche Hand dazu. Er schreibt sich ab, und Hamlet ist fertig ».

[298] Ludwig Börne, « Der Jude Shylock im Kaufmann von Venedig [1828] », in *ibid.*, p. 503 : « Sooft ich Shakespeare lese, habe ich einen wahren Kummer, daβ er nicht in unsern Tagen lebt, sie uns klar zu machen. Es ist, als geschähen die Geschichten nicht auf die gehörige Art, wenn kein rechter Meister da ist, der sie auf die gehörige Art erzählt. Ein Charakter, ein Verhältnis, die dieser groβe Dichter nicht geschildert, weil sie ihm unbekannt waren, ist wie ein Buch ohne Titel, dessen Inhalt wir erst zusammenlesen müssen. Es geschieht oft, daβ groβe Zeiten keine groβen Geschichtschreiber, Dichter oder Künstler finden, die fähig wären, sie würdig zu beschreiben, zu schildern oder bildlich darzustellen ».

[299] Se reporter également aux articles suivants : Manfred Pfister, « Germany is Hamlet : The History of a Political Interpretation », in *New Comparison* 2 (1986), p. 106-126 ; M. Pfister, « Hamlet und der Deutsche Geist : Die Geschichte einer politischen Interpretation », *op. cit.* note 296.

[300] Rédigé au début de l'année 1833, le passage sur « Hamlet en Allemagne » (extrait du cinquième article) était à l'origine inséré dans la version allemande de *Die Romantische Schule*, destinée à être traduite en français par François-Adolphe Loève-Veimars. Ce passage ne fut cependant pas repris dans la traduction publiée à partir de mars 1833 dans la revue *L'Europe littéraire. Journal de la littérature nationale et étrangère* sous forme de huit articles intitulés « Etat actuel de la littérature en

(« Deutsche Lieder. Deutschland ist Hamlet », 1842)[301], de Ferdinand Freiligrath (« Deutschland ist Hamlet », 1844)[302], de Heinrich Theodor Rötscher (« Cyclus dramatischer Charaktere : Hamlet », 1844)[303] par exemple, se situent de manière affirmative dans la filiation de la critique poétisée de *Hamlet* par Wilhelm Meister. Pour le célèbre personnage inventé par Goethe (*Wilhelm Meister*, 1795-1796)[304], le dessein (« der Plan ») de Shakespeare avait été de dépeindre un grand acte imposé à une âme qui n'est pas à la hauteur de cet acte[305]. Durant les années 1830-1840, alors que l'Europe pré-moderne prend conscience de son « déchirement » (*Zerrissenheit*) et de son aliénation, cette interprétation engendre une série de réévaluations de la tragédie shakespearienne dans lesquelles il n'est plus question de Hamlet, personnage

---

Allemagne ». *Cf. DHA* 8/1 [*Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland. Die Romantische Schule*, annexe A. 13], p. 467.

301 A.[lbert] Knapp, « Deutsche Lieder. Deutschland ist Hamlet », in *Morgenblatt für gebildete Leser* 114 du 13 mai 1842, p. 454 :
Deutschland ist Hamlet, / Der Gedankenheld, / Der Plane versammelt, / In Reihen sie stellt, / Viel philosophiret, / In Einsamkeit ficht, / Scharf haranguiret, — / Doch handelt er nicht [...].

302 Ferdinand Freiligrath, « Hamlet », in F. Freiligrath, *Ein Glaubensbekenntniß. Zeitgedichte*, Mainz : Victor von Zabern, 1844, p. 251-257 :
Deutschland ist Hamlet ! — Ernst und stumm / In seinen Thoren jede Nacht / Geht die begrabne Freiheit um, / Und winkt den Männern auf der Wacht. / Dasteht die Hohe, blank bewehrt, / Und sagt dem Zaudrer, der noch zweifelt : / « Sei mir ein Rächer, zieh' dein Schwert! / Man hat mir Gift in's Ohr geträufelt ! / Er horcht mit zitterndem Gebein, / Bis ihm die Wahrheit schrecklich tagt ; / Von Stund' an will er Rächer sein-- / Ob er es wirklich endlich wagt ? / Er sinnt und träumt und weiß nicht Rath ; / Kein Mittel, das die Brust ihm stähle ! / Zu einer frischen muthigen That / Fehlt ihm die frische, muth'ge Seele ! [...]

303 Heinrich Theodor Rötscher, *Der Kunst der dramatischen Darstellung zweiter Theil, welcher das Gesetz der Versinnlichung dramatischer Charaktere an einer Reihe dichterischer Gestalten wissenschaftlich entwickelt : Cyclus dramatischer Charaktere. Neben einer einleitenden Abhandlung über das Wesen dramatischer Charaktergestaltung*, Berlin : Thome, 1844, p. 106-108 : « Hamlets Stärke und Schwäche ist auch die Stärke und Schwäche des deutschen Volkes. Wie Hamlet, ragt es durch seine tief innerliche, reflektirende und ideale Natur unter allen Volksgeistern hervor. [...] Seine theoretischen Triumphe [Deutschlands – C. R.] sind sein Himmel, zu dem es aus seiner politischen und socialen Wirklichkeit, wie zu einem jenseitigen Gotte hinaufblickt. Darum wird es, wie Hamlet, von der Schuld der Thatlosigkeit gedrückt und büßt diese Schuld durch die perennirende Kluft seiner theoretischen Forderung und der Gestalt seiner Welt. Weil es das geistig stärkste Volk ist, so ergeht auch an dasselbe vor Allem der Ruf und die Mahnung des Geistes, auch praktisch so groß zu sein, als es theoretisch ist ; aber es will, wie Hamlet, sich erst völlig vergewissern, ob es dieser Mahnung trauen, ob es wagen dürfe, seine theoretischen Forderungen zu verwirklichen ».
Cf. également Roger Paulin, « 'Shakspeare's allmähliches Bekanntwerden in Deutschland'. Aspekte der Institutionalisierung Shakespeares 1840-1875 », in Martin Huber / Gerhard Lauer (Hrsg.), *Bildung und Konfession. Politik, Religion und literarische Identitätsbildung 1850-1918*, Tübingen : Niemeyer, 1996, p. 9-20, ici p. 16.

304 *Cf.* Kurt Ermann, *Goethes Shakespeare-Bild*, *op. cit.* note 178.

305 Johann Wolfgang Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre. Ein* Roman. [Viertes Buch. Dreizehntes Kapitel], in *GOE MA* 5, p. 245 : « eine große Tat auf eine Seele gelegt, die der Tat nicht gewachsen ist ».

dramatique, ni même de poésie, mais du phénomène aux contours et contenus flous qu'est « l'*hamlétisme* », et, partant, d'un débat touchant à l'histoire des mentalités et à l'idéologie.

> Hamlet, c'est l'Allemagne. Et, de fait, cette sentence n'est pas un jeu d'esprit avec des mots ou des idées confuses, car, tout comme Hamlet, nous avons hésité jusqu'à ces derniers temps entre les sollicitations pressantes d'ordre purement pratique et notre désaccoutumance héréditaire à tout ce qui a trait à l'action. Comme lui, nous étions préoccupés si exclusivement par les choses de l'esprit et par la formation de l'âme que nous en avons oublié le monde extérieur ; comme lui, Wittenberg et son héritage nous tenaient plus à cœur que les insurrections polonaises pour l'honneur et le pouvoir[306].

Dans ce jeu de miroirs entre Hamlet et l'Allemagne qu'esquisse Georg Gottfried Gervinus, il n'y a finalement que peu de place pour notre dramaturge, cet étranger qui a, sans le savoir, composé un palimpseste où transparaissent les principaux maux de l'âme allemande : abattement, mélancolie et irrésolution. Aussi cette actualisation énergique est-elle à mettre en relation directe avec les préoccupations philosophiques, sociales et politiques d'une nouvelle génération d'intellectuels engagés, désireux d'intervenir dans les affaires du moment.

En l'absence d'une tribune de discussion politique non censurée, le texte littéraire ainsi mobilisé devient un « prétexte » pour la remise en cause généralisée de l'ordre existant et sert à l'exégèse du présent en devenant son sismographe[307]. Il frôle

---

[306] Georg Gottfried Gervinus, *Shakespeare*, 3. Band, Leipzig : Engelmann, 1849-1850, p. 286-287 : « Hamlet ist Deutschland. Und dieser Ausspruch ist in der That kein geistreiches Spiel mit Worten oder verworrenen Vorstellungen. Denn ganz so wie Hamlet sind wir ja bis zu dieser letzten Zeit hin zwischen einer hart an uns rückenden Aufgabe rein praktischer Natur und einer herkömmlichen Entwöhnung vom Thun und Handeln gestellt gewesen. Ganz so waren wir ja in der Beschäftigung des Geistes und in der Bildung des Gemüthes tief versenkt gewesen bis zur Vergessenheit der äußeren Welt ; ganz so lag uns Wittenberg und seine Vermächtnisse mehr am Herzen als Polenkämpfe um Ehre und Macht ».

[307] C'est ce qu'illustre en particulier l'article de Friedrich Theodor Vischer, « Shakespeare in seinem Verhältniß zur deutschen Poesie, insbesondere zur politischen », *op. cit.* note 115, p. 73-130, ici p 99: « [...] der Geist des Dichters soll von dem politischen Gehalte so durchdrungen sein, daß der poetische Trieb – der natürlich vorausgesetzt ist – von selbst, ohne jede Absicht auf eine unmittelbare, specifisch-politische Wirkung, sich auf diesen Gehalt wirft und ihn unbefangen, nur um Schönes zu schaffen, zur

alors parfois de très près la *Tendenzdichtung*[308], qu'un Heine, par exemple, raillait avec férocité[309]. Cette poésie engagée et utilitaire entremêlait alors art et politique et visait la levée de boucliers contre une certaine *misère* politique et historique de l'Allemagne. En effet, tout porte à croire que le diagnostic, obtenu par cette confrontation avec soi-même poussée à l'extrême (l'équation Allemagne = Hamlet) recèlerait aussi le remède pour sa guérison, puisque la pièce contraint le peuple allemand à sa propre introspection: l'Allemagne possède pour ainsi dire « par écrit » la cause endogène de ses maux. Par la provocation écrite, on espère accroître la volonté d'agir des citoyens, réveiller un potentiel révolutionnaire et causer un sursaut des consciences qui irait jusqu'au soulèvement démocratique. L'Allemagne, note Alfred Mézières (1826-1915), en faisant référence au poème de Ferdinand Freiligrath, reconnaît en Hamlet

> la personnification de ses idées et le symbole vivant du rôle qu'elle a joué dans le monde. Comme lui, elle a le génie de la spéculation : sans avoir la force d'agir, elle pense et elle médite, pendant que les plus grands évènements s'accomplissent en Europe, en dehors d'elle et souvent contre elle[310].

Ainsi, Shakespeare, loin d'être considéré pour lui-même, permet aussi de mettre en lumière les exigences, les espoirs et les contradictions d'une époque donnée. Or, en soumettant ainsi la réception des chefs-d'oeuvre des grands auteurs aux contingences de l'histoire, on cherchait aussi à se convaincre de l'obsolescence des

---

poetischen Gestalt ausbildet. Wie und wo aber ist dies möglich ? Da ist es möglich wo die politische Idee bereits zur That geworden ist, wo das Volk und sein Dichter bereits im Genusse des glücklichen vollendeten politischen Kampfes leben ».

[308] *Cf.* Peter Stein, « Operative Literatur », in Gert Sautermeister / Ulrich Schmid (Hrsg.), *Zwischen Restauration und Revolution 1815-1848*, *op. cit.* note 23, p. 485-504.
Parmi les figures de proue de la *Tendenzdichtung*, on compte Hoffmann von Fallersleben (1798-1874), Ferdinand Freiligrath (1810-1876), Franz Dingelstedt (1814-1881) ou encore Georg Herwegh (1817-1875).

[309] *Lutezia*, art. 54, in *DHA* 14, p. 48.

[310] Alfred Mézières, *Shakspeare. Ses œuvres et ses critiques*, Paris : Charpentier, 1865, p. 329.

approches critiques romantiques et donc de leur intrinsèque *historicité*. Avec Arnold Ruge et Theodor Wilhelm Danzel, on voit par conséquent l'historiographie littéraire s'emparer progressivement à la fin des années 1840 des débats qui jusque-là avaient divisé essentiellement les « partis » littéraires[311].

3. 3. 2 Vers l'historicisation des débats : Arnold Ruge et Theodor Wilhelm Danzel

Arnold Ruge, philosophe, *Privatdozent* à Halle de 1832 à 1842 et coéditeur avec Theodor Echtermeyer des célèbres *Hallische Jahrbücher* (publiés à partir de 1841 sous le titre de *Deutsche Jahrbücher*), revient lui aussi dans son histoire littéraire (*Geschichte der Deutschen Poesie und Philosophie seit Lessing*)[312] sur l'engouement des romantiques pour le poète-dramaturge élisabéthain. Ruge avait déjà témoigné son animosité envers les représentants de l'ancienne génération d'hommes de lettres dans son célèbre manifeste coécrit avec Theodor Echtermeyer et intitulé *Der Protestantismus und die Romantik. Zur Verständigung über die Zeit und ihre Gegensätze* (*Hallische Jahrbücher für deutsche Wissenschaft und Kunst* 1839-1840). La protestation du *jeune hégélien* traduit la lente émergence de lignes de force qui détermineront la réflexion future sur la place de l'auteur étranger au sein du panthéon littéraire allemand[313]. Elle illustre aussi de façon exemplaire le combat mené contre le romantisme, et en particulier contre Ludwig Tieck depuis la fin des années 1820. Après avoir été adapté, traduit,

---

311 Sur ce point, *cf.* également l'article très instructif de Klaus Weimar, « Interpretationsweisen bis 1850 », in *Deutsche Vierteljahresschrift* 61 (1987), p. 152-173, en particulier p. 168-170.

312 Arnold Ruge, *Sämmtliche Werke*. 1. Band : *Geschichte der Deutschen Poesie und Philosophie seit Lessing*, Mannheim : Grohe, ²1847.

313 *Cf.* sur ce point Roger Paulin, « 'Shakspeare's allmähliches Bekanntwerden in Deutschland'. Aspekte der Institutionalisierung Shakespeares 1840-1875 », *op. cit.* note 303, p. 74-89.

commenté, acclimaté, naturalisé[314], Shakespeare est à présent idolâtré aveuglément et sans réserves par une communauté élitiste d'individus pleins d'esprit (« die Geistreichen »)[315], se réclamant à la fois du cosmopolitisme et du mouvement romantique. A en croire Ruge, c'est aussi l'appartenance de l'auteur dramatique à des temps reculés qui rendrait sa gloire inviolable et sa place au sein du panthéon littéraire allemand inébranlable :

> A côté de *Goethe*, c'est *Shakespeare* qui fut proclamé génie incontesté et poète absolu, mais avec moins de doutes sur son héritage, car il était mort et donc immuable, une superstition qui a conduit à l'accommodement le plus absurde avec ce qu'il y a de plus arbitraire et de raté chez ce grand poète, et qui est devenue cette scolastique esthétique, dans laquelle les hégéliens invétérés notamment, sont parvenus à produire des avortons parfaitement ridicules[316].

A ces actes vains de dévotion, au « catéchisme romantique » rigide[317] et plus particulièrement à la « tyrannie » des conceptions dogmatiques de Ludwig Tieck sur Shakespeare[318], Ruge oppose ce qu'il considère être l'unique mesure de la valeur de l'œuvre d'art : sa critique éclairée et fondée.

> La jouissance suprême de toute poésie est celle qui est réfléchie et qui n'exclut pas la critique et non pas celle, superstitieuse, d'un dévouement aveugle ; l'honneur suprême des poètes n'est pas d'être glorifiés, adorés et vénérés, mais d'être percés à jour et accueillis avec intelligence et discernement[319].

---

[314] Arnold Ruge, *Sämmtliche Werke*. 1. Band, *op. cit.* note 312, p. 396 : « [...] er [Shakespeare] wurde in der That erst zurecht gemacht, übersetzt, commentirt und eingeführt. So war er der ihre, und sie setzten ihn sofort zum Götzen mit Haut und Haaren unbedingt und ohne Abzug ein ».

[315] *Id.*, p. 392.

[316] *Ibid.*, p. 396 : « Neben *Göthe* wurde *Shakspeare* mit mehr Sicherheit des Bestandes, denn er war todt und darum fix, als unbestrittenes Genie und absoluter Dichter proclamirt, eine Superstition, die bis zur absurdesten Zurechtmacherei auch des Willkürlichsten und Verfehltesten bei diesem großen Dichter fortgeschritten ist, zu derjenigen ästhetischen Scholastik, in welcher besonders die Stock-Hegelianer so lächerliche Mißgeburten zuwege gebracht ».

[317] *Ibid.*, p. 430 : « romantischer Katechismus ».

[318] *Ibid.*, p. 384 : « Die Tyrannei dieser [Tiecks- C. R.] Einfälle [...] ».

[319] *Ibid.*, p. 401 : « Der höchste Genuß jeder Dichtung ist der *bewußte*, der die Kritik nicht ausschließt, nicht der *abergläubische* einer blinden Hingabe ; die höchste Ehre der Dichter ist nicht, gepriesen, geliebt und verehrt, sondern durchdrungen und mit Sinn und Verstand aufgenommen zu werden ».

Dans le canon littéraire romantique tel que l'esquisse Ruge, les frères Schlegel et Ludwig Tieck firent ressortir par un jeu artificiel d'opposition les différences entre les « vrais » poètes (« Shakespeare, Dante, Calderón, Goethe, Hans Sachs, Friedrich Schlegel, Holberg, Heinrich von Kleist, Manzoni ») et ceux qui, à leurs yeux, n'en sont pas (« Voltaire [...], Schiller, Körner, Walter Scott et Wieland »)[320]. Après avoir relégué « Calderón, Dante et d'autres »[321] au second plan, ils assignèrent à Shakespeare un rôle décisif : celui de représenter le sommet de la poésie moderne.

> [...] on fait de l'admiration paisible, de la piété religieuse envers *Shakespeare* un cas de conscience pour chaque poète et celui qui ne peut s'empêcher de l'analyser et de le critiquer est jeté par les desservants de ce culte catholique du génie dans l'enfer des « non-poètes ». *Shakespeare* est une pierre de touche importante de la génialité[322].

A l'instar de Grabbe, la prise de position de Ruge vise à atténuer le jeu grisant auquel s'adonnent les « idolâtres » de Shakespeare, abusant du superlatif et de l'hyperbole pour caractériser son art. A son tour, Ruge ne conteste pas le statut de paradigme littéraire de Shakespeare, mais simplement le traitement dénué de distance rationnelle qu'on lui réserve. Les tentatives des romantiques pour tracer un portrait historique plus vrai et plus juste[323] du poète-dramaturge n'ont, selon Ruge, pas eu l'effet escompté, car elles sont traversées par de profondes contradictions : malgré son

---

[320] *Ibid.*, p. 430 : « Shakspeare, Dante, Calderon, Göthe, Hans Sachs, Friedrich Schlegel, Holberg, Heinrich von Kleist, Manzoni sind Dichter ; Voltaire dagegen, Schiller, Körner, Walter Scott und Wieland mögen sonst hübsche Leute sein, aber 'es fehlt ihnen das Eine, Dichter sind sie nicht'. Warum, das weiβ man nicht ».

[321] *Ibid.*, p. 383.

[322] *Ibid.*, p. 404 : « [...] die gemüthliche Verehrung, die religiöse Pietät gegen *Shakspeare*, wird jedem Dichter zur Gewissenssache gemacht, und wer sich beigehen läβt, zu untersuchen und zu dissentiren, den thut das Glaubensgericht dieses katholischen Geniecultus in die Hölle der 'Nichtdichter'. *Shakspeare* ist ein Hauptprobirstein der Genialität ».

[323] *Cf.* la lettre de Ludwig Tieck à Karl Wilhem Ferdinand Solger du 22 octobre 1817, in *Tieck and Solger. The complete correspondence* ed. by Percy Matenko, *op. cit.* note 95, p. 382 : « Ich bin jezt fast überzeugt, daβ Shaks. [*sic*] als junger Mensch sehr viel, und viel mittelmäβiges, ja hie und da Schlechtes geschrieben hat, wahrscheinlich für die Subsistenz, [...] jene Sachen [*Cromwell*, *Titus Andronicus*, *Pericles* — C. R.] bekommen auch erst dadurch Zusammenhang und Haltung, der Dichter wird uns nun erst individuell, der sonst fast wie ein blendendes Meteor dasteht ».

intégration dans un paysage littéraire désormais plus « peuplé », le grand poète-dramaturge reste la figure éponyme de son époque[324]. Sous le discours historiciste romantique se dissimulerait donc une esthétique fondamentalement prescriptive[325].

A la fin de notre période, le philosophe et philologue Theodor Wilhelm Danzel apporte lui aussi une contribution importante aux débats en cours[326]. Comme Arnold Ruge, Danzel propose dans son article publié en 1850 dans les *Blätter für literarische Unterhaltung*, une sorte d'antidote contre des repères littéraires trop définitifs, qui, selon lui, furent fixés en premier lieu par les romantiques[327]. Danzel veut notamment imposer un regard plus lucide sur l'œuvre de Shakespeare, fondé sur sa « connaissance objective » (« objetiv[e] Erkenntnis »)[328], car la *désacralisation* des textes des grands auteurs est le seul moyen d'assurer à la fois leur pérennité et leur ascendant. D'emblée, son intention se lit dans le titre même de l'article — « Shakespeare und noch immer kein Ende » — qui se présente en quelque sorte comme une *continuatio* de l'essai de Goethe analysé plus haut, « Shakespear und kein Ende ! ». Pour Danzel, il ne s'agit pas de mettre un point final à soixante-dix ans d'exégèse allemande de

---

[324] August Wilhelm Schlegel, « Sechsundzwanzigste Vorlesung », in *AWS SW* 6 [*August Wilhelm von Schlegel's Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur*], p. 173 : « Wenn sonst kein andres Denkmal vom Zeitalter der Elisabeth auf uns gekommen wäre, als die Werke Shakspeares, so würde ich eben aus ihnen den vortheilhaftesten Begriff von der damaligen gesellschaftlichen Bildung schöpfen ».

[325] Arnold Ruge, *Sämmtliche Werke*, 1. Band, *op. cit.* note 312, p. 420 : « Der Unglaube an den Geist stellt sich ästhetisch in den Dogmen der Tradition so dar, daβ Göthe der letzte Dichter, daβ von der Gegenwart weder philosophische noch poetische Thaten zu erwarten sind, daβ wir namentlich kein Epos und keine dramatische Poesie mehr haben können, daβ die groβen und die vollkommnen, die absoluten Dichter schon dagewesen und eben darum nicht wieder zu erwarten sind. Dieser Aberglaube setzt *Homer*, *Shakspeare*, *Göthe*, ja sogar den unseligen *Dante* und *Calderon* als absolut, statt sich die Aufgabe zu stellen, warum jeder Poet nur seinen Zeitgeist, nur ein Historisch-, d.h. Relativ-Vollkommenes erreichen konnte ».

[326] Theodor Wilhelm Danzel, « Shakespeare und noch immer kein Ende », *op. cit.* note 6.

[327] *Id.*, p. 251-252.

[328] *Ibid.*, p. 253.

Shakespeare[329], mais de lui imprimer un *tournant nouveau*. C'est pourquoi il s'emploie, au début de son article, à retracer l'historique de la critique allemande de Shakespeare depuis la période du *Sturm und Drang*[330], afin d'en démontrer les défaillances et la fondamentale ambiguïté. Aux yeux de Danzel, les exégètes romantiques[331] plus particulièrement, ne se seraient pas engagés dans une quête de la vérité du grand auteur, mais d'*eux-mêmes* et c'est ainsi que dans toute cette affaire, Shakespeare n'aurait finalement servi que de révélateur de leurs propres conceptions poétiques.

> Plus que tout autre courant, les romantiques ont utilisé Shakespeare — quoiqu'inconsciemment — pour expliquer leurs fondements théoriques et l'ont par conséquent saisi uniquement à travers ce qu'il pouvait représenter pour eux, et non en tant que tel ; car, bien plus que tout autre poète, Shakespeare signifie pour eux la réalisation de leur idéal[332].

En conséquence, l'« amourette » (« Liebelei »)[333] qu'ils entretiennent avec l'auteur étranger est dénuée pour une large part de tout fondement scientifique[334]. A son tour, Danzel incrimine Ludwig Tieck pour avoir rendu Shakespeare inaccessible, en l'installant sur un piédestal[335]. En tant que philologue, il s'insurge contre le « dilettantisme » de l'écrivain romantique dont les travaux fragmentaires et inaccomplis, ravalés ici au rang de simple « friandise » (« Näscherei »)[336], ne se laissent intégrer dans

---

329 *Ibid.*, p. 250.
330 *Ibid.*, p. 250.
331 *Ibid.*, p. 251.
332 *Ibid.*, p. 251-252 : « [...] die Romantiker [haben] mehr als irgendeine andere Richtung den Shakespeare, wenn auch unbewußt, nur zur Erörterung ihrer Grundbegriffe gebraucht und also lediglich unter dem Gesichtspunkt aufgefaßt, was er ihnen sein konnte, und nicht, was er an sich war ; denn Shakespeare ist der Dichter, welcher mehr als irgendein anderer von ihnen als Verwirklichung ihres Ideals betrachtet wird ».
333 *Ibid.*, p. 248.
334 *Ibid.*, p. 247 : « Aber die romantische Zeit verfuhr bei der Wahl ihrer Lieblingsfragen bisweilen mehr grillenhaft und behandelte sie dann auch demgemäß ; es kam ihr nicht immer allein auf Ermittlung der Wahrheit, sondern auch oft auf eigentümliche geistreiche Äußerung an ».
335 *Ibid.*, p. 254.
336 *Ibid.*, p. 254.

aucun champ scientifique précis[337]. Pour Danzel, ces travaux ont pour objet principal la propagation vulgarisatrice de la référence étrangère et pour conséquence néfaste la prolifération des dramaturges épigones[338]. On voit ressurgir ici la rivalité entre « spécialistes » et « dilettantes » de Shakespeare qui avait déjà opposé Nicolaus Delius à Tieck.

La critique de Danzel ne s'adresse toutefois pas seulement aux romantiques, mais aussi à tous ceux qui, à leur suite, s'évertuèrent à vouloir l'appréhender à l'aide d'une grille de lecture individuelle, établie à partir d'une idée préconçue[339]. C'est précisément cette tendance à vouloir tout réduire à l'*idée* que dénoncera Louis-Alexandre Foucher de Careil quelques années plus tard. « Les successeurs de Goëthe », souligne-t-il,

> n'eurent pas sa sagesse : chez eux l'admiration devint un culte, les ouvrages de Shakspeare ne furent plus un sujet d'études littéraires, mais de livre d'une sorte de religion mystérieuse et le rôle des critiques, transformés en grands-prêtres du dieu nouveau, se réduisit à tirer du texte sacré toutes les conséquences que la passion, l'erreur ou l'esprit de système pouvaient suggérer[340].

Dans un long développement sur les interprétations post-romantiques de Shakespeare, Danzel prend pour cible principale le philosophe Hermann Ulrici (1806-1884), futur président de la *Deutsche Shakespeare-Gesellschaft* et auteur d'une

---

[337] *Ibid.*, p. 252 : « [...] das Gebahren desjenigen von ihnen [es handelt sich um Ludwig Tieck — C. R.], der von seiner Kenntnis und Erkenntnis Shakespeares am meisten Wesen machte und machen ließ, ist dem ewigen Versprechen, Ansetzen und Nichtfertigwerden ein schlagendes Beispiel des Dilettantismus [...] ».

[338] *Ibid.*, p. 252 : « [...] die dramatischen Dichter selbst [blicken] zu ihm noch immer, wie Goethe und Schiller getan, als zu einem Wesen höherer Art [hinauf] ».

[339] *Ibid.*, p. 248 : « [...] wir [sind] in der Behandlung Shakespeares so gar viel weiter noch nicht gekommen. Es hat eben nach wie vor jeder seine eigene Ansicht über ihn : bald ist er ein christlicher Dichter, bald der entschiedenste Pantheist, bald ganz von geschichtlichem Geiste erfüllt, bald auch in seinen geschichtlichen Dramen ohne inneres Verhältnis zur Geschichte, und was dergleichen mehr ist ; es ist kein reiner Abschluß vorhanden, kein allgemein anerkannter Standpunkt festgestellt, kein gemeinsamer wissenschaftlicher Boden für die Fragen, die hier der eine und der andere aufwerfen zu müssen glaubt, gewonnen, und man hat mehr als je ein Recht zu klagen : Shakespeare und kein Ende ».

[340] *Ibid.*, p. 244.

volumineuse monographie sur Shakespeare, qui, au moment de la parution de son article, avait déjà été rééditée une fois[341] et même traduite en anglais[342]. Ce travail, en dépit des sources historiques nombreuses et sérieuses qui viennent étayer les propos d'Ulrici[343], ne parvient pas, selon le philosophe et philologue leipzigois, à se dégager des « lubies et marottes de l'arbitraire romantique » (« Grillen und Schrullen der romantischen Willkür »)[344] qui furent à la source de graves confusions : celles notamment de privilégier la construction abstraite érigée en système pour appréhender l'œuvre littéraire, plutôt que son analyse empirique[345]. Danzel n'épargne guère Ulrici : celui-ci, au lieu de mettre Shakespeare à distance pour pouvoir l'analyser objectivement et rendre compte de son art dans son essence, n'aurait livré rien d'autre qu'une vision fragmentaire et subjective du poète qui vient se surajouter aux précédentes. A cela deux raisons : il aurait attribué à Shakespeare, à partir de la lecture speculative et parfaitement arbitraire de son œuvre[346], sa conception personnelle — profondément chrétienne — du monde (*Weltanschauung*)[347], et affirmé que l'imagination créatrice du poète trouve son unique source matricielle dans le sentiment religieux. Plus encore, il serait parti d'un postulat anachronique, en soutenant que Shakespeare aurait en quelque sorte pensé philosophiquement son art[348]. Les pièces de Shakespeare, dans leur diversité générique, peuvent dès lors être perçues, selon Ulrici, comme autant de déclinaisons d'une seule et même *Idée fondamentale* (*Grundidee*) et l'acte créateur trouverait son

---

[341] Hermann Ulrici, *Ueber Shakspeare's dramatische Kunst und sein Verhältniß zu Calderon und Göthe*, Halle : E. Anton, 1839 ; *Shakspeare's dramatische Kunst. Geschichte und Charakteristik des Shakspeare'schen Dramas*, 2. umgearbeitete Auflage, Leipzig : Weigel, 1847.

[342] *Shakspeare's Dramatic Art : and his Relation to Calderon and Goethe.* Translated from the German of Dr. Hermann Ulrici [par A. J. W. Morrison], London : Chapman brothers, 1846.

[343] Theodor Wilhelm Danzel, « Shakespeare und noch immer kein Ende », *op. cit.* note 6, p. 254-256.

[344] *Id.*, p. 256 ; 259.

[345] *Ibid.*, p. 272-273.

[346] *Ibid.*, p. 262, voir également p. 279.

[347] *Ibid.*, p. 265-266.

[348] Cette approche n'est pas sans rappeler la philosophie idéaliste hégélienne, bien qu'Ulrici ne se soit jamais réclamé de cette école.

origine dans un *Tout* déjà constitué en un système clos dont les différents drames ne formeraient que les parties[349].

Le positionnement esthétique de Danzel est à l'exact opposé de celui que revendique Ulrici : au lieu de tenter de cerner la conception du monde d'un auteur, une démarche interprétative qui est non seulement « absolument fausse » (« grundfalsch »)[350], mais qui fait aussi au plus haut point violence à son œuvre[351], il faut au contraire s'intéresser à la faculté de l'auteur élisabéthain de rendre compte de manière inédite et singulière de la *totalité* du monde qui l'entoure[352], sans la soumettre à une idée unificatrice préconçue.

La démarche herméneutique prônée par Theodor Wilhelm Danzel consiste par conséquent à reconstituer le contexte historique d'une œuvre. Celui-ci est la source première de l'art et seule son autopsie permet, selon Danzel, d'appréhender ensuite avec justesse les transformations que lui fait subir l'acte créateur. En d'autres termes, il ne s'agit pas de faire parler le texte seul : c'est le récit historique qui doit fonder le discours sur la poésie[353]. Pour Danzel, le renouvellement de la tradition interprétative allemande de Shakespeare pourrait venir d'un modèle ancien : dans sa *Geschichte der Kunst des*

---

[349] Theodor Wilhelm Danzel, « Shakespeare und noch immer kein Ende », *op. cit.* note 6, p. 266 : « Ist nun hiermit Shakespeares allgemeine Grundansicht, auf welche sich bei ihm alles muß zurückführen lassen, festgestellt, so fragt es sich, wie seine einzelnen dramatischen Werke sich zu derselben verhalten werden. Ulricis Antwort ist [...] : als Glieder, durch welche sich die Grundanschauung zu einem systematischen Ganzen abrundet. Dies ist jedoch nicht so zu verstehen, als fände hier eine logische Einteilung statt, so daß der eine Gegenstand hier, der andere dort abgehandelt würde. Sondern die *Grundidee* eines jeden Stücks, auf deren Ermittlung das Verständnis desselben beruht, ist immer als eine totale Modifikation der tragischen oder komischen Weltanschauung selbst zu betrachten, indem sie als ein Mittelpunkt auftritt, von welchem aus das ganze Universum zu betrachten ist ; insofern aber diese Modifikationen hier in einer gewissen Vollständigkeit auftreten, bilden Shakespeares Dramen allerdings ein geschlossenes System ».

[350] *Id.*, p. 267.

[351] *Ibid.*, p. 268.

[352] *Ibid.*, p. 271 : « [...] immer aber wird der wahrhaft künstlerische Schöpfungsprozeß auf die Elemente der Erblickung von etwas Natürlichem oder der Natur Analogem und der Auffassung desselben im Sinne einer inneren Stimmung hinauslaufen, deren Ergebnisse denn auf die mannigfaltigste Weise werden kombiniert werden können ».

[353] *Ibid.*, p. 284.

Alterthums (1764), Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) avait déjà fondé son discours sur l'art sur un examen rigoureux des sources historiques[354].

Ainsi, il ne s'agit ni pour Arnold Ruge ni pour Theodor Wilhelm Danzel[355] de remettre en cause la validité du modèle shakespearien. Tous deux s'accordent cependant pour dire qu'après avoir été élevé au rang d'*idole*, Shakespeare doit à présent redevenir un *auteur*, afin que cesse l'ascendant « tyrannique » qu'il exerce sur la jeune génération d'auteurs dramatiques allemands[356].

Comment se prémunir contre le danger de n'être qu'un épigone de Shakespeare, lorsque l'on est écrivain à cette époque ? Comment imposer son propre geste créateur tout en assimilant un paradigme littéraire que l'on admire ? C'est peut-être ce qu'un regard sur l'œuvre dramatique de Georg Büchner peut nous apprendre. Son drame historique *Dantons Tod*, véritable écheveau de textes, a valeur d'exemple dans cette lutte menée contre les dangers que représentent les excès de piété manifestés à l'égard des grands auteurs : il est le fruit d'une véritable réaction créatrice à Shakespeare et le témoignage du moment essentiel d'apprentissage fait auprès du dramaturge élisabéthain.

---

354 *Ibid.*, p. 284 : « Der Winckelmann der Geschichte der Poesie wird noch erwartet ».

355 *Ibid.*, p. 252 : « [...] [Werden] wir vom Shakespeare eine reine Erkenntnis nicht eher [...] erlangen können, als bis er nicht mehr Muster für uns ist ? Das wäre traurig [...].

356 *Ibid.*, p. 252 : « [...] unsere dramatische Dichtung [geht] nicht etwa nur noch immer in seinen Fußstapfen [fort], sondern [möchte] im Grunde selbst das *nur erst noch lernen*, wie sie in dem Studium und der Nachahmung seiner Werke in die richtige Bahn kommen [kann] ».

Chapitre 4. Création dramatique et mobilisation du paradigme littéraire : le « commerce » de Georg Büchner avec Shakespeare

4. 1 Fonction de l'emprunt dans l'œuvre büchnérienne

Comme pour beaucoup de ses contemporains, Shakespeare fut pour Büchner la révélation d'un monde, d'une esthétique et surtout une incitation à l'écriture[357]. Il n'y a cependant de la part de Büchner ni engouement excessif pour Shakespeare ni rejet, mais bien plus un sentiment empreint d'humilité et d'admiration. Un mois avant sa mort, il écrit à sa fiancée :

> Le pauvre Shakespeare était scribe le jour et devait écrire la nuit, et moi qui ne suis pas digne de défaire ses lacets, j'ai la vie bien plus facile. —[358]

La particularité de la mince œuvre littéraire[359] du jeune écrivain mort de la fièvre typhoïde à l'âge de vingt-trois ans[360] — un drame historique (*Dantons Tod*, la

---

[357] *Nachgelassene Schriften von Georg Büchner* [herausgegeben von Ludwig Büchner], Frankfurt/M. : Sauerländer, 1850, p. 18 : « *Shakspeare* war sein Ideal, und eine gewisse Nachahmung desselben in der dramatischen Diktion ist bei ihm nicht zu verkennen. Nächst Shakspeare schlug *Byron* die meisten verwandten Seiten in seinem Geiste an. Unter den deutschen Schriftstellern behauptete eine Zeitlang *Tieck* den ersten Platz [...] ».

[358] Lettre à Wilhelmine Jaeglé du 20 janvier 1837, in *GB FA* 2, p. 465 : « Der arme Shakspeare war Schreiber den Tag über und muβte Nachts dichten, und ich, der ich nicht wert bin, ihm die Schuriemen zu lösen, hab's weit besser. — »

[359] Georg Büchner est aussi l'auteur de travaux scientifiques (*Mémoire sur le système nerveux du barbeau*, 1836 ; *Über Schädelnerven*, 1836) et philosophiques (*Geschichte der griechischen Philosophie*, 1833 ou 1834/35 ; *Spinoza*, 1836 ; *Cartesius*, 1836). En outre, il traduisit deux drames de Victor Hugo (*Lucretia Borgia* et *Maria Tudor*, 1835).

[360] Il faut rappeler à cet égard que pratiquement tous les textes de Georg Büchner, la correspondance incluse, ont subi des altérations. De son vivant déjà, ses écrits sont déformés par les volontés et scrupules de ses éditeurs et de ses proches.

seule œuvre littéraire publiée de son vivant, en 1835)[361], une « nouvelle »[362] (*Lenz*, écrite en 1835, publiée par Karl Gutzkow en 1839), une comédie (*Leonce und Lena* 1836/37, publication partielle par Gutzkow en 1838, puis intégrale par Ludwig Büchner en 1850), un fragment dramatique (*Woyzeck*, 1836/37, première publication partielle par les soins de Karl Emil Franzos en 1875, puis intégrale en 1878) — réside dans le fait que mainte phrase recèle ou arbore un pli dans lequel viennent se nicher d'autres textes, jouant avec les mots autant qu'avec les silences. L'emprunt est la source nourricière de l'écriture büchnérienne : des pensées philosophiques, des chants populaires, des faits historiques, des fragments littéraires et bibliques, des comptes rendus et des documents de médecine légale, parmi bien d'autres textes « récupérés », forment le substrat de sa création poétique. Or, cette « farcissure » du texte avec des unités hétéroclites marque à la fois la volonté de l'auteur dramatique de créer une *œuvre-réseau* qui bannirait les assertions en les faisant s'annuler les unes les autres et son goût étonnant pour le jeu intertextuel[363]. Il attribue ainsi à la citation plus ou moins reconnaissable comme telle une nouvelle fonction : celle de n'être qu'un élément de construction parmi d'autres d'un texte à venir.

L'étude extensive des sources dans la recherche büchnérienne s'est constituée au fil des années en branche autonome qui s'applique à montrer le caractère

---

[361] La pièce *Dantons Tod* sera cependant soumise à la censure préventive : pour obtenir l'autorisation de publication partielle (sous forme de feuilleton dans la revue culturelle *Phönix* en mars et avril 1835), puis intégrale (chez Sauerländer la même année), Karl Gutzkow procèdera ainsi à un grand nombre de modifications du texte, visant à éliminer les passages ou mots jugés trop licencieux.

[362] Sur les problèmes génériques posés par le texte, *cf.* les remarques d'Henri Poschmann, in *GB FA* 1, p. 810-816.

[363] Sur l'intertextualité, *cf.* par exemple Julia Kristeva, *Séméiôtikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris : Seuil, 1969 ; Laurent Jenny, « La stratégie de la forme », in *Poétique* 27 (1976), p. 257-281 ; Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et Théorie du roman*, Paris : Gallimard, 1978 ; Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris : Seuil, 1979 ; Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris : Seuil, 1982 ; Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, Paris : Dunod, 1996.

fondamentalement dialogique de l'œuvre du prosateur et dramatuge[364]. Elle promet du reste de prendre une nouvelle ampleur avec l'édition historique et critique monumentale de Thomas Michael Mayer et Burghard Dedner dont les premiers volumes parurent avec le nouveau millénaire[365].

Les spécialistes de Büchner ont bien sûr tous montré l'importance de la place de Shakespeare dans la démarche créatrice du jeune écrivain, mais peu nombreux[366] sont ceux qui se sont interrogés sur la manière dont elle est *affectée par*, et *réagit à* l'œuvre de l'auteur dramatique étranger. Quelle est la nature du rapport de Büchner avec Shakespeare ? Comment le fragment est-il monté dans le texte ? Comment agit-il ? Nous nous proposons, dans ce quatrième chapitre, d'explorer à travers un exemple précis — *Dantons Tod* (*La Mort de Danton*) — la « machinerie » du texte büchnérien et l'usage qui en est fait de Shakespeare. Nous prendrons comme point de départ l'explication que donne Antoine Compagnon de la fonction opératoire de la citation :

---

[364] *Cf.* les articles et ouvrages de Jürgen Sieβ, *Zitat und Kontext bei Georg Büchner. Eine Studie zu den Dramen 'Dantons Tod' und 'Leonce und Lena'*, Göppingen : Kümmerle, 1975 ; Gerhard Schaub, *Georg Büchner und die Schulrhetorik. Untersuchungen und Quellen zu seinen Schülerarbeiten*, Bern, Frankfurt/M. : Lang, 1975 ; Walter Hinderer, *Büchner-Kommentar zum dichterischen Werk*, München : Winkler, 1977 ; Hans Hiebel, « Allusion und Elision in Georg Büchners 'Leonce und Lena'. Die intertextuelle Beziehung zwischen Büchners Lustspiel und Stücke von Shakespeare, Musset und Brentano », in Burghard Dedner / Günter Oesterle (Hrsg.), *Referate. Zweites Internationales Büchner-Symposium 1987*, veranstaltet vom Institut f. Neuere Deutsche Literatur der Philipps-Universität Marburg, dem Institut f. Neuere Deutsche Literatur der Justus-Liebig Universität Giessen und der Georg Büchner-Gesellschaft Marburg, Frankfurt/M. : Hain, 1990, p. 353-375 ; Reiner Niehoff, *Die Herrschaft des Textes : Zitattechnik als Sprachkritik in Georg Büchners Drama 'Dantons Tod'*, Tübingen : Niemeyer, 1991 ; Jean-Louis Besson, *Georg Büchner : Des sources au texte. Histoire d'une autopsie. Des essais de jeunesse à 'La Mort de Danton'*, Bern, *etc.* : Lang, 1992.

[365] Georg Büchner, *Sämtliche Werke und Schriften* : Historisch-kritische Ausgabe mit Quellendokumentation und Kommentar (« Marburger Ausgabe »), im Auftr. d. Akad. d. Wiss. u. Lit. Mainz, herausgegeben von Burghard Dedner und Thomas Michael Mayer, Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesell., 2000-. Cette vaste entreprise éditoriale doit s'achever en 2012, avec la parution du quatorzième et dernier volume des *Œuvres complètes* de Büchner.

[366] On peut citer principalement les travaux de Hans Hiebel, « Allusion und Elision in Georg Büchners 'Leonce und Lena'. Die intertextuelle Beziehung zwischen Büchners Lustspiel und Stücke von Shakespeare, Musset und Brentano », *op. cit.* note 364 ; et de Jean-Louis Besson, *Georg Büchner : Des sources au texte. Histoire d'une autopsie. Des essais de jeunesse à 'La Mort de Danton'*, *op. cit.* note 364.

> La citation n'a pas de sens en soi, parce qu'elle n'est que dans un travail, qui la déplace et qui la fait jouer. La notion essentielle est celle de son travail, de son *working*, le phénomène. Aller immédiatement au sens de la citation (ou de quelque autre chose), c'est suivre un mouvement que Nietzsche qualifiait de 'réactif' parce qu'il méconnaît l'action, en juge selon sa fonction et non en tant que phénomène. Or, pour Nietzsche, il n'y a pas de sens hors d'une corrélation avec le phénomène. Cela s'applique à merveille à la citation : elle n'a pas de sens hors de la force qui l'agit, qui la saisit, l'exploite et l'incorpore. Le sens de la citation dépend du champ des forces en présence : il est essentiellement variable, comme l'écrit Gilles Deleuze du sens selon Nietzsche, 'toujours une pluralité de sens, une *constellation*, un complexe de successions mais aussi de coexistences'[367].

4. 2 La découverte de l'auteur élisabéthain par le lycéen

La question primordiale qui se pose d'entrée à nous, est de savoir *quel* Shakespeare connaissait Büchner et à partir de quelles expériences. Selon l'exégèse büchnérienne, qui s'appuie sur un certain nombre de témoignages historiques, il est probable que Büchner découvrit Shakespeare d'abord au théâtre[368]. Il semble en effet que l'adolescent ait été impressionné par le jeu d'une comédienne, Therese Peche (1806-1882), célèbre pour ses rôles de jeune première dans *Romeo and Juliet* (Juliette) et *The Merchant of Venice* (Portia). Therese Peche, que Büchner qualifiera plus tard dans une lettre à Eugène Boeckel de « connaissance de longue date »[369], fut engagée au théâtre de Darmstadt, la ville natale de Büchner, au mois de juin de l'année 1828. C'est

---

[367] Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, *op. cit.* note 363, p. 38. La citation est extraite de Gilles Deleuze, *Nietzsche et la Philosophie*, Paris : PUF, 1970, p. 4.

[368] Jan-Christoph Hauschild, *Georg Büchner. Biographie*, Stuttgart, Weimar : Metzler, 1993, p. 108-109.

[369] Lettre à Eugène Boeckel du 1er juin 1836, in *GB FA* 2, p. 439 : « [...] Dem. Peche ist eine alte Bekanntin von mir ».

peu de temps après, à l'automne de la même année, que se forme un cercle de lycéens âgés d'une quinzaine d'années qui, selon le témoignage un rien édulcoré de l'un de ses membres, Ludwig Wilhelm Luck (1813-1881), se réunit certains dimanches d'été par beau temps, pour déclamer des vers de Shakespeare (principalement extraits de *The Merchant of Venice*, *Othello*, *Romeo and Juliet*, *Hamlet*, *Richard III*) à proximité de Darmstadt[370]. Ce cercle existera trois ans. Or, pour peu que les propos de Luck soient fiables, cette découverte de Shakespeare pourrait bien être l'une des clés pour expliquer une spécificité du geste créateur de Büchner : celle d'écrire selon l'écoute qu'il eut jadis. L'expérience de la lecture à haute voix ressemblait peut-être à celle, essentielle, que Büchner fait vivre au personnage principal de sa « nouvelle » restée inachevée, le *Stürmer* shakespearien Jakob Michael Reinhold Lenz :

> Il parlait, il chantait, récitait des passages de Shakespeare, tentait de rattraper tout ce qui jadis avait fait couler plus vite son sang, il essaya tout, mais : froid, froid[371] !

Jean-Louis Besson note fort justement qu'avec

> le dramaturge élisabéthain, les lycéens font l'expérience de ce qui représente encore pour eux la modernité. [...] Quand Büchner se souviendra de Shakespeare dans ses propres œuvres, il ne retiendra pas

---

[370] « Mitteilungen Ludwig Wilhelm Lucks aus Schul- und Universitätszeit *(11. Sept. 1878 an Franzos)* », in Georg Büchner, *Werke und Briefe*, (« Münchner Ausgabe »), herausgegeben von Karl Pörnbacher *et. al.*, München : dtv, ^{3}1992, p. 373 : « Ich glaube, es ist von den erwähnten beiden Brüdern [Georg und Friedrich Zimmermann — C. R.], die uns andere mit ihrer Begeisterung für Shakespeare ansteckten, ausgegangen, daß wir uns verabredeten, in dem schönen Buchwald bei Darmstadt an Sonntagnachmittagen im Sommer die Dramen des großen Briten zu lesen, die uns die anregendsten und teuersten waren, als den 'Kaufmann von Venedig', 'Othello', 'Romeo und Julia', 'Hamlet', 'König Richard III' usw. Wir hatten Momente innigster und wahrster Hingerissenheit und Erhebung [...] ».
Cité d'après Jan-Christoph Hauschild, *Georg Büchner. Biographie*, *op. cit.* note 368, p. 109.

[371] *Lenz*, *GB FA* 1, p. 229 : « Er sprach, er sang, er rezitierte Stellen aus Shakespeare, er griff nach Allem, was sein Blut sonst hatte rascher fließen machen, er versuchte Alles, aber kalt, kalt ».
Nous citons les œuvres dramatiques, les écrits et les lettres de Georg Büchner d'après l'édition française publiée sous la direction de Bernard Lortholary : Georg Büchner, *Œuvres complètes*, *Inédits et Lettres*. Traductions nouvelles, présentations et notes de Jean-Louis Besson [traducteur de *La Mort de Danton* ; *Léonce et Léna*], Jean Jourdheuil [*La Mort de Danton* ; *Léonce et Léna*], Jean-Pierre Lefebvre [*Lenz* ; *Ecrits scientifiques et philosophiques*], Bernard Lortholary [*Lettres*], Gérard Raulet [*Essais de jeunesse* ; *Le Messager hessois*] et Robert Simon [*Woyzeck*], Paris : Seuil, 1988.

> seulement leur sens littéral, mais aussi la force théâtrale, le pouvoir séducteur des mots et des situations[372].

Et il émet l'hypothèse que

> cette imprégnation qui date des années de lycée est, [...] une des raisons fondamentales de l'intérêt qu'il portera ensuite à l'écriture dramatique[373].

On retrouve cette importance accordée à l'expression vocale et visuelle jusque dans les griffonnages que faisait Büchner en marge de son dernier cahier scolaire, au cours du semestre d'hiver 1830/1831. Il fréquentait alors le célèbre *Pädagog* de Darmstadt, une institution qui comptait notamment Georg Gottfried Gervinus parmi ses anciens élèves. Le travail minutieux de déchiffrement entrepris par Thomas Michael Mayer[374] à la suite de Fritz Bergemann, a révélé que les cahiers scolaires comportent entre autres douze citations de Shakespeare, issues de *Hamlet* et de *The Tempest* dans la traduction d'August Wilhelm Schlegel[375], jetées pêle-mêle sur le papier. Sans en exagérer l'importance — ces pages ne laissent en effet encore rien présager de la place qu'occupera pour Büchner le travail de la citation dans sa création littéraire — on peut néanmoins avancer que ces griffonnages sont révélateurs de ce qui a pu attirer et charmer le futur auteur dramatique et prosateur.

Georg Büchner reçoit au *Pädagog* un enseignement humaniste, tourné vers l'art de l'éloquence, l'apprentissage de la retranscription et l'imitation des auteurs anciens. Si les griffonnages dans le cahier d'écolier sont avant tout des sortes de

---

372 Jean-Louis Besson, *Les sources de Georg Büchner. Histoire d'une autopsie : des essais de jeunesse à la Mort de Danton*, *op. cit.* note 364, p. 50.

373 *Id.*, p. 50-51.

374 *Cf.* Thomas Michael Mayer, « Shakespeare-, Goethe- und Follen-Zitate aus dem letzten Schulheft von 1831 », in *Georg-Büchner-Jahrbuch* 7 (1988/89), p. 9-44.

375 *The Tempest* et *Hamlet* dans la traduction d'August Wilhelm Schlegel furent publiées simultanément à Berlin chez Reimer jusqu'en 1823. Il est fort probable que ce soit cette réédition (*Shakspeare's dramatische Werke.* Übersetzt von August Wilhelm Schlegel. Neue Auflage, Berlin : Reimer, 1821-1823) que Büchner ait consultée.

récitations « oiseuses », destinées à faire passer le temps durant des cours particulièrement ennuyeux, ils n'en restent pas moins fortement imprégnés de ces exercices scolaires de rhétorique qui faisaient alors partie de la formation des couches lettrées de la société. Comme le jeune Goethe[376], Georg Büchner retient de Shakespeare d'abord quelques « belles pages » qu'il apprend par cœur et auxquelles il semble accorder une importance singulière. Elles seraient alors ce qu'Antoine Compagnon appelle le « petit coup de foudre » de lecture, « parfaitement arbitraire, tout à fait contingent et imaginaire »[377]. Or, on s'aperçoit que ce qui n'est encore que refoulé dans les marges d'un cahier d'écolier — parce que sorte d'exutoire hors propos — sera mis à l'honneur par la suite, comme matériau constructif du discours.

4. 3 Jeux de variations et de trahisons : le genre historique mis à l'épreuve

Dantons Tod, est un drame historique en quatre actes, genre[378] dont on connaît le statut particulier, puisqu'il s'appuie sur un matériau emprunté à de

---

376 Johann Wolfgang Goethe, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, [Dritter Teil, Elftes Buch], in *GOE MA* 16, p. 525-526.

377 Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, *op. cit.* note 363, p. 24.

378 Sur le drame historique, *cf.* par exemple les études de Friedrich Sengle, *Das historische Drama in Deutschland. Geschichte eines literarischen Mythos*, Stuttgart : Metzler, 1952 ; Fritz Martini, *Geschichte im Drama — Drama in der Geschichte : Spätbarock, Sturm und Drang, Klassik, Frührealismus*, Stuttgart : Klett-Cotta, 1979 ; Elfriede Neubuhr (Hrsg.), *Geschichtsdrama*, Darmstadt : Wissenschaftl. Buchgesellschaft, 1980 ; Walter Hinck (Hrsg.), *Geschichte als Schauspiel : deutsche Geschichtsdramen, Interpretationen*, Frankfurt/M. : Suhrkamp, 1981 ; Jürgen Schröder, *Geschichtsdramen : die 'deutsche Misere' — von Goethes 'Götz' bis Heiner Müllers 'Germania' ? Eine Vorlesung*, Tübingen : Stauffenburg-Verlag, 1994.

nombreuses sources historiographiques[379] différentes pour le dramaturge et pour l'historien. Or, l'heure du renversement de Danton a déjà sonné avant que ne se lève le rideau et tout est donc joué d'avance dans le combat qui oppose en 1794 le Comité de salut public (en premier lieu Robespierre) au camp des « Indulgents » (Danton et Camille Desmoulins) et qui débouchera sur la réaction thermidorienne. Ce n'est donc pas la chute de Danton, scellée dans le titre même de la pièce, qui importe, mais ses causes. Ainsi s'explique cette vacuité du présent qui règne dans *Dantons Tod* et ce repli de l'héroïque qui caractérise la pièce. « L'individu n'est qu'écume sur la vague », écrit Büchner à sa fiancée en janvier 1834, après avoir étudié l'histoire de la Révolution française, « la grandeur [n'est] qu'un pur hasard, la souveraineté du génie une pièce pour marionnettes », et l'idée ne lui vient plus de s' « incliner devant les chevaux de parade et les badauds de l'histoire »[380].

Cette conception de l'individu et de son rôle dans l'histoire explique probablement en partie l'attention donnée par le dramaturge à la lassitude, l'ennui et la solitude de Danton. Cette figure en proie à maintes hésitations semble être une résurgence masquée de Hamlet. Dans le soliloque de la quatrième scène du deuxième acte par exemple, Danton apparaît de manière frappante comme un « double » réécrit de Hamlet :

> DANTON. Je n'ai pas envie d'aller plus loin. Je n'ai pas envie de rompre ce silence avec le bavardage de mes pas et le souffle bruyant de ma respiration. (*Il s'assied par terre, un temps.*)

---

[379] Il s'agit principalement de l'*Histoire de la Révolution française* d'Adolphe-Louis Thiers [et Félix Bodin] (Paris, 1823-1827), de l'*Histoire de la Révolution française, depuis 1789 jusqu'en 1814* de François Auguste Marie Mignet (Paris, 1824), et d'un recueil de textes historiques intitulé *Unsere Zeit, oder geschichtliche Uebersicht der merkwürdigsten Ereignisse von 1789-1830*, nach den vorzüglichsten französischen Werken bearbeitet von einem Officier der kaiserlich-französischen Armee, Stuttgart, 1826-1830.

[380] Lettre à Wilhelmine Jaeglé, vers la mi-janvier (ou fin janvier) 1834, in *GB FA* 2, p. 377 : « Der Einzelne [ist] nur Schaum auf der Welle, die Größe ein bloßer Zufall, die Herrschaft des Genies ein Puppenspiel [...]. Es fällt mir nicht mehr ein, vor den Paradegäulern und Eckstehern der Geschichte mich zu bücken ».

> On m'a parlé d'une maladie qui fait perdre la mémoire. La mort doit être un peu comme ça. Et parfois j'ai l'espoir qu'elle agirait de manière encore plus puissante et qu'elle ferait *tout* perdre. Si cela était !
> Dans ce cas, comme un chrétien, je courrais pour sauver mon ennemi, c'est-à-dire ma mémoire.
> L'endroit est sûr, paraît-il, oui, pour ma mémoire, mais pas pour moi, la tombe est plus sûre, elle me donne au moins l'*oubli* ! Elle tue ma mémoire. Tandis que là-bas, ma mémoire vit et me tue. Moi ou elle ? La réponse est simple. (*Il se lève et revient sur ses pas.*)
> Je suis en coquetterie avec la mort, c'est très agréable de lui faire les yeux doux à distance, avec une lorgnette. Au fond, toute cette histoire me donne envie de rire [...][381].

Les analogies de *Dantons Tod* avec le Théâtre de Shakespeare, en particulier avec les pièces romaines (*Titus Andronicus*, *Julius Caesar*, *Antony and Cleopatra*, *Coriolanus*) et les *Histoires* (*2 Henry VI*), sont nombreuses[382]. Elles sont présentes dans le traitement de l'histoire[383], dans le mélange des genres, dans

---

[381] *Freies Feld*
DANTON. Ich mag nicht weiter. Ich mag in dieser Stille mit dem Geplauder meiner Tritte und dem Keuchen meines Atems nicht Lärmen machen. *Er setzt sich nieder, nach einer Pause* : Man hat mir von einer Krankheit erzählt, die einem das Gedächtnis verlieren mache. Der Tod soll etwas davon haben. Dann kommt mir manchmal die Hoffnung, daß er vielleicht noch kräftiger wirke und einem *Alles* verlieren mache. Wenn das wäre !
Dann lief ich wie ein Christ um meinen Feind d. h. mein Gedächtnis zu retten. Der Ort soll sicher sein, ja für mein Gedächtnis, aber nicht für mich, mir gibt das Grab mehr Sicherheit, es schafft mir wenigstens *Vergessen* ! Es tötet mein Gedächtnis. Dort aber lebt mein Gedächtnis und tötet mich. Ich oder es ? Die Antwort ist leicht. *Er erhebt sich und kehrt um.*
Ich kokettiere mit dem Tod, es ist ganz angenehm so aus der Entfernung mit dem Lorgnon mit ihm zu liebäugeln. Eigentlich muß ich über die ganze Geschichte lachen [...]. (II, 4, in *GB FA* 1, p. 47.)
La situation générale de cette scène est empruntée à *Unsere Zeit*, oder *geschichtliche Uebersicht der merkwürdigsten Ereignisse von 1789-1830, etc.*, 12. Band, Stuttgart 1828, p. 90-128, ici p. 92 : « Danton irrte den ganzen Tag unentschlossen umher. Schon war er auf dem Wege, um sich an einen Zufluchtsort zu begeben, den ihm einer seiner Freunde angeboten hatte ; aber er kehrte wieder um ». Cité d'après Jean-Louis Besson, *Les sources de Georg Büchner. Histoire d'une autopsie : des essais de jeunesse à la Mort de Danton*, *op. cit.* note 364, p. 183.

[382] *Cf.* par exemple les inventaires proposés par Heinrich Vogeley, *Georg Büchner und Shakespeare*, Diss. Marburg, 1934 ; Karl Viëtor, « Die Quellen von Büchners Drama 'Dantons Tod' », in *Euphorion* 34 (1933), p. 357-379 ; Rudolf Majut, « Some Literary Affiliations of Georg Büchner with England », in *Modern Language Review* 50 (1953), p. 30-43 ; Inge Lise Rasmussen Pin, « Tracce dei drammi di Shakespeare nel 'Dantons Tod' », in *Studi germanici* 17-18 (1979-1980), p. 179-193 ; Thomas Michael Mayer, « 'An die Laterne !' Eine unbekannte 'Quellenmontage' in *Dantons Tod* (I, 2) », in *Georg Büchner-Jahrbuch* 6 (1986/87), p. 132-158 ; Jean-Louis Besson, *Les sources de Georg Büchner. Histoire d'une autopsie : des essais de jeunesse à la Mort de Danton*, *op. cit.* note 364, p. 310-317.

[383] *Cf.* la première lettre que Büchner adresse à Karl Gutzkow le 21 février 1835, in *GB FA* 2, p. 392-393 : « Über das Werk [*Dantons Tod* — C. R.] selbst kann ich Ihnen nichts weiter sagen, als daß unglückliche Verhältnisse mich zwangen, es in höchstens fünf Wochen zu schreiben. Ich sage dies, um Ihr Urtheil über den Verfasser, nicht über das Drama an und für sich, zu motivieren. Was ich daraus machen soll, weiß ich selbst nicht, nur das weiß ich, daß ich alle Ursache habe, der Geschichte

l'alternance des scènes publiques et privées, dans certaines situations, dans certains personnages, dans le langage dramatique, mais aussi dans la construction dramaturgique. Si chacun des quatre actes de la pièce se déroule en vingt-quatre heures selon un procédé hérité du théâtre classique, la règle de la « liaison de scène » en revanche, est brisée au profit d'une fragmentation en séquences juxtaposées, souvent très brèves[384]. Selon le modèle dramaturgique shakespearien, l'éclatement de la forme, la multiplication des lieux et des actions secondaires sont compensées par des répétitions[385] et des échos[386], des correspondances et des jeux de miroirs[387].

Reiner Niehoff démontre dans son analyse sur le rôle du langage dans *Dantons Tod*, que la pratique d'écriture büchnérienne, usant du montage et du collage, donne naissance à un discours spécifique qui met à l'épreuve et dénonce les dérives de l'action révolutionnaire, tout en étant le moteur de la pièce[388]. Büchner semble ainsi donner à Robespierre dans la sixième scène du premier acte les traits de la criminelle et ambitieuse Lady Macbeth, coupable d'avoir incité son époux à assassiner Duncan, roi d'Ecosse, tout en s'inspirant des grands soliloques shakespeariens dans lesquels les tourments de l'âme sont révélés (Hamlet bien sûr, mais aussi Brutus ou encore le Roi Richard II)[389]. A la fin de la tragédie de *Macbeth*, dans la fameuse scène du somnambulisme (V, 1), Lady Macbeth, en proie à des hallucinations, fait le geste vain de laver la « maudite tache » (« damned spot ») de sang indélébile sur sa main, témoin

---

gegenüber rot zu werden ; doch tröste ich mich mit dem Gedanken, daß, Shakespeare ausgenommen, alle Dichter vor ihr und der Natur wie Schulknaben dastehen ».

384 *Cf.* acte II, scène 4 ; acte II, scène 6 ; acte III, scènes 2 et 3 ; acte III, scènes 8 à 10 ; acte IV, scènes 1 et 2 ; acte IV, scènes 6 à 9.

385 *Cf.* par exemple *Othello* et *Antony and Cleopatra.*

386 *Cf.* par exemple les apparitions des Sorcières dans *Macbeth* (I, 1 ; I, 2 ; III, 5 ; IV, 1) et du Spectre dans *Hamlet* (I, 4 ; III, 4).

387 *Cf.* par exemple la célèbre scène du Portier (*Porter Scene*) dans *Macbeth* (II, 3), celle du Fossoyeur et de son Aide dans *Hamlet* (V, 1), celle des Serviteurs dans *Coriolanus* (IV, 5) ou encore celle du Jardinier et de ses deux Aides dans *Richard II* (III, 4).

388 Reiner Niehoff, *Die Herrschaft des Textes*, *op. cit.* note 364.

389 *Hamlet* (III, 1 ; IV, 4) ; *Julius Caesar* (II, 1) ; *Richard II* (V, 5).

du régicide. Robespierre, qui décide d'envoyer les dantonistes à la guillotine et de faire régner la vertu par la terreur, se trouve pris dans l'engrenage infernal de la révolution. Il incarne la tyrannie effrayante de l'autorité. Son dessein est de terminer la révolution sociale même par un bain de sang, car « celui qui fait une révolution à moitié creuse lui-même son tombeau »[390]. Les accusations publiques de Camille Desmoulins (« messie sanguinaire »)[391] et les objections de Danton[392] plongent l'apôtre de la vertu qu'est Robespierre dans un profond désarroi. Elles le font soudain douter de la « pureté » de sa conscience[393] et de l'honnêteté de ses principes :

> ROBESPIERRE, *seul.* [...] Nous ne laisserons pas le vaisseau de la Révolution s'échouer sur les bancs de fange et les vils calculs de ces gens-là, il nous faut trancher la main qui ose le retenir, et tant pis s'il s'y agrippe avec les dents !
> Finissons-en avec cette coterie qui a dépouillé de ses habits la défunte aristocratie et a hérité de sa lèpre.
> Pas de vertu ! La vertu, le talon de mes souliers ! Mes principes !
> Comme cela revient sans cesse.
> Pourquoi ne puis-je me défaire de cette pensée ? Elle pointe un doigt sanglant toujours dans cette direction, là-bas ! J'ai beau l'envelopper d'autant de chiffons que je veux, le sang la traverse toujours. —
> (*Après un temps.*) Je ne sais ce qui en moi ment au reste[394].

---

[390] ROBESPIERRE. Die soziale Revolution ist noch nicht fertig, wer eine Revolution <nur> zur Hälfte vollendet, gräbt sich selbst sein Grab. (*GB FA* 1, p. 32.)

[391] *GB FA* 1, p. 36 : « Blutmessias ».

[392] DANTON. [...] Hast du das Recht aus der Guillotine einen Waschzuber für die unreine Wäsche anderer Leute und aus ihren abgeschlagn<en> Köpfen Fleckkugeln für ihre schmutzigen Kleider zu machen, weil du immer einen sauber gebürsteten Rock trägst ? Ja, du kannst dich wehren, wenn sie dir drauf spu<c>ken oder Löcher hineinreißen, aber was geht es dich an, so lang sie dich in Ruhe lassen ? Wenn sie sich nicht genieren so herum zu gehn, hast du deswegen das Recht sie in's Grabloch zu sperren ? Bist du der Polizeisoldat des Himmels ? Und kannst du es nicht eben so gut mit ansehn, als dein lieber Herrgott, so halte dir dein Schnupftuch vor die Augen. (*GB FA* 1, p. 33.)

[393] ROBESPIERRE. Mein Gewissen ist rein. (*GB FA* 1, p. 33.)

[394] ROBESPIERRE allein. [...] Wir werden das Schiff der Revolution nicht auf den seichten Berechnungen und den Schlammbänken dieser Leute stranden lassen, wir müssen die Hand abhauen, die es zu halten wagt und wenn er es mit den Zähnen packte !
Weg mit einer Gesellschaft, die der toten Aristokratie die Kleider ausgezogen und ihren Aussatz geerbt hat.
Keine Tugend ! Die Tugend ein Absatz meiner Schuhe ! Bei meinen Begriffen !
Wie das immer wieder kommt.
Warum kann ich den Gedanken nicht los werden ? Er deutet mit blutigem Finger immer da, da hin ! Ich mag so viel Lappen darum wickeln als ich will, das Blut schlägt immer durch. — *Nach einer Pause*: Ich weiß nicht, was in mir das Andere belügt. (*GB FA* 1, p. 34-35.)

Dans une lettre datée du 28 juillet 1835, Georg Büchner, se justifiant avec véhémence auprès de ses parents de l'accusation d'« immoralité » de certains passages de *Dantons Tod*, décrit sa mission de dramaturge comme une mise en accord de l'invention poétique avec les données de l'histoire :

> l'auteur dramatique n'est à mes yeux qu'un historien, mais il se situe *au-dessus* de ce dernier par le fait qu'il crée pour nous l'histoire une seconde fois et que, au lieu de donner une sèche narration, il nous transporte aussitôt directement dans la vie d'une époque, et nous donne, au lieu de caractéristiques, des caractères, et au lieu de descriptions, des personnages. Sa tâche primordiale est de s'approcher le plus possible de l'histoire telle qu'elle s'est réellement passée. Son livre ne doit être ni plus *moral* ni plus *immoral* que *l'histoire elle-même* ; mais l'histoire n'a pas été créée par le Bon Dieu pour être une lecture pour jeunes filles, et il ne faut pas non plus m'en vouloir si mon livre ne convient pas davantage à cet usage. Je ne peux tout de même pas faire d'un Danton et des bandits de la Révolution des parangons de la vertu[395].

Pourtant, contrairement à ce que laisse penser cette lettre destinée avant tout à rassurer ses parents sur ses bonnes intentions, la vérité historique, pour Büchner, ne se construit pas à travers la narration *linéaire* des faits singuliers d'un épisode de l'Histoire ou, plus concrètement, à travers la simple « dramatisation » d'un « chapitre de Thiers »[396], mais à travers l'entrelacement du geste créateur libre[397] et de la diffraction

---

[395] Lettre à la famille du 28 juillet 1835, in *GB FA* 2, p. 410 : « [...] der dramatische Dichter ist in meinen Augen nichts, als ein Geschichtschreiber, steht aber *über* Letzterem dadurch, daß er uns die Geschichte zum zweiten Mal erschafft und uns gleich unmittelbar, statt eine trockne Erzählung zu geben, in das Leben einer Zeit hinein versetzt, uns statt Charakteristiken Charaktere, und statt Beschreibungen Gestalten gibt. Seine höchste Aufgabe ist, der Geschichte, wie sie sich wirklich begeben, so nahe als möglich zu kommen. Sein Buch darf weder *sittlicher* noch *unsittlicher* sein, als die *Geschichte selbst* ; aber die Geschichte ist vom lieben Herrgott nicht zu einer Lectüre für junge Frauenzimmer geschaffen worden, und da ist es mir auch nicht übel zu nehmen, wenn mein Drama ebensowenig dazu geeignet ist. Ich kann doch aus einem Danton und den Banditen der Revolution nicht Tugendhelden machen ! »

[396] Lettre de Karl Gutzkow à Georg Büchner du 10 juin 1836, in *GB FA* 2, p. 441 : « Ihr Danton zog nicht : vielleicht wissen Sie den Grund nicht ? Weil Sie die Geschichte nicht betrogen haben : weil einige der bekannten heroice Dicta in Ihre Komödie hineinliefen und von den Leuten drin gesprochen wurden, als käme der Witz von Ihnen. Darüber vergaß man, daß in der Tat doch mehr von Ihnen gekommen ist, als von der Geschichte und machte aus dem Ganzen ein dramatisiertes Kapitel des Thiers ».

[397] Lettre à la famille du 28 juillet 1835, in *GB FA* 2, p. 410 : « Der Dichter ist kein Lehrer der Moral, er erfindet und schafft Gestalten, er macht vergangene Zeiten wieder aufleben, und die Leute mögen dann

d'emprunts. « La fidélité aux sources », constate Jean-Louis Besson, ne se résume pas pour Büchner « à la reproduction des faits tels qu'ils se sont déroulés. L'important est que l'histoire *paraisse* vraie dans le drame, non qu'elle soit la reproduction exacte de la réalité »[398]. L'univocité de *Dantons Tod* est donc brisée par un amalgame d'éclats de langages, pièces mobiles de « seconde main »[399] dans le filet du texte. « La collision entre matériaux historiques et citations littéraires ou paralittéraires tourne finalement à l'avantage de ces dernières », note Jean-Louis Besson, en ce sens qu'elles « introduisent une fiction qui l'emporte sur un réel lui-même déjà ébranlé. L'influence dominante des modèles dramatiques fait que l'histoire est contaminée par la fiction, se détache du réel et se trouve comme mise sur une orbite théâtrale »[400]. Dans ce cadre, les éléments empruntés au théâtre de Shakespeare introduisent une dimension poétique et fictive qui participe à rendre les faits historiques dans leur déroulement complexe et, pourrait-on dire, réaliste.

Dans une célèbre lettre à sa famille, Büchner cherche à se positionner en avouant faire « grand cas de Goethe et[401] de Shakespeare, mais très peu de cas de Schiller »[402]. « En toute chose je demande : de la vie, une possibilité d'existence », fait-il dire à son Lenz dans la fameuse conversation imaginaire sur l'art (« Kunstgespräch »). « Nous n'avons alors pas à nous demander si c'est beau ou si c'est laid, le sentiment qu'on a créé quelque chose, quelque chose qui a de la vie, est bien au-

---

daraus lernen, so gut, wie aus dem Studium der Geschichte und der Beobachtung dessen, was im menschlichen Leben um sie herum vorgeht ».

398 Jean-Louis Besson, *Les sources de Georg Büchner. Histoire d'une autopsie : des essais de jeunesse à la Mort de Danton*, *op. cit.* note 364, p. 255.

399 Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, *op. cit.* note 363.

400 Jean-Louis Besson, *Les sources de Georg Büchner. Histoire d'une autopsie : des essais de jeunesse à la Mort de Danton*, *op. cit.* note 364, p. 329-330.

401 La retranscription de la conjonction de coordination diffère d'une édition à l'autre : « [...] je fais grand cas de Goethe ou de Shakespeare » (*GB HA* 2, p. 444).

402 Lettre à la famille du 28 juillet 1835, in *GB FA* 2, p. 411 : « Mit einem Wort, ich halte viel auf Goethe und Shakspeare, aber sehr wenig auf Schiller ».

dessus de ces deux notions, et c'est le seul critère en matière d'art. On ne le rencontre d'ailleurs que rarement, nous le trouvons chez Shakespeare, et on le perçoit tout entier dans les chansons populaires, chez Goethe aussi parfois »[403]. Dans *Dantons Tod* aussi, Büchner cherche insidieusement à se dire : c'est à l'évidence contre Friedrich Schiller et ses épigones, pour lesquels l'art ne doit s'intéresser non pas à la réalité en tant que telle, mais en tant que manifestation sensible et singulière de l'Idée, que s'emporte le personnage de Camille Desmoulins dans une longue tirade (II, 3) :

> CAMILLE. Je vous le dis, si on ne leur donne pas de toutes choses de grossières copies, étiquetées « théâtres », « concerts » et « expositions », ils ne voient ni n'entendent rien. Que quelqu'un taille une marionnette dont on voit pendre le fil qui permet de la tirailler et dont les articulations craquent à chaque pas en pentamètres ïambiques [allusion au vers tragique du théâtre schillérien — C. R.], quel caractère, quelle logique ! Que quelqu'un prenne un petit sentiment, une sentence, une idée, l'habille d'une redingote et d'une culotte, lui ajoute des mains et des pieds, lui colore le visage et laisse cette créature se débattre pendant trois actes jusqu'à ce qu'enfin elle se marie ou se suicide — quel idéal ! Que quelqu'un bricole un opéra qui reproduit le flux et le reflux de l'âme humaine, comme un sifflet à eau le chant du rossignol — quel art !
> Faites sortir dans la rue les gens qui sont dans les théâtres : quelle pitoyable réalité !
> Ils oublient leur Bon Dieu pour ses mauvais copistes. De la nature ardente, impétueuse, lumineuse, qui se réengendre à chaque instant en eux et autour d'eux, ils ne voient ni n'entendent rien[404].

---

[403] *Lenz*, in *GB FA* 1, p. 233-234 : « Er sagte : [...] Ich verlange in allem Leben, Möglichkeit des Daseins, und dann ist's gut ; wir haben dann nicht zu fragen, ob es schön, ob es häßlich ist, das Gefühl, daß Was geschaffen sei, Leben habe, stehe über diesen Beiden, und sei das einzige Kriterium in Kunstsachen. Übrigens begegne es uns nur selten, in Shakespeare finden wir es und in den Volksliedern tönt es einem ganz, in Göthe manchmal entgegen ».
Le discours dans son ensemble se trouve p. 233-236.

[404] CAMILLE. Ich sage euch, wenn sie nicht Alles in hölzernen Kopien bekommen, verzettelt in Theatern, Concerten und Kunstausstellungen, so haben sie weder Augen noch Ohren dafür. Schnitzt Einer eine Marionette, wo man den Strick hereinhängen sieht, an dem sie gezerrt wird und deren Gelenke bei jedem Schritt in fünffüßigen Jamben krachen, welch ein Charakter, welche Konsequenz ! Nimmt Einer ein Gefühlchen, eine Sentenz, einen Begriff und zieht ihm Rock und Hosen an, macht ihm Hände und Füße, färbt ihm das Gesicht und läßt das Ding sich 3 Akte hindurch herumquälen, bis es sich zuletzt verheiratet oder sich totschießt — ein Ideal ! Fiedelt Einer eine Oper, welche das Schweben und Senken im menschlichen Gemüt widergiebt wie eine Tonpfeife mit Wasser die Nachtigall — ach die Kunst !
Setzt die Leute aus dem Theater auf die Gasse: ach, die erbärmliche Wirklichkeit !
Sie vergessen ihren Herrgott über seinen schlechten Kopisten. Von der Schöpfung, die glühend, brausend und leuchtend, um und in ihnen, sich jeden Augenblick neu gebiert, hören und sehen sie nichts. (*GB FA* 1, p. 44-45.)

Prônant une esthétique « réaliste », Büchner fustige le théâtre idéaliste, car celui-ci met en avant l'Idée et non le vrai. Il offre au spectateur une image factice du monde, puisqu'il le représente comme un système exemplaire, cohérent, doué d'une nécessité interne et aspirant à l'harmonie morale. Dans sa quête des vérités universelles qui résulteraient de la synthèse ultime de la moralité et de la liberté, le poète idéaliste se détourne de la représentation de l'individuel, du singulier et du contingent dans lesquelles, selon Büchner, Goethe et surtout Shakespeare[405] excellent. Les personnages du théâtre idéaliste ne sont alors pas des « êtres de chair et de sang », dont le spectateur peut « éprouver la souffrance et la joie », et dont les « faits et gestes » lui « inspirent horreur ou admiration ». Ce sont bien plus des « marionnettes avec des nez bleu ciel et un pathétique affecté »[406], qui, quoique fort éloignées de la réalité, sont pourtant chargées de l'éducation esthétique du spectateur et visent à le rendre « raisonnable ». Pour Büchner, cette visée téléologique et normative est le fruit d'une perception désormais erronée du monde[407]. Jean-Louis Besson remarque fort justement que l'artiste, selon Georg Büchner,

> doit certes déceler le principe interne de ce qu'il représente, mais sans chercher à en faire le sujet d'une démonstration exemplaire. Il n'y a pas de règles générales qui président à la représentation de la nature. Büchner se tient à l'écart de toute poétique normative, même s'il s'inspire largement de Shakespeare. Cela explique pourquoi ses différentes interventions sur l'art ne contiennent pas de préceptes esthétiques clairement définis qu'il

---

[405] *Cf.* en particulier *Julius Caesar* et *Hamlet*.

[406] Lettre à la famille du 28 juillet 1835, in *GB FA* 2, p. 411 : « Was noch die sogenannten Idealdichter anbetrifft, so finde ich, daß sie fast nichts als Marionetten mit himmelblauen Nasen und affektiertem Pathos, aber nicht Menschen von Fleisch und Blut gegeben haben, deren Leid und Freude mich mitempfinden macht, und deren Tun und Handeln mir Abscheu oder Bewunderung einflößt ».
Cf. la recension anonyme de « Die Dramatiker der Jetztzeit. Von Ludolf Wienbarg. Erstes Heft. Altona, 1839. Bei Karl Aue », in *Hallische Jahrbücher für deutsche Wissenschaft und Kunst* 43 du 19 février 1840, col. 344-344, ici col. 343 : « Die Bühne müßte uns ein Lichtbild der Wirklichkeit geben, eine der Wahrheit der Natur entnommene, aber künstlerisch verklärte Darstellung der Geschichte. Die Elemente, welche uns bewegen, müßten wir in lebendiger Personification, in Fleisch und Blut verwandelt, in poetisch abgeschlossener Begrenzung vor uns erblicken. Dies ist die Forderung der Zeit, welche sich erfüllen wird, weil sie es muß ».

[407] Sur ce point, *cf.* également Jean-Louis Besson, *Le Théâtre de Georg Büchner. Un jeu de masques*, Belfort : Circé, 2002, p. 44-47.

> opposerait à l'idéalisme. Il n'y a pas de règles préétablies dans lesquelles l'artiste devrait faire entrer l'objet de la représentation[408].

Il s'agit donc, pour reprendre les termes mêmes de Büchner, de se munir de sa « trousse de médecin » et d'apporter une « aide active pour ranimer le cadavre » de la muse de la poésie allemande. « Le mieux », ironise-t-il, serait « de tenter de le réchauffer dans un four de cuisine, car c'est encore le seul ouvrage d'art que ce cher peuple allemand s'entende à construire et à goûter ! »[409]

Le fragment paraît être alors une forme d'expression appropriée pour que l'écriture se fasse l'empreinte d'un monde en désordre qui a basculé dans la Terreur. Nous aimerions appuyer ce constat par l'analyse de la deuxième scène du premier acte de *Dantons Tod*, dans laquelle l'emprunt à plusieurs drames de Shakespeare est non seulement manifeste au niveau des situations, des personnages et des dialogues, mais aussi des procédés dramaturgiques employés.

4. 4 La Mort de Danton : *la référence étrangère, espace de contestation et instrument de subversion*

Dans la deuxième scène du premier acte, une querelle domestique entre Simon (le principal représentant du peuple dans la pièce qui exerce le métier de

---

[408] *Id.*, p. 45.

[409] Lettre à August et Adolph Stöber du 24 août 1832, in *GB FA* 2 p. 360 : « Ihr seid gebeten mit Eurer poetischen Haus und Feld-Apotheke bei der Wiederbelebung des Cadavers tätige Hülfe zu leisten, am besten wäre es man suchte ihn in einem Backofen zu erwärmen, denn dies ist noch das einzige Kunstwerk, welches das liebe Teutsche Volk zu bauen und zu genießen versteht ! »

souffleur et l'un des membres de la milice chargée de l'arrestation de Danton), et sa femme au sujet de leur fille qui se prostitue pour un peu de pain, engendre la prise de parole d'un petit nombre de citoyens miséreux. Ceux-ci vont se servir du langage pour fonder une autorité menaçante, mais éphémère, puisqu'ils la laissent échapper sur un simple mot d'esprit d'un jeune homme instruit. L'arrivée de Robespierre qui suit immédiatement, accompagné de femmes et de sans-culottes, donne lieu à une séquence rhétorique, où les citoyens se rassemblent pour écouter les paroles caressantes de « l'Incorruptible défenseur du peuple » sur la justice et la sagesse[410]. La didascalie « de nombreuses voix » (« viele Stimmen ») est ainsi opposée aux interventions individualisées préalables du Premier, Deuxième et Troisième Citoyen et aux « quelques voix » (« einige Stimmen ») qui, juste avant, avaient exhorté les citoyens à être attentifs aux paroles de Robespierre. Cette séquence est suivie de la réconciliation entre le souffleur Simon et sa femme.

Selon un principe d'écriture dramaturgique proche de celui de Shakespeare (par exemple dans l'acte II, scène 2 de *1 Henry IV*), une séquence grotesque de bastonnade enchâsse une séquence politique dans laquelle intervient le peuple au bord de la rébellion. Son importance est primordiale, puisqu'il s'agit de la première apparition de Robespierre dans la pièce. Les liens entre ces deux incidents sont resserrés par un réseau de *leitmotive* et de parallélismes qui se glissent dans l'économie de la scène, lui assurant cohésion et densité : la violence refoulée, donc inassouvie de Simon, qui, dans son ivresse, fait mine de tuer sa femme (« J'arracherai ton manteau de tes épaules / Et jetterai, nue, ta charogne au soleil »)[411], rappelle celle des citoyens qui, dans

---

[410] *Cf.* l'interjection d'une femme qui qualifie Robespierre de Messie « envoyé pour élire et pour juger » : EIN WEIB. Hört den Messias, der gesandt ist zu wählen und zu richten ; er wird die Bösen mit der Schärfe des Schwertes schlagen. Seine Augen sind die Augen der Wahl, und seine Hände sind die Hände des Gerichts ! (*GB FA* 1, p. 20.)

[411] SIMON. So reiβ ich von den Schultern dein Gewand,
Nackt in die Sonne schleudr' ich dann dein Aas. (*GB FA* 1, p. 17.)

leur frénésie, font le geste de pendre un jeune homme qu'ils trouvent par hasard sur leur chemin et dont le seul tort est d'avoir un mouchoir (« Il a un mouchoir ! A la lanterne ! A la lanterne ! »)[412]. L'évocation sarcastique d'un climat de romanité austère et vertueuse[413] (« Romains », « vestale », « Virginius », « Lucrèce », « Appius Claudius », « Porcia »), faisant référence à la haute tragédie et mis au service de la cause révolutionnaire, est tournée en dérision par les confusions et les étourderies de Simon, un personnage proche du *clown* shakespearien (« Non, laissez-moi, Romains, je veux briser cette carcasse ! Vestale ! » ; « Ah, Lucrèce ! Un couteau, donnez-moi un couteau, Romains ! Ah, Appius Claudius !)[414]. Le verbe moralisateur et cajoleur de Robespierre (« Peuple pauvre et vertueux »)[415] se heurte d'un côté aux jurons gras lâchés par Simon dans la première séquence de la scène (« Maquerelle, vieux reste d'onguent napolitain, pomme véreuse du péché originel » ; « Lit de prostitution, dans chaque ride de ton corps niche la lubricité »)[416] et s'infiltre de l'autre jusque dans la réconciliation finale des époux (« viens ma vertueuse épouse »)[417]. Enfin, l'éloquence rusée de l'orateur se réfléchit dans la parole itérative des petites gens. On discerne derrière les syllogismes et les tautologies du discours populaire qui tente d'imiter celui des dirigeants toute l'ironie tragique d'une parole absurde, tant elle est corps étranger dans la bouche du bas peuple. Le raisonnement sophistiqué auquel les citoyens misérables s'essaient et qui s'inspire

---

[412] EINIGE STIMMEN. Er hat ein Schnupftuch ! ein Aristokrat ! an die Laterne ! an die Late<rne> ! (*GB FA* 1, p. 19.)

[413] Ce climat est annoncé dès la scène d'exposition. Philippeau évoque le « décemvir » (« Dezemvirn »), Camille les bacchantes (« Bacchantinnen ») et Danton les « Catons » (« Katonen »), une allusion à Caton l'Ancien, défenseur des vertus traditionnelles qui avaient fait la grandeur de Rome. (*GB FA* 1, p. 14-16.)

[414] SIMON. Nein, laβt mich Römer, zerschellen will ich dies Geripp ! Du Vestalin ! (*GB FA* 1, p. 17.)
SIMON. Ha Lucrecia ! ein Messer, gebt mir ein Messer, Römer ! Ha Appius Claudius ! (*GB FA* 1, p. 18.)
Sur ce point, *cf.* l'apparat critique de l'édition de Francfort (*GB FA* 1, p. 487-488).

[415] ROBESPIERRE. Armes, tugendhaftes Volk ! (*GB FA* 1, p. 20.)

[416] SIMON. Du Kuppelpelz, du runzliche Sublimatpille, du wurmstichischer Sündenapfel ! (*GB FA* 1, p. 17.)
SIMON. Du Hurenbett, in jeder Runzel deines Leibes nistet Unzucht. (*GB FA* 1, p. 17.)

[417] SIMON. [...] komm mein tugendreich Gemahl. (*GB FA* 1, p. 21.)

peut-être du « argal »[418] du fossoyeur dans *Hamlet* (V, 1) ou du « argo »[419] du premier insurgé dans *2 Henry VI* (IV, 2), n'est alors qu'une sorte de mécanisme qui tourne à vide. Le peuple, aveuglé, ne se rend pas compte que l'usage maladroit et irréfléchi de la parole des puissants ne peut lui fournir les armes de sa propre émancipation. Un abîme sépare en effet cette parole qui cherche à faire triompher la raison morale et l'état chaotique des choses et du monde[420].

> PREMIER CITOYEN. Le peuple, c'est nous, et nous voulons qu'il n'y ait plus de loi, *ergo* cette volonté est la loi, *ergo* au nom de la loi il n'y a plus de loi, *ergo* à mort[421].

L'intertexte shakespearien se manifeste dans cette scène en clins d'œil appuyés : il se profile derrière la séquence de l'éloquence de Robespierre et de la représentation du peuple que l'on peut rapprocher de la scène d'exposition de *Coriolanus*, des scènes du Capitole et du Forum dans *Julius Caesar* (III, 1 ; III, 2), mais aussi de *2 Henry VI* (acte IV, scènes 2 à 7). Les passages représentant Jack Cade à la tête d'une bande d'insurgés du Kent sont en effet, aux côtés de quelques-unes des pièces romaines, les scènes les plus importantes du théâtre de Shakespeare pour la mise en scène de soulèvements populaires.

---

[418] 1 CLOWN. — Give me leave. Here lies the water — good. Here stands the man — good. If the man go to this water and drown himself, it is, will he nill he, he goes. Mark you that. But if the water come to him and drown him, he drowns not himself ; argal he that is not guilty of his own death shortens not his own life. (*Hamlet* ; V, 1)
« Argal » est traduit « ergel » par August Wilhelm Schlegel.

[419] 2 REBEL. — I see them ! I see them ! There's Best's son, the tanner of Wingham —
1 REBEL. — He shall have the skins of our enemies to make dog's leather of.
2 REBEL. — And Dick the butcher —
1 REBEL. — Then is sin struck down like an ox, and iniquity's throat cut like a calf.
2 REBEL. — And Smith the weaver —
1 REBEL. — Argo, their thread of life is spun.
2 REBEL. — Come, come, let's fall in with them. (*2 Henry VI* ; IV, 2)
« Argo » est traduit « ergo » par A. W. Schlegel.

[420] DANTON. Die Welt ist das Chaos. Das Nichts ist der zu gebärende Weltgott. (Acte IV, scène 5, in *GB FA* 1, p. 86.)

[421] ERSTER BÜRGER. Wir sind das Volk und wir wollen, daß kein Gesetz sei ; ergo ist dieser Wille das Gesetz, ergo im Namen des Gesetzes gibt's kein Gesetz mehr, ergo totgeschlagen ! (*GB FA* 1, p. 20.)

Nous assistons dans la scène d'exposition de *Coriolanus* comme dans la deuxième scène du premier acte de *Dantons Tod* au revirement quasi mécanique[422], en trois temps, d'une foule qui succombe à la parole énoncée, auquel répond, en contrepoint, un autre revirement qui se parodie lui-même, celui de l'ivrogne Simon :

1. argumentation du peuple ;
2. contre-argumentation du démagogue ;
3. volte-face du peuple[423].

1. Simon accable sa femme d'invectives et réclame un couteau pour poignarder sa fille ;
2. intervention des citoyens et discours public de Robespierre qui assure que le peuple se poignarde lui-même dans son « courroux » (« Grimm ») ;
3. effet immédiat des paroles de l'homme politique sur la sphère privée : réconciliation des époux et marques de tendresse du père pour sa fille.

La deuxième scène du premier acte apparaît ainsi discréditée d'entrée de jeu par un changement de niveau de sens, selon la terminologie proposée par Laurent Jenny[424]. Büchner lui ôte, par la bouffonnerie de Simon, par la médiocrité, le grotesque et la grivoiserie de la séquence qui encadre le discours de Robespierre, tout le

---

[422] Voir également les scènes 9 et 10 de l'acte III.

[423] *Cf.* également Jean-Louis Besson, *Les sources de Georg Büchner. Histoire d'une autopsie : des essais de jeunesse à la Mort de Danton*, *op. cit.* note 364, p. 322 : « [...] C'est surtout pour l'organisation générale des tableaux, où figure le peuple que Büchner est redevable à Shakespeare. On retrouve dans certaines scènes (II, 1 ; III, 10) un même schéma, ce qu'on pourrait appeler une composition en triptyque : dans un premier temps un argument est défendu par le peuple, puis un contre-arguement est présenté par un individu isolé, contre-argument auquel le peuple se rallie unanimenent [*sic*] dans un troisième temps. [...] Si Büchner reprend la trame générale de ces scènes, il suit Shakespeare de plus près encore au deuxième tableau de l'acte I ».

[424] Laurent Jenny, « La stratégie de la forme », *op. cit.* note 363, p. 278 : « un schéma sémantique est repris dans le contexte à un nouveau niveau de sens ».

spectaculaire visuel et verbal que l'on trouve par exemple dans les scènes du Capitole et du Forum de *Julius Caesar* ou dans la scène d'exposition de *Coriolanus*. Dans cette dernière et dans *Dantons Tod*, un Premier Citoyen, beau parleur, exprime le mécontentement du peuple, encouragé par un Deuxième Citoyen dans *Coriolanus*, un Deuxième et Troisième Citoyen dans *Dantons Tod*. Mais alors qu'un véritable échange a lieu dans la pièce la plus politique de Shakespeare entre Ménénius et le Premier Citoyen, les personnages chez Büchner ne font plus que répéter étourdiment des bribes de discours « mises en circulation » et perpétuer ainsi, tels des pantins grotesques, la justice expéditive des dirigeants.

> MERCIER. [...] L'égalité brandit sa faux sur toutes les têtes, la lave de la Révolution coule, la guillotine républicanise ! Les galeries applaudissent et les Romains se frottent les mains, mais ils n'entendent pas que chacune de ces paroles est le râle d'une victime. Suivez donc vos grandes phrases jusqu'au point où elles prennent corps.
> Regardez autour de vous, tout cela, vous l'avez dit, c'est la traduction mimée de vos paroles. Ces infortunés, leurs bourreaux et la guillotine sont vos discours devenus vivants[425].

Comme Simon, dont le métier est d'être souffleur au théâtre, les citoyens aveuglés, tels des séides, répètent en chœur ce qu'on leur souffle et exécutent ce qu'on leur ordonne de faire. Le *leitmotiv* de la deuxième scène du premier acte (« ils [nous] ont dit » // « nous avons [tué] »), ironiquement réitéré de ligne en ligne, sonne creux :

> TROISIEME CITOYEN. Ils nous ont dit : tuez les aristocrates, ce sont des loups ! Nous avons pendu les aristocrates à la lanterne. Ils nous ont dit : le

[425] MERCIER. [...] Die Gleichheit schwingt ihre Sichel über allen Häuptern, die Lava der Revolution fließt, die Guillotine republikanisiert ! Da klatschen die Galerien und die Römer reiben sich die Hände, aber sie hören nicht, daß jedes dieser Worte das Röcheln eines Opfers ist. Geht einmal euren Phrasen nach, bis zu dem Punkt wo sie verkörpert werden.
Blickt um euch, das Alles habt ihr gesprochen, es ist eine mimische Übersetzung eurer Worte. Diese Elenden, ihre Henker und die Guillotine sind eure lebendig gewordnen Reden. (Acte III, scène 3, in *GB FA* 1, p. 61-62.)

> Veto bouffe votre pain, nous avons tué le Veto. Ils ont dit : les girondins vous affament, nous avons guillotiné les girondins [...][426].

Le rapprochement avec la deuxième scène du quatrième acte de *2 Henry VI*[427] montre des similarités frappantes avec notre scène. La progression de l'action y est semblable, et l'arbitraire de la justice populaire sanglante y est dénoncé pareillement. Cependant, alors que Shakespeare laisse libre cours à la colère aveugle de la foule en délire et permet le sacrifice d'un clerc innocent, condamné par ses bourreaux à la pendaison seulement parce qu'il sait écrire son nom, le ressentiment populaire, chez Büchner, n'éclate pas, lorsqu'il atteint son paroxysme. L'intention de Büchner est double. D'une part, il s'agit de donner une dimension plus humaine à l'ensemble, en faisant du peuple une foule de misérables, plutôt que de guillotineurs[428], et de mettre ainsi le lecteur/spectateur en garde contre le danger que représentent les passions populaires. Si la représentation du peuple dans *Dantons Tod* est encore calquée sur celle de Shakespeare, l'image büchnérienne des indigents est enrichie d'une dimension humaine qui dépasse de loin la crudité et la grossièreté de la populace (*mob*) de certains drames de l'Elisabéthain. Dans *Lenz*, Büchner prête des paroles au personnage éponyme qui pourraient être aussi au fondement de sa propre esthétique :

---

[426] DRITTER BÜRGER. [...] Sie haben uns gesagt : schlagt die Aristokraten tot, das sind Wölfe ! Wir haben die Aristokraten an die Laternen gehängt. Sie haben gesagt das Veto friβt euer Brot, wir haben das Veto totgeschlagen. Sie haben gesagt die Girondisten hungern euch aus, wir haben die Girondisten guillotiniert. (*GB FA* 1, p. 18-19.)

[427] Bien que les convergences ne soient pas aussi manifestes, la séquence peut également être rapprochée de *Julius Caesar* (III, 3), où un poète nommé Cinna est exécuté par des citoyens, en raison d'une simple homonymie avec le nom d'un conspirateur.
Cf. Thomas Michael Mayer, « 'An die Laterne !' Eine unbekannte 'Quellenmontage' in *Dantons Tod* (I, 2) », *op. cit.* note 382.

[428] *Cf.* la lettre à la famille de février 1834, in *GB FA* 2, p. 380 : « Ich hoffe noch immer, daβ ich leidenden, gedrückten Gestalten mehr mitleidige Blicke zugeworfen, als kalten, vornehmen Herzen bittere Worte gesagt habe ».

> Qu'on essaie donc, qu'on s'enfonce dans la vie du plus humble des êtres et qu'on la restitue dans ses tressaillements, ses demi-mots, et tout le jeu subtil et imperceptible de sa mimique [...][429].

D'autre part, il s'agit de provoquer un nouvel enrayage de l'action, au sein d'une pièce, où toutes les pointes sont continuellement émoussées. La progression par à-coups de la scène est ainsi le résultat d'une série d'immobilisations : on empêche Simon de tuer sa femme ; un simple mot d'esprit permet au possesseur du mouchoir de sauver sa vie ; l'arrivée de Robespierre va transformer les citoyens en colère en une foule docile qui ovationne et adule.

PREMIER CITOYEN. A mort ceux qui savent
lire et écrire !
DEUXIEME CITOYEN. A mort ceux qui marchent
comme des muscardins !
TOUS *crient*. A mort ! A mort !
(*Quelques-uns entraînent un jeune homme.*)
QUELQUES VOIX. Il a un mouchoir ! Un aristocrate !
A la lanterne !
A la lanterne !
DEUXIEME CITOYEN. Quoi ? Il ne se mouche pas
dans ses doigts ?
A la lanterne ! (On descend une lanterne.)
JEUNE HOMME. Ah, messieurs !
DEUXIEME CITOYEN. Il n'y a pas de messieurs ici !
A la lanterne !
QUELQUES-UNS *chantent*
Ceux qui sont sous la terre
Sont mangés par les vers.
Mieux vaut être pendu
Que pourrir vermoulu !
JEUNE HOMME. Indulgence !
TROISIEME CITOYEN. C'est un petit jeu, avec une
Corde de chanvre autour du cou ! L'affaire d'un
Instant, nous sommes plus charitables que vous.
Notre vie n'est que meurtre par le travail, soixante
Années à se débattre au bout d'une corde, mais
Nous allons la trancher. A la lanterne ![430]

LE TISSERAND. On l'a surpris en train de faire
des modèles d'écriture pour les gamins.
CADE. En voilà un scélérat !
LE TISSERAND. Il a en poche un livre
avec des lettres rouges.
CADE. Mais alors, c'est un sorcier !
LE BOUCHER. Bien pire : il sait rédiger un contrat
et écrire en grosse.
CADE. C'est bien dommage. L'homme ne présente
pas mal, sur mon honneur ! Si je ne le reconnais
pas coupable, il aura la vie sauve. Approche,
l'ami, que je t'interroge. Quel est ton nom ?
L'INSTITUTEUR. Emmanuel.
LE BOUCHER. C'est ce qu'on met en tête
des lettres — ça va aller mal pour toi.
CADE. Laissez-moi faire. (*A l'instituteur*)
As-tu l'habitude d'écrire ton nom, ou bien
est-ce que tu fais une croix à la place,
comme tout citoyen droit et honnête ?
L'INSTITUTEUR. Dieu merci, monsieur, j'ai été
assez bien élevé pour être capable d'écrire
mon nom.
TOUS LES PARTISANS DE CADE. Il avoue !
Emmenez-le ! Le scélérat ! Le traître !
CADE. Qu'on l'emmène, dis-je, et qu'on
le pende avec son écritoire au cou !
(*2 Henry VI*, acte VI, scène 2)

---

[429] *Lenz*, *GB FA* 1, p. 234 : « Man versuche es einmal und senke sich in das Leben des Geringsten und gebe es wieder, in den Zuckungen, den Andeutungen, dem ganzen feinen, kaum bemerkten Mienenspiel [...] ».

[430] ERSTER BÜRGER. Totgeschlagen, wer lesen und schreiben kann !
ZWEITER BÜRGER. Totgeschlagen, wer auswärts geht !
ALLE *schreien*: totgeschlage, totgeschlage [*sic*] !
Einige schleppen einen jungen Menschen herbei.
EINIGE STIMMEN. Er hat ein Schnupftuch ! ein Aristokrat ! an die Laterne ! an die Late<rne> !
ZWEITER BÜRGER. Was ? er schneuzt sich die Nase nicht mit den Fingern ? An die Laterne ! *Eine Laterne wird herunter gelassen.*
JUNGER MENSCH. Ach meine Herren !

Comme dans *Coriolanus*, le grondement du peuple est définitivement canalisé par l'intervention d'une tierce personne, un dirigeant, auquel le peuple octroie le droit de parole. Or, ce dirigeant se gardera bien de la rendre. La prise de parole de ces deux grands manipulateurs des foules que sont le démagogue Ménénius Agrippa dans *Coriolanus* et Robespierre dans *Dantons Tod*, intervient dans les deux situations à un moment crucial. Par d'habiles maniements des mots, les orateurs visent à impressionner et à apaiser leur auditoire, afin d'étouffer la révolte naissante, et, d'une manière générale, toute liberté d'action.

> ROBESPIERRE. Que se passe-t-il, citoyens ?
> TROISIEME CITOYEN. Que peut-il bien se passer ? Les quelques gouttes de sang d'août et de septembre n'ont pas rougi les joues du peuple. La guillotine est trop lente. Il nous faut une averse.
> PREMIER CITOYEN. Nos femmes et nos enfants réclament du pain. Nous allons leur donner à manger la chair des aristocrates. Eh ! A mort ceux qui n'ont pas de trou dans leur veste !
> TOUS. A mort ! A mort !
> ROBESPIERRE. Au nom de la loi !
> PREMIER CITOYEN. Qu'est-ce que la loi ?
> ROBESPIERRE. La volonté du peuple [431].

ZWEITER BÜRGER. Es gibt hier keine Herren ! An die Laterne !
EINIGE *singen.*
Die da liegen in der Erden,
Von de Würm gefresse werden.
Besser hangen in der Luft,
Als verfaulen in der Gruft !
JUNGER MENSCH. Erbarmen !
DRITTER BÜRGER. Nur ein Spielen mit einer Hanflocke um den Hals ! S'ist nur ein Augenblick, wir sind barmherziger als ihr. Unser Leben ist der Mord durch Arbeit, wir hängen 60 Jahre lang am Strick und zappeln, aber wir werden uns losschneiden.
An die Laterne ! (*GB FA* 1, p. 19.)

[431] ROBESPIERRE. Was gibt's da Bürger ?
DRITTER BÜRGER. Was wird's geben ? Die paar Tropfen Bluts vom August und September haben dem Volk die Backen nicht rot gemacht. Die Guillotine ist zu langsam. Wir brauchen einen Platzregen.
ERSTER BÜRGER. Unsere Weiber und Kinder schreien nach Brot, wir wollen sie mit Aristokratenfleisch füttern. Heh ! totgeschlagen wer kein Loch im Rock hat.
ALLE. Totgeschlagen ! totgeschlagen !
ROBESPIERRE. Im Namen des Gesetzes <!>
ERSTER BÜRGER. Was ist das Gesetz ?
ROBESPIERRE. Der Wille des Volks. (*GB FA* 1, p. 20.)

Ce qu'a pu enseigner Shakespeare à Büchner, c'est la connaissance prodigieuse qu'il possède du rôle des violences collectives « aveugles », ainsi que l'étroite parenté du langage politique et du langage théâtral[432]. Robespierre enjôle le peuple et le prive progressivement de sa parole grâce à sa parfaite maîtrise d'une rhétorique artificieuse et à sa sollicitude hypocrite :

> ROBESPIERRE. Peuple pauvre et vertueux ! Tu fais ton devoir, tu immoles tes ennemis. Peuple, tu es grand. Tu te révèles au milieu des éclairs et du tonnerre. Mais, peuple, tes coups ne doivent pas frapper ton propre corps, tu te poignardes toi-même dans ton courroux. Tu ne peux succomber qu'à ta propre force. Tes ennemis le savent. Tes législateurs veillent, ils conduiront ta main, leurs yeux sont infaillibles, ta main inéluctable. Venez avec moi aux Jacobins. Vos frères vous ouvriront les bras, et nous jugerons nos ennemis dans le sang.
> DE NOMBREUSES VOIX. Aux Jacobins ! Vive Robespierre !
> (*Tous sortent.*)[433]

La force persuasive de ce discours du commandement naît de sa progression « rampante » et « envahissante » (passage du « tu » au « vous, puis au « nous ») et des vocables flatteurs utilisés (« Peuple, tu es grand »). Il s'agit, par la sobriété du choix des mots, par des constructions paratactiques caractéristiques, au demeurant, de certains passages-clés de *Der Hessische Landbote*[434], d'endiguer les paroles érigées en actes de parole (« totgeschlagen ») du peuple. Robespierre doit

---

[432] Sur les fonctions du langage dans les œuvres dramatiques de Shakespeare, *cf.* Frank Kermode, *Shakespeare's Language*, London : Penguin, 2000.

[433] ROBESPIERRE. Armes, tugendhaftes Volk ! Du tust deine Pflicht, du opferst deine Feinde. Volk du bist groß. Du offenbarst dich unter Blitzstrahlen und Donnerschlägen. Aber Volk deine Streiche dürfen deinen eignen Leib nicht verwunden, du mordest dich selbst in deinem Grimm. Du kannst nur durch deine eigne Kraft fallen. Das wissen deine Feinde. Deine Gesetzgeber wachen, sie werden deine Hände führen, ihre Augen sind untrügbar, deine Hände sind unentrinnbar. Kommt mit zu den Jakobinern. Eure Brüder werden euch ihre Arme öffnen, wir werden ein Blutgericht über unsere Feinde halten.
VIELE STIMMEN. Zu den Jakobinern ! es lebe Robespierre !
Alle ab. (*GB FA* 1, p. 20.)

[434] *Cf.* par exemple le passage suivant : « Die Regierung wird gebildet von dem Großherzog und seinen obersten Beamten. Die andern Beamten sind Männer, die von der Regierung berufen werden, um jene Ordnung in Kraft zu erhalten [...]. Das Volk ist ihre Herde, sie sind seine Hirten, Melker und Schinder ; sie haben die Häute der Bauern an, der Raub der Armen ist in ihrem Hause ; die Tränen der Witwen und Waisen sind das Schmalz auf ihren Gesichtern ; sie herrschen frei und ermahnen das Volk zur Knechtschaft ». (*Der Hessische Landbote*, *GB FA* 2, p. 45-55.)

empêcher le déchaînement des énergies populaires et étouffer toute prise de conscience des citoyens de Paris de leur pouvoir sur les puissants. Ce pouvoir doit donc être délégué aux « législateurs » dont l'arme est la terreur et la force la vertu[435], car tout acte insurrectionnel, assure Robespierre face aux citoyens rassemblés, ne finirait que par se retourner contre eux et les meurtrir (« tes coups ne doivent pas frapper ton propre corps »). Ce que Robespierre tente de dissimuler par les artifices du discours, c'est que le « peuple court toujours pieds nus dans les rues »[436] et n'a toujours pas de bois pour se chauffer[437], tandis que les puissants ont depuis longtemps perdu tout contrôle sur le mécanisme d'une révolution sanguinaire qu'ils ont pourtant enclenché. Ce passage n'est pas sans évoquer le discours de Ménénius Agrippa dans la scène d'exposition de *Coriolanus*, où le démagogue raconte au peuple révolté l'apologue des membres et de l'estomac, afin de lui imposer de rendre les armes.

> MENENIUS. Ce bon ventre, ce sont les sénateurs de Rome,
> Et les membres rebelles, c'est vous. Car examinez
> Leurs délibérations, leurs soins, comprenez bien
> Les choses qui touchent au bien commun, et vous verrez
> Que vous ne recevez aucun bienfait public
> Qui ne procède d'eux, ou ne vienne d'eux,
> Nullement de vous-mêmes. [...] (*Coriolanus*, I, 1.)

A l'instar de Shakespeare, Büchner met donc en scène plusieurs types de discours qu'il entrelace grâce à la construction en miroir des différentes séquences : le pathos comique (Simon), le discours réaliste sur la misère matérielle du peuple (le Premier et le Troisième Citoyen), la parodie de la logique rhétorique (le Premier Citoyen), l'éloquence virtuose du tacticien (Robespierre). D'une manière générale, on peut affirmer que *Dantons Tod* présente des effets de contrastes et de décentrements

---

435 *Cf.* le long monologue de Robespierre dans la troisième scène du premier acte.

436 LEGENDRE. [Das Volk] läuft noch barfuß in den Gassen [...]. (Acte I, scène 4, in *GB FA* 1, p. 26.)

437 WEIB. Seht ihr, ich saß da so auf dem Stein in der Sonne und wärmte mich seht ihr, denn wir haben kein Holz, seht ihr — (Acte I, scène 2, in *GB FA* 1, p. 18.)

successifs de l'action proches de ceux qui caractérisent de nombreux drames de Shakespeare, mais refuse leur dimension conciliatrice.

L'ultime dénonciation ironique des procédés linguistiques en usage dans le grand théâtre du monde a lieu à la fin de la deuxième scène du premier acte : Simon reprend sous forme de récitation altérante les mots de Hamlet qui, lors de la scène de réconciliation avec Laërte devant le roi Claudius, la reine Gertrude et la cour (*Hamlet*, V, 2), se dit non coupable de l'avoir assailli dans la tombe de sa sœur (V, 1), puisque seule sa folie est responsable de ses actes de violence.

SIMON. Tu te détournes ? Ah ! pourras-tu
me pardonner, Porcia ?
T'ai-je frappée ? Ce n'était pas ma main,
ce n'était pas mon bras, c'est ma folie qui l'a fait.
Sa folie est l'ennemie du pauvre Hamlet,
Ce n'est pas Hamlet qui l'a fait, Hamlet le désavoue.
Où est notre fille, où est ma petite Suzanne ?
FEMME. Là-bas, au coin de la rue ?
SIMON. Allons la rejoindre, viens ma vertueuse épouse.
(Tous deux sortent.)[438]

HAMLET (*à Laërte*). Ce que j'ai fait
Qui a pu éveiller rudement en vous
La fibre naturelle, l'honneur et la réprobation
Je le déclare ici bien haut, était folie.
Est-ce Hamlet qui fit tort à Laërte ? Pas du tout.
Si Hamlet de lui-même se voit dépossédé,
Et n'étant plus lui-même, fait du tort à Laërte,
Alors ce n'est pas Hamlet qui le fait. Hamlet le nie.
Qui le commet alors ? Sa folie. [...]
(*Hamlet*, V, 2)[439].

---

[438] SIMON. Du wendest dich ab ? Ha, kannst du mir vergeben, Porcia ? Schlug ich dich ? Das war nicht meine Hand, war nicht mein Arm, mein Wahnsinn tat es.
Sein Wahnsinn ist des armen Hamlet Feind.
Hamlet tat's nicht, Hamlet verleugnet's.
Wo ist unsre Tochter, wo ist mein Sannchen ?
WEIB. Dort um das Eck herum <.>
SIMON. Fort zu ihr, komm mein tugendreich Gemahl.
Beide ab. (*GB FA* 1, p. 21.)

[439] August Wilhelm Schlegel traduit ces vers de la manière suivante :
HAMLET. Was ich getan,
Das sie Natur in Euch, die Ehr und Sitte,
Hart aufgeregt, erklär ich hier für Wahnsinn.
War's Hamlet der Laertes kränkte ? Nein.
Wenn Hamlet von sich selbst geschieden ist
Und, weil er nicht er selbst, Laertes kränkt,
Dann tut es Hamlet nicht, Hamlet verleugnet's.
Wer tut es denn ? Sein Wahnsinn. Ist es so,
So ist er ja auf der gekränkten Seite :
Sein Wahnsinn ist des armen Hamlet Feind.

Pourquoi citer Hamlet ici, en faisant appel à la compétence et à la mémoire du lecteur / spectateur ? L'effet comique est obtenu par le travestissement du texte de Shakespeare, par le parallèle entre Hamlet transformé en beau parleur, c'est-à-dire en comédien, à partir du moment où il se « déguise », et un souffleur ivrogne qui, dans une querelle domestique, cite une réplique d'un prince philosophe qui feint avoir perdu le sens des mots et la maîtrise de ses actes. Hamlet est comédien, dès lors qu'il décide de devenir fou. Simon est bouffon, dès lors qu'il décide de devenir comédien.

L'humour grinçant de Hamlet et le comique truculent de Simon nourrissent un dessein similaire : celui de faire tomber les masques par la prise de conscience du caractère fabriqué du langage. « Les fous, les enfants et — pourquoi pas ? — les ivrognes disent la vérité »[440], affirme le personnage de Lacroix dans la quatrième scène du premier acte. Le langage, dans *Dantons Tod*, sert avant tout à l'exercice du pouvoir sous toutes ses formes et non à se rapprocher d'autrui. Pour se connaître véritablement, nous dit Danton dans la scène d'exposition, « il faudrait s'ouvrir le crâne et s'extraire l'un l'autre les pensées des fibres du cerveau »[441]. Toutefois, Büchner ne se contente pas de dénoncer les similitudes et les artifices de deux formes de langage : le langage théâtral et le langage politique. A l'instar de certains de ses contemporains[442], il s'insurge contre le processus global de *théâtralisation* de l'exercice du pouvoir, dans le passé comme

---

[440] LACROIX. Narren, Kinder und — nun ? — Betrunkne sagen die Wahrheit. (Acte I, scène 4, in *GB FA* 1, p. 26.)

[441] DANTON. [...] Einander kennen ? Wir müßten uns die Schädeldecken aufbrechen und die Gedanken einander aus den Hirnfasern zerren. (*GB FA* 1, p. 13.)

[442] *Cf.* par exemple Theodor Mundt, « Über den Ursprung der modernen Bühne. Erster Artikel », in *Jahrbücher für dramatische Kunst und Literatur* redigirt von Professor H. Th. Rötscher, 1. Band, 1848, p. 8-34, ici p. 9 : « So lange in Kirche und Staat nur geschauspielert wird, werden wir auch auf der Bühne nur Komödianterei statt großer dramatischer Lebensdarstellungen erblicken. Die Kunst verfällt in solchen Zeiten der bloßen Virtuosität, in deren Beweglichkeit sich die stockende Thatkraft des historischen Lebens travestirt. [...] Das *Drama* aber, wie es sich in den Bühnenzuständen einer solchen Zeit darstellt, erscheint mehr wie eine gesellschaftliche oder vielmehr gesellschaftsmäßige, denn als eine künstlerische Angelegenheit. So hat sich namentlich das deutsche Theater in einem unglücklichen Zwischenzustand zwischen einer bloßen Gesellschafts-Angelegenheit und einer Kunst- und National-Angelegenheit bewegt, was von Einigen als Uebergangsstufe zu einer höhern Entwickelung des deutschen Bühnenwesens angesehen wird, während Andere nur die Halbheit, Charakterlosigkeit und Zerfallenheit aller unserer öffentlichen Zustände darin wiedergespiegelt finden wollen ».

dans le présent. En ce sens, on peut affirmer avec Michel Espagne, que le « recours à l'étranger », permet « des entreprises de subversion face à des situations acquises »[443].

Si tout n'est que de l'ordre de la posture, de l'artifice et de la mise en scène, si la Révolution n'est rien de moins qu'un « drame sublime »[444] et si le rôle du théâtre consiste à refléter cet état des choses, alors les liens avec la réalité et l'authenticité finissent par être rompus et les hommes-acteurs ne sont plus que « des marionnettes dont les fils sont tirés par des forces inconnues »[445]. « Mourir de la guillotine, de la fièvre ou de la vieillesse ? » s'interroge Danton (II, 2). Le mieux,

> c'est encore de disparaître en coulisses d'une jambe alerte et de pouvoir encore en sortant gesticuler avec élégance, et entendre les applaudissements des spectateurs. C'est bien joli, et ça nous convient, nous sommes constamment sur le théâtre, dussions-nous à la fin être poignardés pour de bon[446].

Les paroles crues de l'épouse de Simon pour qualifier l'activité de sa fille, une « brave » enfant obligée de se prostituer pour nourrir ses parents[447] (« [...] Nous travaillons avec tous nos membres, pourquoi pas aussi avec ça »)[448], et la détresse sincère du père ivrogne (« Où est notre fille, où est ma petite Suzanne ? »)[449] résonnent ainsi dans un contexte, où tout est de l'ordre du discours et de la pose. C'est précisément ce que la citation explicite de *Hamlet*, sorte de balise placée dans le filet du texte, permet de souligner.

---

443 Michel Espagne, *Les transferts culturels franco-allemands*, *op. cit.* note 281, p. 24.

444 ROBESPIERRE. [...] das erhabne Drama der Revolution. (Acte I, scène 3, *GB FA* 1, p. 23.)

445 DANTON. [...] Puppen sind wir von unbekannten Gewalten am Draht gezogen ; nichts, nichts wir selbst ! (Acte II, scène 5, in *GB FA* 1, p. 49.)

446 DANTON. Ob sie [die Leute — C. R.] nun an der Guillotine oder am Fieber oder am Alter sterben ? Es ist noch vorzuziehen, sie treten mit gelenken Gliedern hinter die Kulissen und können im Abgehen noch hübsch gestikulieren und die Zuschauer klatschen hören. Das ist ganz artig und paßt für uns, wir stehen immer auf dem Theater, wenn wir auch zuletzt im Ernst erstochen werden. (Acte II, scène 1, in *GB FA* 1, p. 40.)

447 *GB FA* 1, p. 18.

448 WEIB. [...] Wir arbeiten mit allen Gliedern warum denn nicht auch damit [...]. (*GB FA* 1, p. 18.)

449 SIMON. Wo ist unsre Tochter, wo ist mein Sannchen ? (*GB FA* 1, p. 21.)

Ce qui importe au fond pour Georg Büchner, et on reconnaît là un véritable dépassement de Shakespeare, c'est que le verbe se fasse chair[450]. L'ambiguïté générique de *Dantons Tod* provient du fait que le conflit se joue bien plus entre lieux publics et lieux privés, hommes et femmes, qu'entre montagnards et dantonistes. Le dessein de Büchner n'est pas d'offrir au lecteur / spectateur les moyens de mieux connaître les évènements marquants de son histoire et il proteste en vain contre le sous-titre réducteur imposé par Eduard Duller pour la publication de la pièce chez Sauerländer : « Tableaux dramatiques de la Terreur en France » (« Dramatische Bilder aus Frankreichs Schreckensherrschaft »)[451]. La leçon de *Dantons Tod*, c'est la dépossession du sens profond des mots qui engendre des formes de démagogie, c'est l'échec d'un modèle de liberté.

> Je me jette de toutes mes forces dans la philosophie, ce jargon est atroce, il me semble que pour des choses humaines on devrait aussi trouver des expressions humaines ; néanmoins cela ne me dérange pas, je ris de mon extravagance et je trouve qu'au fond il n'y a que des noix creuses à casser[452].

Georg Büchner ne se pose pas en simple chroniqueur de la Révolution française. Le révolutionnaire de 1833/34 utilise les investigations faites par les historiens sur cette période charnière à la fois pour rendre les dérives du passé intelligibles, et pour appréhender les bouleversements du présent. La plume de

---

[450] Wolfgang Stellmacher, « Büchner und Shakespeare », in Richard Fisher (Hrsg.), *Ethik und Ästhetik. Werke und Werte in der Literatur vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. Festschrift für Wolfgang Wittkowski zum 70. Geburtstag*, Frankfurt/M., *etc.* : Lang, 1995, p. 445-455, p. 450 : « Der Zweck und die Folge der poetischen Schöpfung, der künstlerischen Umwandlung des geschichtlichen Gegenstandes, waren für Büchner nicht mehr die Herausarbeitung des Wesenhaft-Typischen und die Erkenntnis verborgener Zusammenhänge, sondern die Hinführung zum wirklichen 'Leben einer Zeit', die Veranschaulichung geschichtlicher Abläufe und Verhältnisse in menschlichen Schicksalen, das Aufbrechen der 'trocknen Erzählung' des Historiographen durch die Ersetzung von Charakteristiken durch Charaktere und von Beschreibungen durch Gestalten ».

[451] Lettre à la famille du 28 juillet 1835, in *GB FA* 2, p. 410.

[452] Lettre à August Stöber du 9 décembre 1833, in *GB FA* 2, p. 376 : « Ich werfe mich mit aller Gewalt in die Philosophie, die Kunstsprache ist abscheulich, ich meine für menschliche Dinge, müßte man auch menschliche Ausdrücke finden ; doch das stört mich nicht, ich lache über meine Narrheit, und meine es gäbe im Grund genommen doch nichts als taube Nüsse zu knacken ».

« l'anatomiste dramatique de l'histoire »[453] se fait tantôt fil, tantôt scalpel : tout procède du principe de l'interaction, du décalage et de la relation conflictuelle entre des voix antagonistes, multiples et non hiérarchisées. En ce sens, pour reprendre les termes employés par Antoine Compagnon dans sa définition de la citation, l'emprunt est dans un travail qui le déplace et qui le fait jouer[454]. La création se mêle ou se heurte au texte étranger inscrit *in præsentia* (la citation explicite) ou *in absentia* (l'allusion, la citation implicte, la réécriture)[455], les lectures ne sont jamais véritablement résorbées. Elles sollicitent l'intérêt du lecteur / spectateur et font appel à sa clairvoyance, puisqu'elles parlent des violences révolutionnaires, des confusions et des traumatismes des années 1790, tout en évoquant souterrainement celles des années 1830.

Shakespeare, dans *Dantons Tod*, est un élément constitutif de la dramaturgie et un fragment mal récité, une simple trace casuelle et un morceau choisi. La fonction esthétique d'une telle convocation est de toute évidence essentielle, mais la présence de Shakespeare dans l'œuvre büchnérienne est plus dense que cela : Büchner n'écrit pas « à la manière de » Shakespeare et son admiration pour le grand auteur n'est ni aveugle ni excessive. Bien au contraire: il se l'approprie, il le met en pièces et parvient ainsi à le tenir à distance. Grâce à l'utilisation habile de l'œuvre du poète-dramaturge étranger (parmi plusieurs autres sources littéraires) comme espace de contestation et instrument de subversion, Büchner convie le lecteur / spectateur à méditer sur les considérations historiques, politiques, philosophiques et sociales en filigrane du texte. Le jeu

---

[453] Nous empruntons cette expression à Rudolph Gottschall, *Die deutsche Nationalliteratur in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts. Literarhistorisch und kritisch dargestellt*, 2. Band, Breslau : Trewendt & Granier, 1855, p. 367 : « dramatischer Anatom der Geschichte ».

[454] *Cf. supra*, p. 139.

[455] Sur ce point, *cf.* Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, *op. cit.* note 363, p. 7-10.

intertextuel n'est pas innocent : il permet à Büchner d'exposer les dérives possibles de toute action politique et de questionner la validité du mythe de la Révolution française, sans subsumer le cours de l'Histoire à un principe téléologique et sans épouser un point de vue unilatéral sur les évènements du passé.

Conclusion

La mission des amateurs éclairés de Shakespeare est de tendre la main à tous ceux qui ne le sont pas. Pour le grand médiateur de la référence shakespearienne qu'est Ludwig Tieck notamment, l'urgence se fait en effet ressentir, au vu de la parfaite « anarchie »[456] qui règne sur les planches, d'élargir le cercle des shakespearophiles qui savent le déchiffrer, de participer ainsi à l'éducation des spectateurs, selon une idée de la *Bildung* héritée de l'*Aufklärung*. Pourtant, ses efforts n'auront pas le succès escompté. Nombre de ses contemporains, amateurs et connaisseurs de Shakespeare, lui reprochent en effet le caractère hybride et décousu de son vaste savoir sur le poète-dramaturge étranger. Ils tempêtent contre sa volonté ostensible et intransigeante de l'imposer comme paradigme absolu de toute création dramatique à venir, une façon d'encourager en somme les jeunes écrivains à devenir des « Löwenklau » en puissance. Selon Ludolf Wienbarg, l'un de ces dramaturges en péril n'est autre que le disciple de Tieck, Karl Immermann :

> Shakespeare a induit Immermann en erreur. Il nous semble qu'il ne se soit jamais assis pour écrire sans se poser l'angoissante question qui est de savoir comment écrirait Shakespeare, et ce qu'il écrirait, s'il était assis ici, dans ce même fauteuil, méditant sur Cardenio et Celinde et la guerre des paysans et le Tirol et l'empereur Frédéric II[457].

---

[456] Ludwig Tieck, « Das deutsche Drama », in *LT KS* 4, p. 142-217, ici p. 159 : « Unsere Bühne ist also undeutsch, chaotisch, völlig anarchisch geworden ».

[457] Ludolf Wienbarg, « Karl Immermann », in L. Wienbarg, *Zur neuesten Literatur*, Hamburg : Hoffmann & Campe, ²1838, p. 85-118, ici p. 90 : « Shakspeare hat Immermann auf Irrwege geführt. Es scheint uns, als habe er sich nie zum Schreiben niedergesetzt, ohne sich die ängstliche Frage vorzulegen, wie

De 1815 à 1850, la volonté d'« impatroniser » Shakespeare se mêle et se heurte non seulement aux approches plus dépassionnées des premiers philologues allemands de Shakespeare, mais aussi et surtout aux élans patriotiques, aux réticences de certains et aux démarches créatrices singulières et isolées, illustrées ici par l'exemple de Georg Büchner. Ces tendances dans l'appréciation de l'auteur étranger qui se contredisent et s'entrecroisent, coexistent avec l'espoir toujours reformulé de voir représentées sur scène les « créations originales » (« Originaldramen ») d'un auteur dramatique allemand qui saurait se libérer de l'emprise exercée par le grand poète-dramaturge élisabéthain, en devenant un « second » ou « nouveau » Shakespeare. Cependant, comme le note Louis-Alexandre Foucher de Careil, la fin de notre période marque aussi la fin d'un vœu pieux et d'une ambition :

> La croyance en un second Shakspeare, qui serait cette fois un Shakspeare allemand, occupait encore la jeune Allemagne, il y a quelques années. Mais le messie s'est fait attendre, et les crises nouvelles, qui se sont succédé depuis 1848, l'ont rendue moins confiante dans l'avenir de ses promesses[458].

Si le « Shakespeare allemand » se fait toujours attendre au théâtre, si l'original non élagué ne figure pas en bonne place dans les répertoires[459], la propagation de son œuvre ne se ferait-elle non pas par la scène, mais par le livre ? C'est ce que

---

und was würde Shakspeare schreiben, säße er hier in deinem Lehnstuhl und ginge schwanger mit Cardenio und Zelinde und dem Bauernkrieg und Tyrol und Kaiser Friedrich dem Zweiten ».

[458] [Louis-Alexandre] Foucher de Careil, « Shakspeare en Allemagne », *op. cit.* note 142, p. 282. Foucher de Careil fait visiblement allusion à Georg Gottfried Gervinus qui avait évoqué cet espoir « messianique » de la nouvelle génération d'hommes de lettres dans sa monographie sur Shakespeare. G. G. Gervinus, *Shakespeare*, 1. Band, Leipzig : Engelmann, 1849, p. X : « [...] es ist bekannt genug, daß in einer jungen Schule in Deutschland der messianische Glaube an die Zukunft eines zweiten, deutschen Shakespeare herrscht, der eine größere dramatische Kunst begründen werde, als jene Beiden [Schiller und Goethe — C. R.] ».

[459] John Osborne, *The Meiningen Court Theatre 1866-1890*, Cambridge : CUP, 1988, p. 91 : « In the middle of the nineteenth century, [...] Shakespeare's position in the German *theatre* was not strong ». *Cf.* également l'espoir qu'exprime Hermann Ulrici à la fin des années 1840 sur une présence plus affirmée de Shakespeare sur les scènes : « Trügen mich nicht alle Zeichen, so ist [...] die Zeit nicht fern, da die Shakespeareschen Dramen nicht mehr, wie bisher, als vereinzelte Lückenbüßer, sondern als vollberechtigte Bürger im Reich der Bühne ihre Stimme erheben werden ». (H. Ulrici, *Shakspeare's dramatische Kunst. Geschichte und Charakteristik des Shakspeare'schen Dramas*, 2. umgearbeitete Auflage, Leipzig : Weigel, 1847, p. IX.)

suggère une célébrité des salons littéraires leipzigois de l'époque, l'écrivain, traducteur et critique Adolf Wagner (1774-1835), oncle de Richard Wagner et ami de Ludwig Tieck. Convenant que les représentations théâtrales sur la scène allemande sont à la fois rares et indignes de Shakespeare, parce que ravaudées, Wagner voit dans la *lecture* de ses drames, moment propice où l'imagination peut s'arc-bouter sur l'entendement, un formidable moyen de sonder le principe créateur qui anime le grand auteur[460]. De fait, Shakespeare devient, à partir des années 1810-1820, une valeur sûre du commerce de librairie et une affaire particulièrement florissante pour les « fabriques de traductions » (*Übersetzungsfabriken*), comme en témoigne l'essor extraordinaire des entreprises de traduction et d'édition de ses œuvres *complètes* durant notre période. En 1858, Louis-Alexandre Foucher de Careil, l'observateur français fort attentif de l'accueil de Shakespeare en Allemagne, constate ainsi que « le nombre des traducteurs, des commentateurs, des éditeurs [allemands de Shakespeare – C. R.] est plus grand qu'il n'a jamais été »[461]. Au-delà des considérations d'ordre lucratif, ériger un monument à la mémoire d'un poète-dramaturge étranger pour la nation qui l'accueille en publiant *tout* ce qu'il a écrit, c'est aussi, d'une certaine façon, revendiquer la compréhension de son geste créateur, saisi dans sa cohérence et sa vérité profondes.

---

[460] Adolf Wagner, recension de « The plays and poems of Will. Shakspeare, etc. ; Shakspeare's dramatische Werke, übersetzt von Philipp Kaufmann, etc. ; Characteristics of women, moral, poetical and historical... By Mrs. Jameson », in *Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik* 12 de juillet 1834, col. 95-96, ici col. 96 : « [...] Und so mag immerhin Shakspeare seltener, oder, aus welcherlei Gründen auch, verändert über unsere dermalige, seiner unwürdige, oder scenisch überbildete und überladene, die Einbildungskraft überbietende und paralysirende Bühne gehen – er wird von und vor sinnigen Freunden gelesen und vorgelesen, sein Wesentliches, Eigenthümliches wird mehr erkannt, tiefer durchdrungen, das Zufällige, Zeitliche, Bedingte richtiger gewürdigt, mit besonnener Sicherheit und klarer Ueberzeugung selbst preisgegeben, und so läutert und bildet sich der Sinn an ihm und zu ihm hinaus über die enge, kümmerliche Theaterwelt unserer Tage zu einer andern, die schon war und wieder kommen muß, nicht als leidige Nachäffung und Wiederholung einer ausgelebten Zeit und Sitte, sondern als Ab- und Nachbild einer neuen zu gewinnenden und gewonnenen Form des Menschengeistes, welches aber tiefer und näher sich zusammenschließt mit dem Bildungsgange selbst. – Zu diesem Ende aber das Verständniß und die Verbreitung Shakspeare's noch auf kritischere Weise, als seine Landsleute bisher gethan, zu fördern, scheint den Deutschen namentlich vorbehalten zu sein ».

[461] [Louis-Alexandre] Foucher de Careil, « Shakspeare en Allemagne », *op. cit.* note 142, p. 250.

DEUXIEME PARTIE

TRADUCTIONS ET EDITIONS DES ŒUVRES DE SHAKESPEARE : DES MEDIATEURS INDIVIDUELS AUX ENTREPRISES EDITORIALES DE GRANDE ENVERGURE

Introduction

De l'introduction savamment orchestrée des œuvres de Shakespeare au cours du dernier tiers du XVIII[e] siècle, on passe à la diffusion massive dès la fin des années 1810 d'un *corpus* de textes que l'on aimerait toujours plus complet. Cette dynamique relève de la volonté de consolider la figure de l'auteur et de donner une forme toujours plus aboutie et cohérente à son œuvre. Partant, on constate que la réflexion porte non seulement sur le mode d'agencement et de transmission des textes, mais aussi sur les formes de consécration possibles de la référence étrangère dans le contexte d'accueil. La question du « tout Shakespeare » (« der ganze Shakespeare ») est désormais posée. Bien plus qu'une simple étiquette à finalité commerciale, l'expression « der ganze Shakespeare », « tout Shakespeare », sert à donner à l'auteur étranger toute sa mesure.

Notre objectif pour cette partie est d'esquisser les liens parfois étroits qui unissent les traducteurs et les éditeurs de Shakespeare du XVIII[e] *et* du XIX[e] siècle[1], de mettre en lumière non seulement la succession, mais aussi la coexistence et la

[1] *Cf.* également les remarques de Michael Hiltscher sur les continuités dans l'approche philologique des textes de Shakespeare, in M. Hiltscher, *Shakespeares Text in Deutschland : Textkritik und Kanonfrage von den Anfängen bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt/M., *etc.* : Lang, 1993, p. 57 : « Die Zäsur zwischen Aufklärung und Romantik ist bekanntlich weit weniger einschneidend, als es bedeutende Vertreter der neuen Epoche selbst zu stilisieren versucht haben. Die Kontinuitäten sind unübersehbar, und das gilt auch für die Beschäftigung mit Shakespeare, wo gerade die Philologie auf dem Erbe der vorhergehenden Generationen aufbauen kann. [...] Obwohl ihre gründliche Verankerung in der Forschung gelegentlich übersehen wird, sind sie [die Romantiker — C. R.] keine unreflektierten Shakespeare-Liebhaber, ihre Projekte keine zusammenhanglosen Unternehmungen, sondern Bestandteil eines umfassenden wissenschaftlichen Programms ».

concurrence de *plusieurs* Shakespeare au sein de l'espace culturel germanophone à travers des éditions mises en circulation à un moment donné. Leur nombre est alors inédit sur le continent européen et permet, plus encore que l'analyse des principaux débats en cours, de prendre la mesure de l'engouement d'un public allemand de plus en plus large pour Shakespeare[2].

On regrettera peut-être l'absence au sein de notre étude d'une approche plus « technique » de la traduction qui mettrait en regard « l'original »[3] et ses diverses transpositions en langue allemande, concurrentes et successives. Mais dans le cas particulier du texte shakespearien, c'eût été mettre en chantier un tout autre champ d'investigation avec ses exigences propres. Nous aimerions bien plus offrir une contribution au recensement méthodique de l'ensemble des éditions, des traductions et des contrefaçons des œuvres de Shakespeare qui ont été imprimées au sein l'espace germanophone durant notre période[4], tout en donnant un visage et une « épaisseur »[5] à quelques-uns des acteurs de ce transfert culturel.

---

[2] Pour l'Italie, se reporter à l'ouvrage de Marvin Carlson, *The Italian Stage. From Goldoni to D'Annunzio*, Jefferson, N. C.; London : McFarland & Comp., 1981, p. 64. Pour la France, se reporter à la thèse de Catherine Treilhou-Balaudé, *Shakespeare romantique. La réception de Shakespeare en France de Guizot à Scribe (1821-1851)*, thèse pour le nouveau doctorat, vol. 1, Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III, 1994, p. 268.

[3] Le concept d'« original » est particulièrement complexe dans le cas de Shakespeare, puisque la version authentique et de « dernière main » n'existe pas. De plus, toute traduction se fonde généralement sur un véritable « lacis » de textes-modèles : diverses éditions, mais aussi, de manière avouée ou non, des transpositions antérieures.

[4] A un moment où les échanges s'intensifient, on ne saurait oublier l'importance du livre *importé*, même s'il ne peut être systématiquement assimilé à un livre effectivement lu.

[5] *Cf.* Antoine Berman, « La Traduction et ses Discours », in José Lambert / André Lefevere (éd.), *La traduction dans le développement des littératures / Translation in the Development of Literatures*, Bern, *etc.* : Lang ; Leuven : Univ. Press, 1993, p. 39-48, ici p. 46 : « [...] on peut dire que [le traducteur — C. R.] est le grand oublié de tous les discours sur la traduction. Pour ceux-ci, le traducteur est un être sans épaisseur, transparent, 'effacé' (comme aiment à dire les traducteurs eux-mêmes) ».

Chapitre 1. Les premières transpositions en prose et en vers

1. 1 L'apparition d'un « Shakespeare allemand » au XVIII^e siècle

> Des traductions qui sont plus que des médiations naissent quand, dans sa survivance, une œuvre a atteint son heure de gloire. [...] En elles, la vie de l'original atteint un épanouissement toujours renouvelé, le plus récent et le plus vaste[6].

A en croire Walter Benjamin, l'œuvre de Shakespeare a très vite atteint son apogée glorieux dans les pays de langue allemande. Les tentatives précoces de traduction intégrale d'une seule pièce, *Julius Caesar* (1741), en alexandrins allemands, par l'ancien envoyé de la cour de Prusse à Londres (1735-38) Caspar Wilhelm von Borck[7], celle de *Romeo and Juliet* (1758), première traduction en vers blancs d'une

---

[6] Walter Benjamin, « Die Aufgabe des Übersetzers [1923] », in W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Band IV/1 : *Charles Baudelaire. Tableaux parisiens*. Deutsche Übertragung mit einem Vorwort über die Aufgabe des Übersetzers, herausgegeben von Tillman Rexroth, Frankfurt/M. : Suhrkamp, 1991, p. 9-21, ici p. 11 : « Übersetzungen, die mehr als Vermittlungen sind, entstehen, wenn im Fortleben ein Werk das Zeitalter seines Ruhmes erreicht hat. [...] In ihnen erreicht das Leben des Originals seine stets erneute späteste und umfassendste Entfaltung ».

[7] [Caspar Wilhelm von Borck], *Versuch einer gebundenen Uebersetzung des Trauer-Spiels von dem Tode des Julius Cäsar. Aus dem Englischen Wercke des Shakespear.* [Herausgegeben von Jakob Friedrich Lamprecht], Berlin : Ambrosius Haude, 1741. La traduction est recensée par Johann Elias Schlegel pour les *Critische Beyträge* de Johann Christoph Gottsched. Schlegel y propose quelques transpositions de sa propre plume.
J. E. Schlegel, « Vergleichung Shakespears und Andreas Gryphs bey Gelegenheit des Versuchs einer gebundenen Übersetzung von dem Tode des Julius Cäsar, aus dem Englischen Wercke des Shakespear », in *Beyträge zur Critischen Historie Der Deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit.* Herausgegeben von einigen Liebhabern der deutschen Literatur, 7. Band, 28. Stück, Leipzig : Breitkopf, 1741, p. 540-572.
Sur *Julius Cäsar* de Borck, voir Joachim Müller, *Shakespeare und ein deutscher Anfang. Die von Borcksche Übersetzung des Julius Cäsar von 1741 im Streitfeld von Gottsched und Johann Elias Schlegel*, Berlin : Akademie-Verlag, 1977.

pièce de Shakespeare à paraître sur le continent européen, par l'humaniste et théologien bâlois Simon Grynäus[8], la parution anonyme de quelques scènes de *Richard III* (1756)[9], le choix de vers blancs pour quelques passages en allemand de *A Midsummer Night's Dream* dans la traduction du journal hebdomadaire *The Spectator* d'Addison et Steele par Luise Adelgunde Victorie Gottsched[10], les extraits du monologue de Hamlet (III, 2) présentés par Moses Mendelssohn en 1758[11], cèdent bientôt le pas au travail de grande envergure initié par Christoph Martin Wieland (1733-1813). Ce dernier, encouragé — semble-t-il — par son mentor Johann Jacob Bodmer[12], devance en 1762 un projet de traduction de morceaux choisis de l'œuvre shakespearienne envisagé au même moment par un autre érudit, Johann Arnold Ebert (1723-1795)[13].

---

[8] [Simon Grynaeus], *Romeo und Juliet.* Von Shakespear. Nach derjenigen Ausgabe, in welcher der berühmte Schauspieler Garrike einige Veränderungen vorgenommen hat. In [Simon Grynaeus], *Neue Probstücke der Englischen Schaubühne, aus der Ursprache übersetzet von einem Liebhaber des guten Geschmacks.* Zweyter Teil, Basel : bey Joh. Jakob Schorndorff, 1758, p. 327-455.
Sur *Romeo und Julia* de Grynäus, voir Hans Küry, *Simon Grynaeus von Basel 1725-1799, der erste deutsche Uebersetzer von Shakespeares Romeo und Julia.* Inauguraldissertation der Philologisch-historischen Abteilung der Philosophischen Fakultät der Universität Basel, Riehen und Basel : Schudel, 1935.
On trouve par ailleurs de courts extraits des traductions de Borck et de Grynäus dans l'anthologie de Roy Pascal, *Shakespeare in Germany 1740-1815*, Cambridge : CUP, 1937, p. 167 [« Borck »] et p. 168 [« Grynaeus »].

[9] [Johann Daniel Titius] *Versuch einer Uebersetzung einiger Stellen aus Shakespears Richard dem III.* In *Neue Erweiterungen der Erkenntnis und des Vergnügens*, 39. Stück, Leipzig : Lankische Buchhandlung, 1756, p. 193-223.

[10] *Der Zuschauer*, aus dem Englischen des Herrn Richard Steele und Joseph Addison. Theil II, 116. Stück, Leipzig : Breitkopf, 1740, p. 159. [*A Midsummer-Night's Dream*, IV, 1, v. 123-129.]
Cf. Kurt Schreinert, « Der Spectateur und sein Shakespeare-Bild 1714-1726 », in Walther Fischer / Karl Wentersdorf (Hrsg.), *Shakespeare-Studien.* Festschrift für Heinrich Mutschmann, Marburg : N. G. Elwert, 1951, p. 127-160.

[11] Moses Mendelssohn, « Betrachtungen über das Erhabene und das Naive in den schönen Wissenschaften [1758] », in M. Mendelssohn, *Gesammelte Schriften Jubiläumsausgabe*, 1. Band : *Schriften zur Philosophie und Ästhetik I*, bearbeitet von Fritz Bamberger. Faksimile-Neudruck der Ausgabe Berlin 1929 mit einem Bildnis und einem Faksimile, Stuttgart-Bad Cannstatt : Frommann, 1971, p. 192-218, ici p. 202.

[12] Christoph Martin Wieland, *Gesammelte Schriften.* 2. Abtheilung : *Übersetzungen* II (3). *Shakespeares theatralische Werke. Sechster, siebenter und achter Teil.* Herausgegeben von der Deutschen Kommission der Preußischen Akademie der Wissenschaften, Berlin : Weidmannsche Buchhandlung, 1911, [« Postface » d'Ernst Stadler], p. 571.

[13] Ernst Stadler, *Wielands Shakespeare*, Strassburg : Karl J. Trübner, 1910, p. 13. La grande renommée de Johann Arnold Ebert, professeur de langue et littérature anglaises, d'histoire littéraire et de grec au *Collegium Carolinum* de Brunswick, est en partie fondée sur sa version allemande (1751) des *Nuits* d'Edward Young (*The Complaint*, or *Night-Thoughts on Life, Death, and Immortality*, London, 1742).

1. 1. 1 Un pionnier : Christoph Martin Wieland

Wieland livre au public la première traduction en langue allemande d'un ensemble important de pièces de Shakespeare[14]. Elles sont au nombre de vingt-deux, toutes en prose à l'exception de la première, *A Midsummer Night's Dream* (*Ein St. Johannis Nachts-Traum* dont les passages versifiés sont rendus en vers blancs), de quelques intermèdes chantés et de passages récités dans d'autres pièces[15].

Wolfgang Dietrich Sulzer (1732-1794), greffier municipal à Winterthur et ami de Wieland, avait suggéré à ce dernier de parcourir le « tissu » (« gewebe » [*sic*]) des drames à la manière du Père Brumoy dont le recueil du *Théâtre des Grecs* (Paris, 1730) avait rencontré un succès retentissant dans de nombreux pays européens. Aussi ne devait-il traduire intégralement que les scènes ou les passages recelant de « vraies beautés » (« würkliche Schönheiten »)[16].

La démarche de Wieland met en évidence les ambitions fondatrices et régénératrices que recèle le travail du traducteur. Convaincu de l'existence de

---

[14] *Shakespear Theatralische Werke.* Aus dem Englischen übersezt von Herrn Wieland. Mit Königl. Poln. u. ChurFürstl. Sächs. allergr. Privileg. Zürich : beÿ Orell Geβner, und Comp., 1762-1766.
Sur la transposition de Wieland, voir par exemple Ernst Stadler, *Wielands Shakespeare*, *op. cit.* note 13 ; Kyösti Itkonen, *Die Shakespeare-Übersetzung Wielands (1762-1766) : Ein Beitrag zur Erforschung englisch-deutscher Lehnbeziehungen*, Jyväskylä : Jväskylän Yliopisto, 1971 ; Sabine Kob, *Wielands Shakespeare-Übersetzung : ihre Entstehung und ihre Rezeption im Sturm und Drang*, Frankfurt a. M., *etc.* : Lang, 2000.

[15] *Cf.* entre autres *Wie es euch gefällt* oder *Die Freundinnen* (Amiens et Jaques, acte II, scène 5 ; Rosalinde et Harlequin, acte III, scène 4 ; Rosalinde, acte IV, scène 5) ; *Der Sturm* oder *Die bezauberte Insel* (Ariel, acte I, scène 6 et acte II, scène 1) ; *Der Kauffmann von Venedig* (Arragon, acte II, scène 10 ; Bassanio, acte III, scène 2) ; *Othello, der Mohr von Venedig* (Desdemona, acte IV, scène 13).

[16] Lettre de Wolfgang Dietrich Sulzer à Christoph Martin Wieland du 14 janvier 1759, in *Wielands Briefwechsel.* Herausgegeben von der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Institut für deutsche Sprache und Literatur, 1. Band, Berlin : Akademie-Verlag, 1963, p. 395*sq* : « Ich sende Ihnen schon wieder einen Theil von Shakespear zurük... Wenn doch ein geschikter Kopf die Arbeit übernemmen wollte, diese Schauspiele im Deutschen so zu analysiren, wie Pere Brumoy mit dem griechischen Theater gethan hat ; So weit ich gekommen bin ist kein Drama das man ganz übersezen *dörffte*. Man würde nur das gewebe [*sic*] derselben durchgehen, die Scenen oder Stellen aber, welche würkliche Schönheiten besizen, auszeichnen und alles auf eine critische manier verrichten. Ich glaube, daβ ein solcher Übersezer vielen Dank verdienen würde ».

différentes formes d'art et de beauté, Wieland s'avance en effet bien au-delà de la réalisation du simple florilège représentatif de la production dramatique de Shakespeare, tel qu'il lui avait été suggéré par Sulzer. Certes, en introduisant dans le déroulement même du texte des commentaires explicatifs, des résumés de l'action et des arguments censés légitimer les suppressions, Wieland choisit avec soin ce que l'on doit, selon lui, retenir de l'auteur. En cela, il reste influencé par l'esthétique classique qui prône la décence morale, le bon goût et l'unité de ton. Il s'applique ainsi à expurger les deux parties de *Henry IV* des grossièretés et facéties du truculent et très populaire Sir John Falstaff que, selon lui, seul le spectateur anglais imbibé de « punch » (« Pounsch »), regardant jouer ses compatriotes, peut trouver à son goût[17]. Nul doute cependant que l'attitude de Wieland envers Shakespeare est ambiguë, puisqu'il refuse ailleurs, au nom de la fidélité, toute attitude spéculative sur la manière d'intervenir sur l'original, afin de le rendre plus élégant. « Sitôt que l'on chercherait à l'embellir, il cesserait d'être Shakespeare », écrit-il dans le dernier volume de sa traduction[18], mesurant parfaitement son ampleur et son génie.

En insistant sur l'historicité du texte source, Wieland requiert un véritable effort de la part de son public de lecteurs qu'il cherche à surprendre par l'*étrangeté* de l'auteur dramatique traduit. A travers les recensions, les traités théoriques et les préfaces, s'affirme un nouvel esprit de précision qui tente de ne plus « trahir » le modèle et va à l'encontre des formes plus libres ou « infidèles » de la traduction[19], réceptacles

---

[17] Voir par exemple les notes de bas de page de l'acte II, scène 12 de *Der Erste Theil, von König Heinrich dem vierten* ; *Mit dem Leben und Tod von Heinrich Percy, genannt Hot-Spur* et de l'acte I, scène 4 de *Der Zweyte Theil, von König Heinrich dem vierten* ; *der seinen Tod, und die Crönung von Heinrich dem fünften enthält.*

[18] Christoph Martin Wieland, « Einige Nachrichten Von den Lebens-Umständen des Herrn Willhelm Shakespear », in C. M. Wieland, *Shakespear Theatralische Werke*, 8. Band, *op. cit.* note 14, p. 22 : « So bald man ihn verschönern wollte, würde er aufhören Shakespear zu seyn ».

[19] *Cf.* Georges Mounin, *Les Belles Infidèles*, Lille : Presses universitaires de Lille, 1994 [1955].

des seules « beautés » de l'œuvre originale. Dans la citation qui suit, la revendication d'une fidélité assez stricte permet à Wieland de réaffirmer le lien entre le texte de départ et sa propre traduction qui se doit de conserver des traces de l'origine étrangère de l'œuvre.

> Mon dessein était, lorsque je cherchais (durant les cinq premières années de la sixième décade de notre siècle), à travers cette traduction laborieuse, à me délasser avant de m'atteler à des tâches encore plus laborieuses et *curarum dulce lenimen*[20], de traduire mon auteur *avec tous ses défauts*, et ceci d'autant plus qu'il me semblait que ses défauts mêmes fussent très souvent une forme de beauté. Embellir n'est pas du grand art, n'en déplaise à certains, et maintes fois un passage sur lequel je méditais des heures entières ne m'aurait coûté qu'un instant de réflexion, si j'avais voulu laisser parler Shakespeare à la manière dont il se serait *peut-être* lui-même exprimé, s'il avait été un contemporain de Garrick. Un Homère, un Lucrèce (là où il se fait poète), un Shakespeare doit être copié avec fidélité (même s'il faut faire violence à la langue) ou ne devrait pas l'être[21].

Certes, sa restitution de l'un des livres les plus divertissants au monde[22] ne satisfera ni les partisans de la transposition des principes rationalistes dans le domaine esthétique et d'une introduction très prudente et seulement tolérée de Shakespeare, comme Cornelius von Ayrenhoff (1733-1819)[23] et Christian Felix Weiβe (1726-1804)[24],

---

[20] Wieland, dont l'œuvre et la correspondance sont empreintes de réminiscences du poète latin, cite probablement Horace de mémoire. *Odes*, Livre premier, XXXII, v. 14-15 : « laborum dulce lenimen » (= « douce consolation de nos peines »). Ici : « douce consolation de nos soucis ».

[21] Christoph Martin Wieland, « Der Geist Shakespears » (*Teutscher Merkur* 1773, 3. Band, p. 183-195), in C. M. Wieland, *Gesammelte Schriften*. 1. Abteilung : *Werke* XII (21). *Kleine Schriften* I *1773-1777*, *op. cit.* note 12, p. 64-71, ici p. 66-67 : « Mein Vorsatz, als ich (in den ersten fünf Jahren der sechsten Dekade unsers Jahrhunderts) in dieser mühsamen Übersetzung Erholung von noch mühsamern Geschäften, und *curarum dulce lenimen* suchte, war, meinen Autor mit *allen seinen Fehlern* zu übersetzen ; und dies um so mehr, weil mir däuchte, daβ sehr oft seine Fehler selbst eine Art von Schönheiten sind. Verschönern ist keine groβe Kunst als sich einige einbilden ; und sehr oft würde mir eine Stelle, über welcher ich stundenlang brütete, nur einen Augenblick gekostet haben, wenn ich den Shakespear hätte reden lassen wollen, wie er selbst *vielleicht* sich ausgedrückt hätte, wenn er *Garriks* Zeitgenosse gewesen wäre. [...] Ein Homer, ein Lukrez (wo er Dichter ist) ein Shakespear, muβ getreu copiert werden (sollte auch der Sprache dadurch einige Gewalt geschehen) oder gar nicht ».

[22] Lettre de Wieland à ses éditeurs Orell, Gessner et Compagnie du 14 octobre 1762. (Ludwig Hirzel, « Ungedruckte Briefe von Wieland », in *Archiv für Litteraturgeschichte* VII (1878), p. 493-494.)

[23] *Cf.* par exemple l'attitude résolument anti-shakespearienne de Cornelius Hermann von Ayrenhoff dans le quatrième acte de sa comédie *Die gelehrte Frau.* Ein Lustspiel in fünf Aufzügen (1775), une réécriture des *Femmes Savantes* de Molière.

[24] Recension du premier volume de la traduction de Wieland in *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste.* Neunten Bandes zweytes Stück, Leipzig : Dyck, 1763, p. 257-270, ici p. 261 :

ni la génération de jeunes « génies » anglophiles autour de Herder et de Hamann pour lesquels un Shakespeare peu fidèle à l'original ne pouvait offrir qu'un pâle reflet de ce déploiement organique d'un univers qui, selon eux, caractérise le texte anglais[25]. Contre toute attente[26], c'est Lessing qui émettra l'un des jugements les plus mesurés et généreux sur le fastidieux travail de Wieland dans le quinzième feuilleton de la *Hamburgische Dramaturgie* (1767-1769). Il y insère un plaidoyer général en faveur du traducteur de Shakespeare, en recommandant aux lecteurs de pardonner certaines faiblesses de la transposition et d'admettre avec grandeur d'âme l'ampleur et la complexité de la tâche accomplie[27].

Sans lui prêter une toute-puissance qu'elle n'a jamais eue, la « vaste entreprise »[28] de Wieland peut à juste titre être considérée comme « l'événement le plus marquant »[29] des années soixante du XVIII[e] siècle dans le domaine littéraire. En cela, elle témoigne non seulement d'une véritable vogue anglophile[30], mais aussi de ce

---

« Wir glaubten also, daß wenn ja mit dem Shakespear in unsrer Sprache etwas vorzunehmen wäre, daß man den Weg des Brümoy mit dem griechischen Theater einschlagen sollte, und einen Auszug von Scene zu Scene zu liefern, um die Oekonomie des Stücks, und die Situationen, die Shakespear oft so glücklich herbey zu führen weiß, nicht zu verliehren, die schönsten und besten Stellen und Scenen aber ganz zu übersetzen. Wir überlassen die Entscheidung dem Leser, in wie fern wir in unsern Muthmaßungen Recht gehabt haben ».

[25] Pour un aperçu de la réception du Shakespeare de Wieland par Goethe, Herder, Lenz, Bürger et Schiller, voir Sabine Kob, *Wielands Shakespeare-Übersetzung : ihre Entstehung und ihre Rezeption im Sturm und Drang*, *op. cit.* note 14, p. 51-92.

[26] Lettre de Wieland à ses éditeurs du 8 mai 1766, in *Wielands Briefwechsel*, *op. cit.* note 16, 3. Band, p. 375.

[27] Gotthold Ephraim Lessing, *Hamburgische Dramaturgie. Funfzehntes Stück. Den 19ten Junius, 1767*, in G. E. Lessing, *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, herausgegeben von Wilfried Barner *et al.*, 6. Band, Frankfurt/M. : Deutscher Klassiker-Verl., p. 255-260, ici p. 257.

[28] Lettre de Wieland à ses éditeurs, Orell, Gessner et Compagnie du 8 mai 1766. (Ludwig Hirzel, « Ungedruckte Briefe von Wieland », *op. cit.* note 22, p. 505.)

[29] Raymond Heitz, *Le drame de chevalerie dans les pays de langue allemande. Fin du XVIII[e] et début du XIX[e] siècle. Théâtre, nation et cité*, Bern, *etc.* : Lang, 1995, p. 166.

[30] Sur les manifestations culturelles de l'anglophilie en Allemagne durant la deuxième moitié du XVIII[e] siècle, voir par exemple Franz Muncker, *Anschauungen vom englischen Staat und Volk in der*

« plaisir de traduire »[31] qu'éprouvent les hommes de lettres de la seconde moitié du XVIII[e] siècle et dont ils font un élément constitutif de leur propre travail poétique. Ils libèrent ainsi la traduction de son caractère subalterne. A partir des années 1760 et pour citer librement George Steiner, la langue allemande semble empreinte de la « présence de Shakespeare »[32].

De par son statut d'œuvre fondatrice, la version offerte par Wieland est plus que d'autres soumise à l'histoire et périssable sans que les transpositions futures du texte intégral l'invalident tout à fait. « Neuf ans seulement après la parution de la traduction de Wieland, le besoin se fit sentir, non pas de rééditer cette dernière, mais de publier une version allemande améliorée des œuvres complètes de Shakespeare », note August Wilhelm Schlegel dans « Etwas über William Shakespeare bey Gelegenheit Wilhelm Meisters (1796) »[33]. Soixante ans plus tard, Franz Dingelstedt souligne à son tour le caractère éphémère de toute traduction et déclare que la version de Wieland

---

deutschen Literatur der letzten vier Jahrhunderte. Erster Teil : *Von Erasmus bis zu Goethe und den Romantikern*, München : Verlag der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1918 ; Lawrence Marsden Price, *The reception of English literature in Germany*, Berkeley : Univ. of California Press, 1932 ; Mary Bell Price / Lawrence Marsden Price (ed.), *The Publication of English Literature in Germany in the Eighteenth Century*, Berkeley : University of California Press, 1934 ; Horst Oppel, *Englisch-deutsche Literaturbeziehungen*, 1. Band : *Von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*, Berlin : Schmidt, 1971 ; Eva Maria Inbar, « Zum Englischstudium im Deutschland des XVIII. Jahrhunderts », in *Arcadia* 15 (1980), p. 14-28 ; Alain Montandon, *La réception de Laurence Sterne en Allemagne*, Clermont-Ferrand : Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1985 ; Michael Maurer, *Aufklärung und Anglophilie in Deutschland*, Göttingen, Zürich : Vandenhoeck & Ruprecht, 1987 ; Bernhard Fabian, *The English-Book in Eighteenth-Century Germany*, London : The British Library, 1992.

[31] *Cf.* Reinhard Tgahrt (Hrsg.), *Weltliteratur. Die Lust am Übersetzen im Jahrhundert Goethes*. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar, Marbach : Deutsche Schillergesellschaft, ²1989 [1982].

[32] George Steiner, *Après Babel. Une poétique du dire et de la traduction*, traduit de l'anglais par Lucienne Lotringer et Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris : Albin Michel, 1998, p. 494 et p. 518.
Sur ce point, voir également Kyösti Itkonen, *Die Shakespeare-Übersetzung Wielands (1762-1766) : Ein Beitrag zur Erforschung englisch-deutscher Lehnbeziehungen*, *op. cit.* note 14.

[33] August Wilhelm Schlegel, « Etwas über William Shakspeare bei Gelegenheit Wilhelm Meisters », in *AWS SW* 7, p. 24-70, ici p. 37 : « Schon neun Jahre nach Erscheinung der wielandischen Uebersetzung stellte sich das Bedürfniß, nicht eines neuen Abdrucks derselben, sondern einer verbeßerten Verdeutschung der sämmtlichen Werke Shakspeares ein ».

ressemble, au regard de l'ingéniosité des traductions de son temps, à ce jeu d'enfant qui consiste à décalquer une image sur la vitre d'une fenêtre[34].

1. 1. 2 Le travail substantiel d'un érudit : Johann Joachim Eschenburg

Grâce à Johann Joachim Eschenburg (1743-1820), professeur au célèbre *Collegium Carolinum* de Brunswick[35] qui, aidé par son collègue et ami Johann Arnold Ebert, vient prendre le relais de Christoph Martin Wieland[36] en 1775, le public allemand dispose dès 1782 d'un Shakespeare en treize volumes[37], augmenté des quatorze pièces absentes de la transposition de Wieland et accompagné de « suppléments » inédits : les traductions tantôt intégrales, tantôt partielles de *Pericles*, *Prince of Tyre* et de six pièces apocryphes.

Eschenburg, dont l'impressionnante bibliothèque de collectionneur[38] recèle quelques 244 volumes de *Shakespeareana*[39], se distingue de Wieland surtout par sa

---

[34] Franz Dingelstedt, *Studien und Copien nach Shakspeare*, Pesth, Wien und Leipzig : Hartleben, 1858, p. 6*sq*.

[35] Par ailleurs, Eschenburg donne des cours de langue allemande aux Anglais et aux Français qui séjournent à Brunswick.

[36] Wieland, rebuté par la difficulté de sa tâche de traducteur et gêné par le contrat qui le lie aux libraires zurichois, propose dans une lettre du 18 janvier 1765 qui leur est adressée de mener à bien soit son *Agathon*, un projet qui lui tient visiblement à cœur, soit sa transposition de Shakespeare. (Ludwig Hirzel, « Ungedruckte Briefe von Wieland », *op. cit.* note 22, p. 502 : « Vom Shakespeare sind überhaupt nur acht oder 9 gute Stücke unübersetzt, und unter diesen sind nur fünf oder sechse vortrefflich ».)

[37] *William Shakespear's Schauspiele.* Neue Ausgabe. Von Joh[ann] Joach[im] Eschenburg, Professor am Collegio Carolino in Braunschweig, Zürich : bey Orell, Geβner, Füeβlin und Compagnie, 1775-1777 ; 1782. Le treizième volume comportant sept pièces apocryphes (*Perikles* ; *Ein Trauerspiel in Yorkshire* ; *Der Londner Verschwender* ; *Lokrin, ein Trauerspiel* ; *Sir John Oldcastle (Erster Theil)* ; *Leben und Tod Thomas Lord Cromwell's* ; *Die Puritanerinn,* oder *die Witwe in der* Watlingstrasse) parait en 1782.

[38] La bibliothèque privée de Johann Joachim Eschenburg comprenait quelque 17 000 ouvrages, alors que le livre, durant cette seconde moitié du XVIII[e] siècle, reste encore un objet onéreux.

méthode historico-critique novatrice[40], sa maîtrise correcte de la langue anglaise et l'ampleur de ses connaissances sur l'auteur dramatique et le théâtre élisabéthains[41] dont témoigne son abrégé sur Shakespeare intitulé sobrement *Sur W. Shakspeare. Avec le portrait de Shakspeare* (*Ueber W. Shakspeare. Mit Shakspears Bildniß*, Zürich, 1787). Il offre une traduction intégrale de l'œuvre dramatique de Shakespeare pourvue de notes et de commentaires savants. C'est un Shakespeare en prose, à l'exception de *A Midsummer Night's Dream* et de la tragédie de *Richard III* (toutes deux en vers iambiques), ainsi que des chants, prologues, épilogues, oracles et scènes de masques versifiés. La transposition d'Eschenburg s'appuie d'abord — pour les deux premiers volumes — sur l'édition de Samuel Johnson (Londres, 1765), puis sur celle dite de Johnson et Steevens (Londres, 1773). N'ayant alors pas d'équivalent sur le continent, une partie importante de l'apparat critique sera reprise presque littéralement dans le septième et le huitième tome[42] de cet « abominable grimoire » qu'est, selon Voltaire[43], la traduction française en prose de Shakespeare par Pierre Prime Félicien Le Tourneur, aidé pour les deux premiers volumes par le comte de Catuélan et Jean Fontaine-

---

Voir également Roger Paulin, « Johann Joachim Eschenburg und die europäische Gelehrtenrepublik am Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert », in *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 11 (1986), p. 51-72.

Cf. l'article sur Eschenburg dans l'*Allgemeine Deutsche Biographie*. Herausgegeben durch die Historische Commission bei der Königl. Akademie der Wissenschaften, 6. Band, Leipzig : Duncker und Humblot, 1877, p. 346-347, ici p. 346 : « Weniger durch die Erzeugnisse eigenen Schaffens, sondern als *Ordner* und *Sammler*, wie sich die deutsche Litteratur deren Weniger zu rühmen, hat E. sich um die Wissenschaft die anerkennenswerthesten Verdienste geschaffen » [nous soulignons].

[39] *Cf.* « Schriften von und über Shakespeare », in *Verzeichniß derjenigen Bücher aus dem Nachlasse weil. Herrn Geheime-Justizraths und Professors Dr. Joh. Joachim Eschenburg, welche am 7ten October dieses Jahrs und an den folgenden Tagen Nachmittags von 2 bis 5 Uhr, in dem Eschenburgschen Hause am Catharinen-Kirchhofe auktionsmäßig verkauft werden sollen*, Braunschweig : in der Fürstl. Waisenhaus-Buchdruckerei, 1822, p. 90-95. Le chiffre ne tient pas compte des adaptations de Shakespeare qui apparaissent dans d'autres rubriques du catalogue.

[40] *Cf.* Michael Hiltscher, *Shakespeares Text in Deutschland*, *op. cit.* note 1, p. 26-48.

[41] *Cf.* Lawrence Marsden Price, *Die Aufnahme englischer Literatur in Deutschland 1500-1960*, [ins Deutsche übertragen von Maxwell E. Knight], Bern, München : Francke, 1961, p. 242*sq*.

[42] Tome 7 : « Remarques de M. Eschenberg [*sic*] ». Tome 8 : « Précis des sujets des pièces historiques ».

[43] Lettre ouverte et largement diffusée de Voltaire à Charles-Augustin Ferriol, comte d'Argental du 19 juillet 1776. In Voltaire, *Correspondance* XII (janvier 1775-juin 1777), édition Theodore Besterman, Paris : Gallimard, 1988, p. 595.

Malherbe (Paris, 1776-1782), et dans une traduction hollandaise des œuvres choisies parue dès 1778 chez Albrecht Borchers à Amsterdam[44].

Eschenburg, dans l'« Avant-propos » à son édition, s'engage résolument dans la voie des études philologiques des textes de Shakespeare à la manière des grands *editors* anglo-saxons de la deuxième moitié du XVIII[e] siècle, tels Edward Capell (1713-1781), George Steevens (1736-1800) et surtout Edmond Malone (1741-1812). Son édition est dotée d'un riche appareil de notes, d'appendices et de suppléments savants, conciliant littérature et érudition. Eschenburg rassemble ainsi les commentaires qu'il juge importants, les complète de sa plume et place à la fin de chaque volume les « notes critiques sur chaque pièce, celles des sources dans lesquelles le poète a puisé et celles des pièces ou imitées ou semblables »[45]. A l'image des *Stürmer und Dränger*, l'érudit du *Carolinum* semble surtout ne plus vouloir voir de contradiction entre l'excellence et l'exhaustivité des textes, sans adhérer toutefois aux projets d'une nouvelle dramaturgie qui ne reproduirait que les bizarreries, les frivolités et les écarts de Shakespeare[46].

Eschenburg se refuse donc — sans pour autant dénigrer le travail de son précurseur — de rester dans le sillage de Wieland pour lequel certains passages, voire

---

[44] *Shakespeare traduit de l'anglois*, dédié au Roi, [par le comte de Catuélan, Le Tourneur et Fontainemalherbe], 20 vol., Paris : la veuve Duchesne, Musier, Nyon, La Combe, Ruault, Le Jay, Clousier, 1776-1883 ; *William Shakespear's Tooneelspelen.* Met de Bronwellen, en Aantekeningen van verscheide Beroemde Schryveren. Naar het Engelsche en het Hoogduitsche vertaald. en Met nieuw geinventeerde Kunstplaaten versierd, 5 vol., Amsteldam [*sic*] : By Albrecht Borchers, 1778-1782.

[45] Johann Joachim Eschenburg, *William Shakespear's Schauspiele*, 1. Band, *op. cit.* note 37, p. 7 [« Avant-propos »] : « Critische Nachrichten von jedem Schauspiele, von den Quellen, woraus der Dichter schöpfte, von ähnlichen, oder nachgeahmten Stücken, habe ich jedem Bande, als einen Anhang, folgen lassen ».

[46] Johann Joachim Eschenburg, *Ueber W. Shakspeare. Mit Shakspears Bildniß*, Zürich : bey Orell, Geßner, Füßli und Comp., 1787, p. 520 : « Bloß Halbkenner unsers Dichters konnten die so ganz verfehlte Manier mancher Schauspieldichter, die seit etwa zehn Jahren von Zeit zu Zeit auf unsrer Bühne umhertoben, und zum Theil itzt schon wieder verschwunden sind, *shakspearische Manier* nennen. Und wären diese Herren auch Nachäffer Sh.'s gewesen; was konnte der arme Dichter, was konnten seine armen Uebersetzer für diesen Mißbrauch ? »

des pièces entières étaient tout simplement intraduisibles[47]. A l'évidence, il ne cherche pas tant à faire une œuvre littéraire, qu'à traduire et à commenter selon une conception plus sévère de la fidélité à l'esprit de l'original[48] dont il faut conserver le « coloris »[49]. August Wilhelm Schlegel ne manquera pas de lui reconnaître au moins cette qualité dans « Etwas über William Shakespeare bey Gelegenheit Wilhelm Meisters (1796) », en affirmant que le mérite d'Eschenburg est d'avoir fait preuve à la fois d'un sens de l'achèvement, d'un souci pour la restitution scrupuleuse des détails et d'une volonté de surmonter les obstacles d'ordre linguistique[50]. L'*Allgemeine Deutsche Biographie* quant à elle, rend un hommage appuyé à celui qu'elle considère comme le précurseur de tous les futurs traducteurs de Shakespeare[51], et qui ne se contenta pas de « corriger », d'« améliorer » et de « compléter » avec « empressement » le travail accompli par son illustre prédécesseur[52].

C'est au cours du neuvième chapitre de sa monographie sur Shakespeare[53] présentant le « Répertoire des adaptations, imitations et traductions des œuvres dramatiques de Shakespeare » (« Verzeichniβ der Umarbeitungen, Nachahmungen, und

---

[47] *Cf.* par exemple la note de Wieland au sujet de sa traduction d'une réplique licencieuse de Mercutio dans la scène 4 du deuxième acte de *Romeo and Juliet* : « Eine abermalige Lüke, die sich von einer Zote des sinnreichen Mercutio anhebt, und im Original mit dem albersten [*sic*] Zeug von der Welt ausgefüllt ist ». (Shakespear *Theatralische Werke*, 7. Band, *op. cit.* note 14, p. 72.)
Voir également son appréciation de *The Merry Wives of Windsor* dans une lettre du 7 novembre 1765 à Salomon Gessner, une comédie qu'il refusera de traduire : « [...] die aufgeräumten Frauen von Windsor mit den Albernheiten des Sir Hans Falstaff können nur auf dem englischen Theater für Engländer so divertisant seyn, als man sie ausgiebt ». (Cité d'après Ernst Stadler, *Wielands Shakespeare*, *op. cit.* note 13, p. 17.)

[48] Jörn Albrecht, *Literarische Übersetzung. Geschichte, Theorie, kulturelle Wirkung*, Darmstadt : Wissenschaftl. Buchgesellschaft, 1998, p. 84-88 ; Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris : Gallimard, 1984, p. 61-71.

[49] Johann Joachim Eschenburg, *William Shakespear's Schauspiele*, 1. Band, *op. cit.* note 37, p. 9 [« Avant-propos »].

[50] *AWS SW* 7, p. 24-70, ici p. 37.

[51] *Allgemeine Deutsche Biographie*. Herausgegeben durch die Historische Commission bei der Königl. Akademie der Wissenschaften, 6. Band, Leipzig : Duncker und Humblot, 1877, p. 347.

[52] C'est pourtant ce qu'affirme un peu vite Simon Williams dans une étude récente sur la réception théâtrale de Shakespeare. (S. Williams, *Shakespeare on the German stage*, Cambridge : CUP, 1990, p. 52.)

[53] Johann Joachim Eschenburg, *Ueber W. Shakspeare*, *op. cit.* note 46.

Uebersetzungen Shakspearischer Schauspiele »), et en particulier au fil des pages sur la traduction de Wieland et sur sa propre version (pages 504 à 523), que l'intention d'Eschenburg se dessine le plus clairement. On peut voir apparaître en filigrane de ces pages une pratique « publicitaire » commune à l'époque, destinée à piquer la curiosité du lecteur et davantage encore à lui rappeler l'existence de la version revue et corrigée déjà vieille de dix ans du premier « Shakespeare allemand ». Mais au-delà de cette astuce éditoriale, le développement s'inscrit dans un débat plus profond sur la normativité et l'historicité de l'œuvre littéraire. Il est au premier chef la défense et la légitimation de principes nouveaux de traduction du chef-d'œuvre littéraire étranger qui se doivent d'être utiles au lecteur. Bien qu'héritier des traditions érudites fondées sur l'art de l'anthologie[54], Eschenburg s'oppose ici avec ferveur aux adeptes[55] de la pratique des *membra disjecta*. Il rapporte que ses détracteurs, non encore résignés à voir *toutes* les œuvres de Shakespeare introduites dans l'aire germanique, l'avaient accusé d'offrir aux poètes « mineurs » un élément exogène aisément exploitable pour leur propre production littéraire et de participer ainsi à la dégénérescence de la culture nationale. On

---

[54] Eschenburg publie par exemple : *Auserlesene Stücke der besten deutschen Dichter von Martin Opitz bis auf gegenwärtige Zeiten*, Braunschweig : im Verlage der Fürstl. Waisenhaus Buchhandlung, 1778 ; *Beispielsammlung zur Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften*, Berlin, *etc.* : Nicolai, 1788-1795 ; *Dramatische Bibliothek : Eine charakteristische und mit Proben ihrer Schauspiele begleitete Anzeige der vorzüglichsten dramatischen Dichter älterer und neuerer Zeit*, Berlin : Nicolai, 1793.

[55] Eschenburg fait notamment allusion à Johann Nicolaus Meinhard et ses *Versuche über den Charackter und die Werke der besten Italienischen Dichter* (Braunschweig : Waysenhaus, 1763-1764), qui ne semblent pourtant pas avoir eu le succès que leur attribue Eschenburg (*Ueber W. Shakspeare*, *op. cit.* note 46, p. 513-514 ; p. 521). Seuls 800 exemplaires furent imprimés, puis écoulés en dix ans. Il croit reconnaître en Meinhard l'auteur (resté anonyme) d'une recension parue dans la *Bibliothek der schönen Wissenschaften* à propos du premier volume de la traduction de Wieland. Dix ans auparavant, il s'insurgeait contre Voltaire : « V. verfährt mit Shakespeare, wie mit der Bibel ; reist einzele [*sic*] Stellen aus ihrem Zusammenhange ; verschweigt vorsezlich, was dafür gesagt werden kann, um das, was dawider ist, desto auffallender zu machen ; thut, als ob diese einzelen Stücke Proben des Ganzen seyn könnten, als ob das Ganze eben so wäre. Es ist bekannt, wie sehr die Shakespearischen Schauspiele verunstaltet und interpolirt sind. Von manchen Stellen, die Hr. v. V. als Proben dieses Dichters anführt, läst sich's fast *a priori* beweisen, daß sie nicht von ihm seyn können ; von andern wenigstens vermuten ; und noch andre sind aus dem ganzen Karakter seines Genies, seiner Schreibart, seiner Zeiten, und der damaligen Sitten, gar leicht zu vertheidigen. Wäre dem Hrn. v. V. wirklich daran gelegen, das Urtheil der Akademie über Sh. zu vernehmen, so müste er ihr doch lieber die neue Uebersezung [die Übersetzung von Pierre Prime Félicien Le Tourneur — C. R.], welche die Stücke ganz liefert, als seine einzelen aus dem Zusammenhange losgerissenen Stellen zur Grundlage ihrer Entscheidung vorlegen ». (J. J. Eschenburg, « Shakespeare wider neue voltärische Schmähungen vertheidigt », in *Deutsches Museum*. Erstes Stück, Jänner 1777, p. 40-70, ici p. 45.)

peut lire un tel jugement à l'emporte-pièce dans la *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste* de 1779 :

> Par la traduction intégrale de Shakespeare et par la représentation de ses pièces, nous avons fait régresser l'art dramatique, l'assurance du goût, et notre théâtre dans son ensemble, de toute une décennie[56].

Près de dix années plus tard, c'est avec la même opiniâtreté que le « tout Shakespeare » allemand est combattu au sein du même périodique :

> Nous le répétons : nous aurions souhaité que ne fussent livrés aux Allemands qu'un choix des plus belles scènes de Shakespeare, ainsi qu'un simple extrait des autres, et non pas une traduction littérale. Cette dernière a plus nui qu'elle n'a profité à la fois au public et au poète-dramaturge lui-même qui doit se faire apprécier à travers elle, comme s'il était notre contemporain[57].

Or, l'autorité fondée en ancienneté de Christoph Martin Wieland marque un point de non-retour pour Eschenburg. Elle lui permet de légitimer sa démarche et ses choix de transposition. Il est désormais nécessaire, selon sa conception du travail du philologue, de *repenser* le statut du texte shakespearien et son architecture interne, de lui donner une unité exemplaire sans travestissement, d'offrir un texte « où tout se tient » au lecteur, où tout est acceptable.

Ainsi, c'est avec une insistance non dénuée de fierté que Johann Joachim Eschenburg livre à son tour à ses lecteurs son « Shakespeare allemand » (« der deutsche Shakespeare »)[58]. Sa démarche, très vite copiée[59], comme le démontrent deux nouvelles

---

[56] *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste* 1779, 23. Band, 2. Stück, p. 230 : « Wir haben durch die Übersetzung des ganzen Shakespears und durch die Aufführung seiner Stücke dramatische Kunst, Festigkeit des Geschmacks und unser ganzes Theater auf ein ganzes Decennium zurückgesetzt ».

[57] *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste* 1788, 35. Band, p. 106 : « Wir wiederholen den Wunsch, dass man den Deutschen nur eine Auswahl der schönsten Scenen Shakespears und von den übrigen einen blossen Auszug und keine wörtliche Übersetzung geliefert haben möchte, die sowohl dem Publikum, als dem Dichter selbst, der sich nun aus derselben und gleichsam als unsern Zeitgenossen beurtheilen lassen muss, mehr geschadet als genutzt hat ».

[58] *William Shakespear's Schauspiele. op. cit.* note 37, 13. Band, p. 461-502.

moutures[60] — « améliorées » mais non autorisées — des *œuvres complètes* de Shakespeare fondées sur sa traduction, préfigure dans une certaine mesure la notion d'*œuvre complète*, censée représenter l'ultime consécration d'un auteur à travers une grande entreprise éditoriale savante, telle que devait la développer le XIX[e] siècle[61]. Cette notion transforma en profondeur l'expérience littéraire elle-même, en quête d'exhaustivité et d'unité, y compris pour les traductions. Désormais, selon Andreas Poltermann, « l'intérêt porté à la diffusion par la traduction des grandes œuvres au sein de cercles élargis exige la traduction de l'*œuvre tout entière* »[62].

En cette fin du XVIII[e] siècle, on observe par conséquent un changement dans la méthode d'approche des textes qui n'est toutefois ni progressif ni linéaire, comme nous le verrons par la suite, avec l'exemple d'August Wilhelm Schlegel. Ce dernier se montre en effet moins soucieux de considérations philologiques laborieuses empruntées à l'exégèse anglo-saxonne que d'un Shakespeare allemand fidèle à

---

[59] Johann Joachim Eschenburg, « An das Publikum, wegen des in Mannheim veranstalteten Nachdrucks des deutschen Shakespeare », in *William Shakespear's Schauspiele*, *op. cit.* note 37, 13. Band, p. 462.

[60] Il s'agit de la contrefaçon orchestrée par le précepteur en langues étrangères des jeunes princes palatins Gabriel Eckert pour le compte de la *Société pour l'édition des auteurs classiques anciens et des beaux esprits de l'étranger* (*Gesellschaft zur Herausgabe der alten klassischen Schriftsteller und ausländischer schöner Geister*) et d'une contrefaçon inconnue, éditée à Prague chez Josef Emmanuel Diesbach.
Willhelm Shakespears Schauspiele. Von Joh. Joach. Eschenburg, Professor am Kollegio Karolino in Braunschweig. Neue verbesserte Auflage. Mit Allerhöchstem kaiserlichem Privilegio und Hoher obrigkeitlicher Erlaubniß, 20 Bände, Straßburg : bey Franz Levrault, der königlichen Intendanz und bischöfl. Universit. Buchdr.; Mannheim [Frankenthal] : [L. B. F. Gegel], 1778-1783.
[William Shakespeare] *Schauspiele* von Joh. Joach. Eschenburg, Professor am Kollegio Karolino in Braunschweig. Neue verbesserte Ausgabe. Praha, Josef Emmanuel Diesbach, 1785-1786.

[61] Sur ce point, *cf.* l'ouvrage collectif publié sous la direction de Jean Sgard et Catherine Volpilhac-Auger, *La Notion d'œuvres complètes*, Oxford : Voltaire Foundation, 1999.

[62] Andreas Poltermann, « Die Erfindung des Originals. Zur Geschichte der Übersetzungskonzeptionen in Deutschland im 18. Jahrhundert », in Brigitte Schultze (Hrsg.), *Die literarische Übersetzung. Fallstudien zu ihrer Kulturgeschichte*. Mit einer Einleitung von Armin Paul Frank, Berlin : Schmidt, 1987, p. 14-52, ici p. 34 : « Das Interesse, wichtige Werke durch Übersetzungen breiteren Kreisen zugänglich zu machen, verlangt die Übersetzung *ganzer Werke* ».

l'original, mais qui resterait malgré tout œuvre de poésie. Comme les versions de Wieland et d'Eschenburg, sa transposition est essentiellement destinée à la *lecture*. Le mouvement initié par Christoph Martin Wieland est ainsi poursuivi en partie par des lettrés qui forment un même projet : la tâche du traducteur est de restituer son modèle aussi fidèlement que possible à travers diverses éditions revues, corrigées et continuellement étoffées. Il s'agit de montrer la figure sinon authentique (« wahre Gestalt ») du moins ressemblante du dramaturge[63], à travers un canon élargi de ses œuvres, comprenant non seulement les pièces attribuées partiellement ou entièrement à Shakespeare, mais aussi les pièces apocryphes[64], sans oublier la production non dramatique[65]. Pour présenter l'auteur dramatique dans sa *totalité*, les érudits allemands du XVIII[e] siècle se fondent encore essentiellement sur l'autorité des grands éditeurs et commentateurs anglo-saxons de l'œuvre du poète-dramaturge[66]. Pourtant, vers la fin du siècle, une volonté nette d'imprimer une marque spécifiquement *allemande* à l'exégèse des œuvres de Shakespeare commence à se manifester au sein de la génération des premiers romantiques. August Wilhelm Schlegel par exemple, souhaite voir les «Briefe

---

[63] Johann Joachim Eschenburg, « Shakespeare wider neue voltärische Schmähungen vertheidigt », *op. cit.* note 55, p. 41.

[64] La tragi-comédie *Pericles, Prince of Tyre* (1609) notamment, ne figure pas dans le fameux *in-folio* de 1623, mais dans la réédition (1664) du troisième *in-folio* de 1663. Il s'agit de ce que l'on appelle communément un « mauvais » *quarto*, même si les spécialistes se montrent assez réticents quand il s'agit d' utiliser cette distinction finalement aléatoire entre « mauvais » et « bon » *quarto*. Il s'agit d'une transcription brouillonne de la pièce datant de 1609, longtemps considérée comme un texte apocryphe. C'est l'un des fondateurs des études shakespeariennes modernes, Edmond Malone (1741-1812) qui réintègre *Pericles, Prince of Tyre* dans le canon shakespearien. (*Supplement to the Edition of Shakspeare's Plays Published in 1778 by Samuel Johnson and George Steevens. In two volumes. Containing additional Observations by several of the Former Commentators : To which are subjoined the Genuine Poems of the same Author, and seven Plays that have been ascribed to him ; with Notes by the Editors and Others*, vol. II, London 1780). La pièce fut probablement écrite en collaboration avec George Wilkins.

[65] Il s'agit des 154 sonnets (1609), de deux poèmes narratifs, *Venus and Adonis* (1593) et *The Rape of Lucrece* (1594), du poème *A Lover's Complaint*, ainsi que de *The Passionate Pilgrim* (1599), dont il semblerait que seuls 5 des 20 poèmes puissent être attribués avec certitude à Shakespeare.

[66] Citons par exemple Alexander Pope (1688-1744), Lewis Theobald (1688-1744), William Warburton (1698-1779), Samuel Johnson (1709-1784), George Steevens (1736-1800) et Edmond Malone (1741-1812).

über W. Shakspeare » (1800)[67] de Ludwig Tieck apporter la preuve que Shakespeare ne pouvait être, au vu des « âmes flegmatiques et bornées » qui peuplent « cette île barbare », un Anglais[68]. Dans ces mêmes « Briefe über W. Shakspeare », Tieck qualifie les grands éditeurs anglo-saxons du poète de « race de disséqueurs sourcilleux de la beauté » (« diese Race von knaupelnden Schönheitszergliederern »)[69].

1. 2 August Wilhelm Schlegel, l'inventeur d'un « nouvel art de traduire »

Lecteur critique des grandes éditions anglo-saxonnes du XVIII[e] siècle, notamment celle dite de Johnson et Steevens (1786) et celle d'Edmond Malone (1786/1790)[70], August Wilhelm Schlegel mesure l'écart qui le sépare des approches

---

[67] Ludwig Tieck, « Briefe über W. Shakspeare », in *Poetisches Journal*. Herausgegeben von Ludwig Tieck. Erster Jahrgang erstes Stück, Jena : Frommann, 1800, p. 18-80.

[68] Lettre d'August Wilhelm Schlegel à Ludwig Tieck du 11 décembre [1797], in Edgar Lohner (Hrsg.), *Ludwig Tieck und die Brüder Schlegel. Briefe*. Auf der Grundlage der von Henry Lüdeke besorgten Edition, München : Winkler, 1972, p. 23 : « Auf Ihre Briefe über Shakspeare bin ich sehr begierig [...]. Ich hoffe, Sie werden in Ihrer Schrift unter anderm beweisen, Shakspeare sey kein Engländer gewesen. Wie kam er nur unter die frostigen, stupiden Seelen auf dieser brutalen Insel ? Freylich müssen sie damals noch mehr menschliches Gefühl und Dichtersinn gehabt haben, als jetzt ».
Cf. également l'article de Roger Paulin, « Tieck und Shakespeare », in Walter Schmitz (Hrsg.), *Ludwig Tieck : Literaturprogramm und Lebensinszenierung im Kontext seiner Zeit*, Tübingen : Niemeyer, 1996, p. 253-264.

[69] Ludwig Tieck, « Briefe über W. Shakspeare », *op. cit.* note 67, p. 25.

[70] *The Dramatic Writings of William Shakspere*, with notes of all the various commentators ; printed complete from the best editions of Samuel Johnson and George Steevens, 20 vols., London : J. Bell, 1786.
The Plays of William Shakspeare. Accurately printed from the text of Mr. Malone's edition ; with select explanatory notes [by J. Nichols], 7 vols., London : J. Rivington & Sons, [1790]-1786.
Cf. Peter Gebhardt, *A. W. Schlegels Shakespeare-Übersetzung. Untersuchungen zu seinem Übersetzungsverfahren am Beispiel des Hamlet*, Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 1970, p. 81-82.

philologiques méticuleuses du texte qu'il juge dépassées, voire incorrectes[71], à mesure que son propre dessein de transposer les œuvres dramatique de Shakespeare prend forme[72]. Mais c'est aussi dans un dialogue critique aux accents parfois polémiques avec ses prédécesseurs, Wieland et Eschenburg, mais aussi de manière indirecte avec Johann Gottfried Herder[73], Johann Heinrich Voβ[74] et son ami et mentor Gottfried August Bürger[75] (avec lequel le jeune étudiant d'alors avait inauguré l'entreprise audacieuse, pour ensuite l'achever seul), qu'August Wilhelm Schlegel élabore son projet de restitution des drames de l'Elisabéthain[76]. En 1796, dans une lettre adressée au grand éditeur Georg Joachim Göschen, ce défi semble encore teinté de quelques remords :

---

[71] Lettre d'August Wilhelm Schlegel à Ludwig Tieck du 11 décembre [1797], in Edgar Lohner (Hrsg.), *Ludwig Tieck und die Brüder Schlegel. Briefe*, *op. cit.* note 68, p. 23 : « [...] die Englischen Kritiker verstehen sich gar nicht auf Shakspeare ».

[72] Rappelons ici qu'August Wilhelm Schlegel n'a pas élaboré de véritable *théorie* de la traduction. Sa réflexion sur l'art du traduire est dispersée dans divers textes : *Cf.* « Aus dem Italiänischen. Dante. Ueber die göttliche Komödie. [Verbeβerte Ausgabe des Aufsatzes in [Bürgers] Akademie der schönen Redekünste. [1791], Bd. 1, St. 3, S. 239-292] », in *AWS SW* 3, p. 199-388 ; « Etwas über William Shakspeare bei Gelegenheit Wilhelm Meisters. 1796 », in *AWS SW* 7, p. 24-70 ; « Homers Werke von Johann Heinrich Voss. Altona 1793. [*Jenaische allgemeine Literatur-Zeitung* 262-267 (1796)] », in *AWS SW* 10, p. 115-193 ; « Ueber Shakspeares Romeo und Julia. 1797 », in *AWS SW* 7, p. 71-97 ; « Schreiben an Herrn Buchhändler Reimer, über die Uebersetzung des Shakspeare. 1838. 1839 », in *AWS SW* 7, p. 281-302.

[73] Schlegel enverra un exemplaire du premier volume de sa traduction des œuvres dramatiques de Shakespeare dans lequel figurent *Romeo und Julia* et *Sommernachtstraum* à Herder, accompagné d'une lettre (datée du 22 mai 1797) dans laquelle il se présente comme son disciple. (*Cf.* Michael Bernays, *Zur Entstehungsgeschichte des Schlegelschen Shakespeare*, Leipzig : Hirzel, 1872, p. 254*sq.*) Sur ce point, voir également l'étude substantielle de Peter Gebhardt, *A. W. Schlegels Shakespeare-Übersetzung*, *op. cit.* note 70, p. 32-57.

[74] *Cf.* la recension de « Homers Werke von Johann Heinrich Voβ, Altona 1793 », in *AWS SW* 10, p. 115-193.

[75] August Wilhelm Schlegel, étudiant depuis 1786 en théologie, puis en philologie à l'Université de Göttingen, collabore durant le semestre d'hiver 1788/1789 avec l'auteur de la *Lenore* à la traduction versifiée de *A Midsummer Night's Dream*. En 1797 cependant, dans « l'avant-propos » (p. III*sq.*) de sa traduction des œuvres de Shakespeare, Schlegel n'hésite pas, en regard de sa théorie désormais approfondie du langage poétique, de faire de ce travail de jeunesse l'antithèse négative du nouveau « Shakespeare allemand ».

[76] *Cf.* Michael Bernays, *Zur Entstehungsgeschichte des Schlegelschen Shakespeare*, *op. cit.* note 73; Bernhard Seuffert, « Wielands, Eschenburgs und Schlegels Shakespeare-Uebersetzungen », in *Archiv für Litteraturgeschichte* XIII (1885), p. 229-232 ; Alois Brandl, « Die Aufnahme Shakespeares in Deutschland und die Schlegel-Tiecksche Übersetzung », in *Shakespeares Dramatische Werke übersetzt von Aug. Wilh. von Schlegel und Ludwig Tieck*. Herausgegeben von Alois Brandl, 1. Band, Leipzig und Wien : Bibliographisches Institut, 1897, p. 46-76 ; Margaret Edith Atkinson, *August Wilhelm Schlegel as a Translator of Shakespeare. A comparison of three plays with the original*, Oxford : Basil Blackwell, 1958 ; Frank Jolles, *A. W. Schlegels Sommernachtstraum in der ersten Fassung vom Jahre 1789*, Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 1967 ; Peter Gebhardt, *A. W. Schlegels Shakespeare-Übersetzung*, *op. cit.* note 70 ; Jürgen Wertheimer, « 'So macht Gewissen Feige aus uns allen'. Stufen und Vorstufen der Shakespeare-Übersetzung A. W. Schlegels », in Roger

> J'entretenais des relations assez amicales avec Eschenburg. Avec ma traduction de Shakespeare, je lui rends à vrai dire un bien mauvais service. Tout attentif que je fus à ménager la sienne dans mon essai sur Shakespeare, il ne fait en réalité pas de doute que refaire un travail revient toujours à déclarer le travail du prédécesseur inutile ou à chercher à le rendre inutile[77].

Cependant, Schlegel sait aussi fort bien tirer profit des travaux de ses prédecesseurs, Wieland et Eschenburg : si l'explication historique, le commentaire et la scolie sont désormais bannis de sa transposition[78], afin d'offrir au public allemand Shakespeare tel qu'en lui-même, il n'en reste pas moins que le texte se nourrit du substrat philologique désavoué en apparence seulement.

> Quel est le dessein d'une transposition poétique ? C'est, il me semble, de transmettre d'une manière aussi authentique et exacte que possible à ceux pour lesquels l'original est inaccessible, le plaisir qu'il procure. Par conséquent, le traducteur ne doit pas faire ressurgir de nouveau dans les notes les difficultés qu'il a déjà effacées du texte. De quelle utilité peuvent bien être pour l'amateur de poésie les problèmes de la critique textuelle, des variantes, des conjectures, des émendations ? Les quelques lecteurs avertis qui sont en mesure de comparer, reconnaîtront sur-le-champ la version à laquelle le traducteur s'est conformé[79].

Bauer (Hrsg.), *Das Shakespeare-Bild in Europa zwischen Aufklärung und Romantik*, in Verbindung mit Michael de Graat und Jürgen Wertheimer, Bern, *etc.* : Lang, 1988, p. 201-225.

[77] Lettre d'August Wilhelm Schlegel à Georg Joachim Göschen du 17 novembre 1796, in Wilhelm Vollmer (Hrsg.), *Briefwechsel zwischen Schiller und Cotta*, Stuttgart : Cotta, 1876, p. 696 : « Ich habe in ziemlich freundschaftlichen Verhältnissen mit Eschenburg gestanden. Durch meine Uebersetzung des Shakespeare spiele ich ihm eigentlich einen schlimmen Dienst. Wie sorgfältig ich auch die seinige in meinem Aufsatze über Sh.[*sic*] geschont habe, so bleibt das doch immer, daß wenn man eine Arbeit von neuem macht, man dadurch die Arbeit des Vorgängers für unnütz erklärt, oder unnütz zu machen sucht ».

[78] *Cf.* la lettre d'August Wilhelm Schlegel à Karl August Böttiger du 25 novembre 1796 concernant les modalités d'édition de sa traduction du théâtre de Shakespeare, in « August Wilhelm Schlegel an C. A. Böttiger », *Archiv für Litteraturgeschichte* III (1874), p. 155-156 : « Die Anfrage wegen der Noten habe ich zum Theil schon auf dem Zettel beantwortet. Eschenburgs Noten sind ein fremdes Eigenthum, das ich bey meiner Übersetzung abdrucken zu lassen nicht das geringste Recht habe. Überdieß sind sie vor Erscheinung der Malonischen Ausgabe geschrieben, welche aller erst für die Kritik des Textes etwas befriedigendes geleistet, und nach vielen vergeblichen Konjekturen die ächte Lesart hergestellt hat. Unverändert möchten daher viele nicht mehr passen. — Nun wäre es zwar eine sehr leichte Arbeit aus so vielen Englischen Kommentatoren neue Anmerkungen auszuwählen und zusammenzustellen : allein ich gestehe, daß ich mich nicht entschließen kann, meine Übersetzung dadurch zu entstellen, weil ich einen abgesagten Haß gegen Noten zu einem schönen Geisteswerke in der Muttersprache habe ».

[79] August Wilhelm Schlegel, « Schreiben an Herrn Buchhändler Reimer, über die Uebersetzung des Shakspeare. 1838. 1839 », *AWS SW* 7, p. 281-302, ici p. 287-288 : « Was ist der Zweck einer dichterischen Nachbildung ? Ich denke, denen, für die das Original unzugänglich ist, dessen Genuß so

August Wilhelm Schlegel reconnaît qu'il doit en particulier à Eschenburg un tribut méthodologique important et davantage encore à Edmond Malone qui, dans son édition savante[80], revendique à la suite de Samuel Johnson l'efficacité pratique des annotations, des explications rationnelles et des commentaires exacts et clairs, afin que le lecteur éclairé se perfectionne à la fois dans Shakespeare et dans l'histoire de l'Angleterre élisabéthaine.

Dans l'ordre des traductions schlégéliennes de Shakespeare, on trouve tout d'abord des coups d'essais isolés, publiés dans la revue *Die Horen* de Schiller, qui lui permettent d'imprimer à la méthode d'approche du texte une direction nouvelle : les scènes 1 à 3 du deuxième acte de *Romeo and Juliet* (*Die Horen* 1796, troisième morceau) ; la deuxième scène du premier acte de *The Tempest* (*Die Horen* 1796, sixième morceau) ; les scènes 1 à 3 du troisième acte de *Julius Caesar*, (*Die Horen* 1797, quatrième morceau). Elles illustrent la proposition de Schlegel d'offrir au public une traduction de Shakespeare qui soit à la fois fidèle, exacte *et* poétique.

Les *œuvres dramatiques* de Shakespeare (*Shakspeare's dramatische Werke*)[81], soit un ensemble resté inachevé de dix-sept pièces[82], sont finalement publiées de 1797 à 1810 chez l'éditeur berlinois Johann Friedrich Unger (1753-1804) après

---

rein und ungestört wie möglich zu verschaffen. Folglich muß der Uebersetzer die Schwierigkeiten, die er im Texte schon beseitigt hat, nicht von Neuem in den Noten vorbringen. Wozu sollen dem unbefangenen Freunde der Poesie die Mühseligkeiten der Wortkritik, Varianten, Konjekturen, Emendationen ? Die wenigen gelehrten Leser, die eine Vergleichung anstellen können, werden auf den ersten Blick sehen, welche Lesart der Uebersetzer befolgt hat ».

[80] *Cf.* note 70.

[81] *Shakspeare's dramatische Werke*, übersetzt von August Wilhelm Schlegel, Berlin : J. Fr. Unger, 1797-1801 ; 1810.

[82] *Der Sturm* ; *Ein Sommernachtstraum* ; *Der Kaufmann von Venedig* ; *Wie es euch gefällt* ; *Was ihr wollt* ; *König Johann* ; *König Richard der Zweite* ; *König Heinrich der Vierte* (Erster Teil) ; *König Heinrich der* Vierte (Zweiter Teil) ; *König Heinrich der Fünfte* ; *König Heinrich der Sechste* (Erster Teil) ; *König Heinrich der* Sechste (Zweiter Teil) ; *König Heinrich der Sechste* (Dritter Teil) ; *König Richard der Dritte* ; *Romeo und Julia* ; *Julius Cäsar* ; *Hamlet, Prinz von Dänemark*. Sur la participation de Caroline Schlegel aux premières traductions des pièces voir Michael Bernays, *Zur Entstehungsgeschichte des Schlegelschen Shakespeare*, *op. cit.* note 73, p. 22-24.

l'échec des négociations avec les éditeurs zurichois des traductions de Wieland et d'Eschenburg. Le tirage s'élevait en 1810 à 1300 exemplaires sur papier ordinaire et 200 exemplaires sur papier vélin[83]. Il correspond ainsi au chiffre moyen (1000 à 1500 exemplaires) des tirages de l'édition pré-industrielle[84].

Même si, d'emblée, l'entreprise se démarque des précédentes (puisqu'il s'agit de la première traduction *poétique* d'un grand nombre de pièces dont August Wilhelm Schlegel aime à souligner la singularité au sein du paysage littéraire allemand), l'idée d'un Shakespeare en vers (« de[r] versificirt[e] Shakspeare ») n'était en réalité plus tout à fait nouvelle[85]. Certes, Johann Joachim Eschenburg ne cherchait assurément pas à faire œuvre littéraire. Mais on le devine très sensible dans l'« Avant-propos » de *William Shakespear's Schauspiele*[86] au problème délicat posé par la signification particulière des formes métriques du vers dramatique shakespearien, surtout de ses variations rythmiques. Dans le théâtre de Shakespeare, le pentamètre iambique ne conserve sa régularité que dans de rares cas. Ce sont précisément sa modulation et sa souplesse qui donnent à l'expression toute son énergie, sa force et son ampleur. Aussi Eschenburg considère-t-il, non sans clairvoyance, l'abandon de la métrique comme une « perte considérable pour celui qui ne peut lire Shakespeare qu'en allemand », « car la

---

[83] Cette information se trouve dans une lettre d'August Wilhelm Schlegel à Ludwig Tieck datée du 7 mai 1801, in Edgar Lohner (Hrsg.), *Ludwig Tieck und die Brüder Schlegel. Briefe*, *op. cit.* note 68, p. 67.

[84] Sur ce point, se reporter aux travaux de Frédéric Barbier, *L'empire du livre : le livre imprimé et la construction de l'Allemagne contemporaine (1815-1914)*, préface de Henri-Jean Martin, Paris : Cerf, 1995, p. 69 ; et de Doris Reimer, *Passion & Kalkül : der Verleger Georg Andreas Reimer (1776-1842)*, Berlin, New York : de Gruyter, 1999, p. 204-207.

[85] Lettre d'August Wilhelm Schlegel à Ludwig Tieck du 3 septembre 1837, in Edgar Lohner (Hrsg.), *Ludwig Tieck und die Brüder Schlegel. Briefe*, *op. cit.* note 68, p. 220 : « Aus dem Aufsatze : *Etwas über W. Shakespeare* pp. erhellet aufs klarste, daß damals noch niemand in Deutschland, auch Goethe und Schiller nicht, an einen versificirten Shakspeare dachte. Meine Übersetzung hat das deutsche Theater umgestaltet. Vergleiche nur Schillers Jamben im *Wallenstein* mit denen im *Don Karlos*, um zu sehen, wie sehr er in meine Schule gegangen ».
Cf. « Etwas über William Shakspeare bei Gelegenheit Wilhelm Meisters. 1796 », in *AWS SW* 7, en particulier p. 35-46 et p. 64-65.

[86] *Cf.* note 37.

plupart des scènes de ses pièces sont versifiées »[87]. La pénibilité que représenterait une mise en vers pousse pourtant Eschenburg à assurer ses lecteurs qu'un Shakespeare dépourvu de cet élément formel ne présente à ses yeux pas de défaut véritablement rédhibitoire[88]. Par conséquent, la nouvelle édition « entièrement revue et corrigée » de sa transposition (1798-1806) sera à nouveau une version en prose, la dernière avant que le modèle d'un Shakespeare en vers prôné par Schlegel ne parvienne à s'imposer durablement. Ce faisant, la transposition d'Eschenburg se situe dans le faisceau d'exigences qui caractérise encore les préceptes de la traduction en ce XVIII[e] siècle finissant : d'aucuns conçoivent toujours le langage naturel, clair et souple de la « belle prose » comme un moyen approprié de rendre fidèlement une pièce versifiée, singulièrement une comédie[89].

Aux yeux d'August Wilhelm Schlegel en revanche, toute transposition d'un texte versifié en prose est infiniment blâmable, d'autant plus que la langue allemande a cette capacité hospitalière, grâce à sa figuralité, de recueillir et de s'enrichir mieux que toute autre de la parole étrangère pour s'élever à un usage supérieur, toujours plus dense

---

[87] *William Shakespear's Schauspiele*, *op. cit.* note 37, p. 10-11 [« Avant-propos »] : « Ein beträchtlicher Verlust für denjenigen, der den Shakespear nur deutsch lesen kann, ist der Abgang des Sylbenmaßes ; denn die meisten Scenen seiner Schauspiele sind in Versen. [...] Allein, das Mühsame einer solchen Uebersetzung ungerechnet, so wird auch schwerlich der grössere Verlust des Eigenthümlichen und Wörtlichen durch die Beybehaltung der äussern Form hinreichend ersetzt. Ich schicke indeß diese Anmerkung in der Absicht voraus, damit man in vielen Stellen den Ausdruck nicht zu künstlich oder poetisch finden, und Shakespear's Schreibart, auch in der Uebersetzung, aus dem rechten Gesichtspunkte beurtheilen möge ».

[88] *William Shakespear's Schauspiele*, *op. cit.* note 37, [« Avant-propos »], p. 11.

[89] *Cf.* Michel Grimberg, *La réception de la comédie française dans les pays de langue allemande (1694-1799) : vue à travers les traductions et leurs préfaces*, Bern, *etc.* : Lang, 1995, p. 173-184.
Gotthold Ephraim Lessing, *Hamburgische Dramaturgie* [19. Stück. Den 3ten Julius, 1767], in G. E. Lessing, *Werke und Briefe*, 6. Band : *Werke 1767-1769*, herausgegeben von Klaus Bohnen, Frankfurt/M. : Deutscher Klassiker Verlag, 1985, p. 277 : « Die Übersetzung der Zelmire [tragédie en cinq actes de Pierre-Laurent Buriette — C. R.] ist nur in Prosa. Aber wer wird nicht lieber eine körnichte, wohlklingende Prosa hören wollen, als matte, geradebrechte Verse ? Unter allen unsern gereimten Übersetzungen werden kaum ein halbes Dutzend sein, die erträglich sind. Und daß man mich ja nicht bei dem Worte nehme, sie zu nennen ! Ich würde eher wissen, wo ich aufhören, als wo ich anfangen sollte ».

et varié[90]. Dans son *Histoire de la littérature romantique*, Schlegel exprime sa conception de l'universalité de la langue allemande en ces termes :

> [La langue allemande] ne se propose rien de moins que de réunir les qualités des nationalités les plus diverses, de recueillir la façon de penser et de ressentir de chacune d'elles et de fonder ainsi un centre cosmopolite pour l'esprit humain. L'universalité, le cosmopolitisme, voilà la véritable spécificité allemande[91].

« Mon intention est de te prouver », écrit-il dans les « Briefe über Poesie, Silbenmaβ und Sprache. 1795 », « que la métrique n'est pas un vernis ornemental, tant s'en faut, mais qu'elle est intimement liée à l'essence même de la poésie, et que sa magie secrète participe pour beaucoup plus que nous voulons l'admettre d'ordinaire, à l'effet que procure sur nous la poésie »[92]. De sa fréquentation assidue des pièces shakespeariennes, Schlegel avait appris à distiller le geste même de création du poète-dramaturge. C'est un effort herméneutique qui, dans son esprit, devait nécessairement être à *l'origine* de l'acte de traduire et l'accompagner. Antoine Berman souligne avec justesse que Schlegel représente l'unité, par ailleurs tant désirée par Herder, des trois figures du philologue, du critique et du traducteur[93], à laquelle il conviendrait sans doute d'ajouter celle – peut-être moins brillante – de l'écrivain. Ces figures s'éclairent mutuellement et reflètent la variété des domaines dans lesquels la pensée schlégélienne s'est engagée.

---

[90] Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger*, *op. cit.* note 48, p. 209-210.

[91] August Wilhelm Schlegel, *Geschichte der klassischen Litteraturromantischen Literatur*, cité d'après Jürgen Fohrmann, *Das Projekt der deutschen Literaturgeschichte. Entstehung und Scheitern einer nationalen Poesiegeschichtsschreibung zwischen Humanismus und Deutschem Kaiserreich*, Stuttgart : Metzler, 1989, p. 109 : « [Das Deutsche] ist auf nichts geringeres angelegt, als die Vorzüge der verschiedensten Nationalitäten zu vereinigen, sich in alle hinein zu denken und hinein zu fühlen, und so einen kosmopolitischen Mittelpunkt für den menschlichen Geist zu stiften. Universalität, Kosmopolitismus ist die wahre Deutsche Eigenthümlichkeit ».

[92] August Wilhelm Schlegel, « Briefe über Poesie, Silbenmaβ und Sprache. 1795 », in *AWS SW* 7, p. 98-154, ici p. 107 : « Meine Absicht ist, dir darzuthun, daβ das Silbenmaβ keinesweges ein äußerlicher Zierrat, sondern innig in das Wesen der Poesie verwebt ist, und daβ sein verborgner Zauber an ihren Eindrücken auf uns weit größern Antheil hat, als wir gewöhnlich glauben ».

[93] Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger*, *op. cit.* note 48, p. 207-208.

Dans son analyse novatrice de la tragédie de *Romeo and Juliet*[94], August Wilhelm Schlegel cherche ainsi à démontrer que la pièce, caractérisée comme une « grande antithèse »[95], porte en elle même l'inscription de ses conditions de fabrication (« das Wie »)[96] : l'imagination créatrice de l'auteur dramatique, sa vision claire de ce qu'il faut produire, engendre l'harmonie parfaite et l'unité profondément organique de toutes les parties de l'œuvre dans leur variété et dans leur contradiction[97].

C'est une vue de la structure interne — ou organique — de l'œuvre que n'aurait pas contestée Herder[98]. Mais Schlegel va plus loin dans son plaidoyer pour la liberté absolue de l'esprit créateur : le « tout » serait le principe organisateur de l'œuvre shakespearienne[99], réalisé par une seule pensée, souveraine et éprise de contrastes. Or,

---

[94] « Ueber Shakspeares Romeo und Julia [*Die Horen* 1797, 6. Stück, p. 18-49] », in *AWS SW* 7, p. 71-97.

[95] *Ibid.*, p. 87.

[96] *Ibid.*, p. 71.
Le passage suivant, extrait de l'« Avant-propos » de Wolfgang Clemen à l'édition récente du *Théâtre* de Shakespeare parue chez Artemis & Winkler, montre à quel point aujourd'hui encore, cette conception de l'œuvre est reprise et se trouve confortée par la postérité :
« Mit Fragen [...], die sich weniger auf das *Was* als auf das Warum und das Wie richten, kann der Leser [...] sich einen ersten Zugang zu Shakespeares dramatischer Baukunst verschaffen. Der vielgliedrige Organismus, der verschlungene Bau eines Dramas wird dem Leser durchsichtiger, wenn er beispielsweise verfolgt, wie zwei Handlungsstränge in fast regelmäßigem Szenenwechsel erst nebeneinander hergehen, um dann in ein und derselben Szene miteinander verflochten zu werden ». (*William Shakespeare. Sämtliche Dramen* nach der 3. Schlegel-Tieck-Ausgabe von 1843-1844. Aus dem Englischen von A. W. Schlegel, Dorothea Tieck, und Wolf Graf Baudissin. Mit einem Vorwort von Wolfgang Clemen und Anmerkungen von Werner Habicht, Dieter Mehl und Berta Moritz-Siebeck (unter Mitarbeit von V. Schulz), 1. Band, München : Artemis & Winkler, 1993, « Vorwort », p. 17-18.)

[97] « Ueber Shakspeares Romeo und Julia », in *AWS SW* 7, p. 71-97, ici p. 97 : « Ja man darf dieß Gedicht ein harmonisches Wunder nennen, dessen Bestandtheile nur jene himmlische Gewalt so verschmelzen konnte. Es ist zugleich bezaubernd süß und schmerzlich, rein und glühend, zart und ungestüm, voll elegischer Weichheit und tragisch erschütternd ».
Shakspeare's Hamlet, übersetzt von August Wilhelm Schlegel, Berlin : J. Fr. Unger, 1800, « Vorerinnerung », p. III-VIII, ici p. VI : « Diese Anerkennung [von Shakespeares Künstlerschaft – C. R.] fodert einen Gewissen Glauben und Hingebung an ihn, ohne welche überhaupt kein Genuß der Poesie möglich ist. Wir werden daher vorläufig lieber an dem Umfange unserer Einsichten als an der Tiefe seiner Absichten zweifeln, und vielleicht bei fortgesetztem Studium dafür belohnt werden, indem wir aus anscheinenden Widersprüchen und Unzusammenhang die höhere Harmonie hervorgehn sehen ».

[98] *Cf.* en particulier Johann Gottfried Herder, « Wäre Shakespear unübersetzbar? », in *JGH FA* 3, p. 26-46.

[99] Jürgen Wertheimer, « 'So macht Gewissen Feige aus uns allen.' Stufen und Vorstufen der Shakespeare-Übersetzung A. W. Schlegels », in Roger Bauer (Hrsg.), *Das Shakespeare-Bild in Europa zwischen Aufklärung und Romantik*, *op. cit.* note 76, p. 201-225, ici p. 213 : « [...] Schlegels Ganzheitsgedanke [erweist] sich als wesensmäßig shakespearefremd : Einheit entsteht hier durch

ce « tout » ne renvoie plus, comme encore chez Wieland et Eschenburg, à la forme matérielle de l'œuvre, et plus précisément au rassemblement et au classement[100] au sein d'un même objet éditorial daté[101] de l'intégralité des textes composés par l'auteur dramatique. L'œuvre, selon Schlegel, n'est pas seulement une « somme » concrète de textes. Elle s'appréhenderait en effet d'abord en fonction de ses parties, réalisations interactives et signifiantes qui renverraient nécessairement dans un jeu de miroirs à un « tout » que l'on pourrait qualifier d'« essentiel », à la fois achevé, cohérent et incommensurable. Schlegel caractérise ainsi la comédie *A Midsummer Night's Dream* de la façon suivante :

> [...] la réunion la plus extraordinaire d'éléments étrangers semble s'y être formée sans peine par un coup de hasard du génie [...][102].

A ce propos, Jürgen Wertheimer rappelle utilement que la théorie et l'art de « tout » traduire, tels qu'ils furent développés par August Wilhelm Schlegel vers 1800, doivent aussi être vus comme le « produit de la situation poétologique et socio-culturelle » spécifique au « dernier tiers du XVIII[e] siècle » et que c'est ici seulement qu'ils trouvent leur « ancrage historique »[103].

---

graduelle Nivellierung des Gegensätzlichen, durch Entpolarisierung, Harmonisierung, Homogenisierung, Auflösung der Disparität ».

[100] Distribution en genres (Comédies, Histoires, Tragédies) pour l'édition d'Eschenburg, selon le principe d'organisation du premier *folio* (1623) des *Œuvres dramatiques* de Shakespeare.

[101] *Cf.* sur ce point l'article de Jean Sgard, « Des collections aux œuvres complètes, 1756-1798 », in Jean Sgard / Catherine Volpilhac-Auger (éd.), *La Notion d'œuvres complètes*, *op. cit.* note 61, p. 1-18.

[102] *AWS SW* 6 [*August Wilhelm von Schlegel's Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur*. « Neunundzwanzigste Vorlesung »], p. 233 : « [...] die außerordentlichste Zusammenstellung fremdartiger Bestandtheile scheint durch einen sinnreichen Zufall ohne Mühe entstanden zu sein [...] ».

[103] Jürgen Wertheimer, « 'So macht Gewissen Feige aus uns allen.' Stufen und Vorstufen der Shakespeare-Übersetzung A. W. Schlegels », in Roger Bauer (Hrsg.), *Das Shakespeare-Bild in Europa zwischen Aufklärung und Romantik*, *op. cit.* note 76, p. 201 : « Schlegels ganzheitliche und absolut formbezogene Konzeption ist als Produkt einer sehr spezifischen poetologischen und soziokulturellen Situation im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts zu verstehen — und sie hat nur dort ihren historischen Ort. Schlegel operierte nicht aus dem Vakuum, sondern im Spannungsfeld einer kontroversen, engagierten 'Verdeutschungskampagne', die mehr als nur artistische Hintergründe hatte : den Kampf um Shakespeare und insbesondere den um Hamlet — die singulare Ausdeutung, die diese Tragödie hierzulande erfahren hat, begleitet ein ideologisch hochbedeutsamer Prozeß der Verinnerlichung ».

Si pour Schlegel tout est inextricablement mêlé chez Shakespeare, si « tout se tient », si tout est poésie, la métrique ne peut alors être perçue comme un simple accessoire superfétatoire qui viendrait de l'extérieur s'ajouter à l'édifice. Et il va plus loin encore : plus que d'une transposition fidèle des vers de Shakespeare simplement destinée à rapprocher la version de l'original, il s'agit d'offrir au lecteur l'accès à un univers intellectuel et culturel propre à une époque comprise elle aussi comme un « tout », dont l'œuvre de l'Elisabéthain, organisée et vivante, serait en quelque sorte le reflet et l'expression. Le choix empirique de Schlegel de transposer Shakespeare, loin d'être innocent, est en effet à rapprocher de l'effort fort controversé, évoqué dans la première partie de ce travail, « d'importation » de références étrangères entrepris par les premiers romantiques pour fonder une littérature nationale et forger l'identité intellectuelle de la nation. Pour traduire Shakespeare, il ne suffit donc pas d'une excellente maîtrise de l'anglais et des meilleurs outils philologiques, il faut avoir en soi quelque chose de Shakespeare. C'est une mise en relation privilégiée et confidentielle de deux esprits qui n'est pas sans rappeler l'empathie (*Einfühlung*) herdérienne[104]. L'acte de traduire, aux visées explicitement fondatrices, est devenu avec Schlegel consubstantiel à la création elle-même.

Si d'importants travaux ont permis de mieux comprendre la genèse de la traduction schlégélienne des œuvres de Shakespeare et le programme ambitieux de traduction poétique qui la sous-tend, et, dans une moindre mesure, ont offert des renseignements sur les versions de Wieland et de son continuateur, Johann Joachim Eschenburg, on est surpris de voir que l'exégèse ne s'est en revanche que très peu

[104] Sur ce point, *cf.* Andreas Huyssen, *Die frühromantische Konzeption von Übersetzung und Aneignung. Studien zur frühromantischen Utopie einer deutschen Weltliteratur*, Zürich : Atlantis-Verl., 1969, p. 71.

arrêtée sur les conditions d'apparition de l'édition dite de « Schlegel-Tieck » (1825-1833) dans les années vingt du XIX[e] siècle. Certes, les tâches et l'apport de chacun des collaborateurs — Ludwig Tieck, Dorothea Tieck, le comte Wolf Baudissin — ont bien été définis, leur pratique de la traduction passée au peigne fin[105] et les rapports un temps orageux entre Schlegel et Tieck au sujet des « corrections minimes » (« kleinern Correkturen »)[106] apportées par ce dernier à la transposition schlégélienne maintes fois commentés[107]. La relative désaffection de l'exégèse[108] pour cet aspect de la réception de Shakespeare est due, nous semble-t-il, à la raréfaction au cours des années 1810 du discours *théorique* sur l'art de traduire Shakespeare, au profit de la *pratique extensive* de la transposition de ses œuvres. Traduire Shakespeare n'est alors plus vraiment une idée téméraire et inédite, comme elle l'était, selon Goethe, encore du temps de Wieland (« ein kühner Gedanke »)[109]. Le poète-dramaturge devient même, à partir des années

---

[105] Michael Hiltscher, *Shakespeares Text in Deutschland, op. cit.* note 1, p. 8 : « Gibt es zur Schlegel-Tieck-Übersetzung zahllose Untersuchungen, so sieht die Situation bei den späteren Übersetzungen sehr dürftig aus ».

[106] *Cf.* la lettre de Ludwig Tieck à August Wilhelm Schlegel du 26 mars 1825, in Edgar Lohner (Hrsg.), *Ludwig Tieck und die Brüder Schlegel. Briefe, op. cit.* note 68, p. 182.

[107] Voir par exemple l'étude récente de Marek Zybura, *Ludwig Tieck als Übersetzer und Herausgeber. Zur frühromantischen Idee einer ‚deutschen Weltliteratur'*, Heidelberg : Winter, 1994, p. 113-116.

[108] *Cf.* cependant les articles récents suivants :
Christa Jansohn, « The Making of a National Poet : Shakespeare, Carl Joseph Meyer and the German Book-Market in the Nineteenth Century », in *Modern Language Review* 90 (1995), p. 545-555 ; Kenneth Larson, « The Origins of the 'Schlegel-Tieck' Shakespeare in the 1820s », in *The German Quarterly* 49 (1987), p. 19-37 ; et du même, « Pro und Contra Schlegel : die zwei gegensätzlichen Blankversübersetzungen des *King Lear* von Heinrich Voß (1806 und 1819) », in *Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft* (West) 125 (1989), p. 113-133.
Cf. également les remarques de Werner Habicht sur ce point, « The Romanticism of the Schlegel-Tieck Shakespeare and the History of Nineteenth-Century German Shakespeare translation », in Dirk Delabastita / Lieven D'hulst (ed.), *European Shakespeares : Translating Shakespeare in the Romantic Age*, Amsterdam : J. Benjamins, 1993, p. 45-53, ici p. 50 : « Given the seminal importance of Schlegel and the lasting influence of Schlegel/Tieck, a comprehensive critical history of nineteenth-century German Shakespeare translation [is still] a long way from being written [...] ».

[109] *Cf.* l'éloge funèbre de Wieland que Johann Wolfgang Goethe prononça le 18 février 1813 devant la loge de Weimar, « Zum brüderlichen Andenken Wielands. 1813 », in *GOE MA* 9, p. 953 : « Shakespearn zu übersetzen, war in jenen Tagen ein kühner Gedanke, weil selbst gebildete Literatoren die Möglichkeit leugneten, daß ein solches Unternehmen gelingen könne. *Wieland* übersetzte mit Freiheit, erhaschte den Sinn seines Autors, ließ bei Seite was ihm nicht übertragbar schien, und so gab er seiner Nation einen allgemeinen Begriff von den herrlichen Werken einer andern, seinem Zeitalter die Einsicht in die hohe Bildung vergangener Jahrhunderte ».

1810-1820, une affaire lucrative pour les « fabriques de traductions » (*Übersetzungsfabriken*)[110] qui s'étaient aussi emparées du domaine théâtral :

> Le théâtre n'est certes pas l'objet premier de notre discussion, mais il doit malgré tout ne pas être oublié, lorsqu'il est question de fabriques de traductions [...][111].

Ainsi, loin d'être le « texte matriciel »[112] des traductions des *œuvres* de Shakespeare à venir, l'édition de « Schlegel-Tieck » doit s'affirmer face à un véritable déferlement de textes souvent scientifiquement fragiles qui ne s'adressent plus au seul lecteur versé dans l'auteur élisabéthain. Déjà présentes sur le marché ou en cours de parution, ces transpositions, dont un petit nombre seulement est passé à la postérité, lui disputent ouvertement le terrain dès la publication des deux premières « parties » des œuvres dramatiques en 1825[113]. Lire Shakespeare devient peu à peu l'un des compléments indispensables à toute véritable éducation du public cultivé (*gebildet*)[114].

---

[110] Sur ce point, se reporter à l'article bien documenté de Norbert Bachleitner, « 'Übersetzungsfabriken'. Das deutsche Übersetzungswesen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts », in Wolfgang Frühwald, *et al.* (Hrsg.), *Friedrich Sengle zum 80. Geburtstag, Internationales Archiv f. Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 14/1 (1989), p. 1-42.
Cf. également Bernd Kortländer, « Übersetzen — 'würdigstes Geschäft' oder 'widerliches Unwesen'. Zur Geschichte des Übersetzens aus dem Französischen ins Deutsche in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts », in *Forum Vormärz Forschung Jahrbuch* 1995, p. 179-203.

[111] Wilhelm Hauff, « Die Teutschen Übersetzungsfabriken », in W. Hauff, *Sämtliche Werke in drei Bänden.* Nach den Originaldrucken und Handschriften. Textredaktion : Sibylle von Steinsdorff. Mit einem Nachwort und einer Zeittafel von Helmut Koopmann sowie Anmerkungen von Sibylle von Steinsdorff und Uwe Schweikert, 3. Band, München : Winkler, 1970, p. 260-264, ici p. 261 : « Das Theater gehört zwar nicht unmittelbar vor unser Forum, doch darf es, wenn von Übersetzungsfabriken die Rede ist, nicht übergangen werden [...] ». L'article de Hauff ne fut pas publié.

[112] *Cf.* Michael Bernays, « Der Schlegel-Tieck'sche Shakespeare », in *Shakespeare-Jahrbuch* 1 (1865), p. 396-405, ici p. 404 : « Diese Übertragung [Schlegel-Tieck — C. R.] kam einer Neuentdeckung gleich und brachte Shakespeare nun dem groβen Publikum nahe ».
Cf. également Siegfried Korninger, « Shakespeare und seine deutschen Übersetzer », in *Shakespeare-Jahrbuch* 92 (1956), p. 19-44, ici p. 40 : « So steht im 19. Jahrhundert die Arbeit am deutschen Shakespeare im Zeichen der Auseinandersetzung mit der Schlegel-Tieckschen Übersetzung. Sie dient als Grundlage ; an ihr wird korrigiert ; Einzelheiten werden geändert und Teile ersetzt. Neues aber wird nicht geschaffen. Das gilt für Simrock, Voβ, Benda, Meyer, Döring, Körner, Rapp, Böttger, Ortlepp, Keller, Kaufmann, Dingelstedt und die übrigen Übersetzer der Epoche [...] ».

[113] La première partie comprend *König Johann*, *König Richard der Zweyte* ; *König Heinrich der Vierte* (1 et 2) ; la deuxième *König Heinrich der Fünfte* ; *König Heinrich der Sechste* (1, 2 et 3).

[114] Sur le concept de la *Bildung*, *cf.* Jürgen Fohrmann, *Das Projekt der deutschen Literaturgeschichte*, *op. cit.* note 91.

Chapitre 2. Le « raz-de-marée » des traductions à partir des années 1810/1820

2. 1 Les continuateurs d'August Wilhelm Schlegel

Richard III., qui parut à temps pour la foire d'automne de Leipzig en 1810, est la dix-septième et dernière pièce de Shakespeare traduite par August Wilhelm Schlegel. Dans les années suivantes, Schlegel sembla si irrésolu à mener le travail de transposition à son terme que d'autres décidèrent de se lancer à leur tour dans l'aventure, encouragés sans doute aussi par les ventes assez décevantes (elles atteignirent, semble-t-il, moins de 600 exemplaires en 1812) de ce neuvième et dernier volume des *Œuvres dramatiques*[115]. Tant que l'incertitude règnait à propos des projets en gestation de Schlegel[116], qui faisait preuve d'un « mutisme absolu » (« gänzliches Stillschweigen ») à ce sujet[117], cette succession se fit avec la plus grande prudence et courtoisie, afin de ne pas froisser l'éminent représentant de « l'art très difficile de la traduction poétique » (« [die] sehr schwierige Kunst der poetischen Dolmetschung »)[118].

---

[115] Lettre de Georg Andreas Reimer à Ludwig Tieck du 16 mai 1812, in Joseph Körner (Hrsg.), *Briefe von und an August Wilhelm Schlegel*, 1. Teil : *Die Texte*, Zürich, Leipzig, Wien : Amalthea-Verl., 1930, p. 273.

[116] Lettre d'August Wilhelm Schlegel à Ludwig Tieck du 4 avril 1809, in Edgar Lohner (Hrsg.), *Ludwig Tieck und die Brüder Schlegel. Briefe*, *op. cit.* note 68, p. 167 : « Überhaupt geht es mir seltsam mit diesem gebenedeyten Shakspeare : ich kann ihn weder aufgeben, noch zum Ende fördern. Indessen hoffe ich diesen Sommer einen groβen Ruck zu thun. *Richard III.* ist fertig und *Heinrich VIII.* angefangen ».

[117] Lettre de Georg Andreas Reimer à August Wilhelm Schlegel du 24 février 1825, in Joseph Körner (Hrsg.), *Briefe von und an August Wilhelm Schlegel*, 1. Teil : *Die Texte*, *op. cit.* note 115, p. 414.

[118] August Wilhelm Schlegel, *Vorlesungen über schöne Literatur* [1802-1803], in A. W. Schlegel, *Kritische Ausgabe der Vorlesungen I*, herausgegeben von Ernst Behler in Zusammenarbeit mit Frank Jolles, Paderborn, München, Wien, 1989-, p. 478.

Les juristes de formation Hans Karl Dippold (1783-1811), Georg Wilhelm Keβler (1782-1846) et Ludwig Krause (1781-1825) s'attelèrent ainsi uniquement à cinq pièces non traduites par Schlegel[119], afin d'offrir aux lecteurs un Shakespeare en vers plus complet. La formulation prudente du titre de l'ouvrage[120] montre à l'évidence que son éditeur, Julius Eduard Hitzig, ne souhaitait pas entrer en « collision » (« Collision ») avec le traducteur romantique[121].

Au même moment, Heinrich (1779-1822)[122] et Abraham (1785-1847) Voβ, les fils du célèbre écrivain et traducteur de Homère, Johann Heinrich Voβ (1751-1826), se refusèrent pareillement, par respect pour le « traducteur accompli de Shakespeare » (« dieser vollendete Shakspearsübersezer »), de toucher aux pièces que celui-ci avait déjà traduites[123]. Leur *Théâtre* de Shakespeare, publié chez Cotta de 1810 à 1815, comprend ainsi sept pièces[124], sans commentaires ni notes, imprimées — à en croire l'éditeur berlinois Georg Andreas Reimer (1776-1842), le concurrent direct du célèbre Johann Friedrich Cotta (1764-1832) dans cette entreprise — sur du papier de qualité médiocre et vendues à prix fort[125]. En privé, les vertueuses déclarations d'intention et la

---

[119] *Cymbeline* ; *Ende gut, alles gut* ; *Viel Lärmens um Nichts* ; *Ein Wintermährchen* ; *Die lustigen Weiber von Windsor*.

[120] Le projet de transposition de Dippold, Keβler et Krause resta inachevé et donna lieu à une publication comportant trois livraisons seulement, intitulée *Shakspeare's von Schlegel noch unübersetzte dramatische Werke*, übersetzt von mehreren Verfassern. Berlin : bei Julius Eduard Hitzig, 1809-1810.

[121] Lettre de Friedrich Schlegel à August Wilhelm Schlegel du 7 janvier 1809, in Josef Körner (Hrsg.), *Krisenjahre der Frühromantik. Briefe aus dem Schlegelkreis*, 2. Band, Brünn, Wien, Leipzig : Rudolf M. Rohrer, 1936-1958, p. 9.

[122] Heinrich Voβ traduisit *Othello* et *King Lear* en 1806.
Shakspeare's Othello und König Lear, übersetzt von Dr. Johann Heinrich Voβ, Professor am Weimarischen Gymnasium, Jena : Friedrich Frommann, 1806.

[123] *Schauspiele von William Shakspeare*, übersezt von Heinrich Voβ und Abraham Voβ, Tübingen, 3 Theile, Tübingen : J. G. Cotta'sche Buchhandlung, 1810-1815, p. III [« Préface »] : « Daβ wir keins der von Schlegel, diesem vollendeten Shakspearsübersezer, gelieferten Stücke anrühren werden, sei denen versichert, die den Titel unserer Sammlung misverstehn sollten ».

[124] Heinrich est le traducteur de *Macbeth*, *Wintermährchen*, *Die lustigen Weiber zu Windsor* et *Die Irrungen*, tandis qu'Abraham est celui de *Cymbelin*, *Coriolan* et *Antonius und Cleopatra*.

[125] Lettre de Georg Andreas Reimer à August Wilhelm Schlegel du 11 juillet 1812, in Joseph Körner (Hrsg.), *Briefe von und an August Wilhelm Schlegel*, 1. Teil : *Die Texte*, *op. cit.* note 115, p. 283 :

modestie affichée[126] de Heinrich Voß cédèrent pourtant bientôt le pas à sa volonté d'entrer en lice et à son ambition d'égaler son illustre prédecesseur : August Wilhelm Schlegel, écrit-il à Johann Friedrich Cotta, « avait, il y a quelques années, de l'avance sur moi non pas en raison de son talent, mais de sa plus grande expérience. A présent, je l'ai rattrapé »[127].

Si Schlegel avait d'abord parlé complaisamment de la « belle émulation » (« diese[r] schön[e] Wetteifer »)[128] entre les deux entreprises et même envisagé un temps de collaborer avec Heinrich Voß[129], la situation s'envenima très vite, en raison notamment de sa réticence à publier un compte rendu critique du travail des frères Voß pour la *Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung*[130]. Très vite, ces derniers formèrent le projet d'une transposition du *Théâtre complet* de Shakespeare, à travers laquelle on devinerait enfin la figure accomplie (« vollendet[e] Gestalt ») du grand poète-

---

« [...] die Vossische [Übersetzung] wird auch um so weniger Glück machen, da sie bei schlechtem Papier und Druck zu dem enormsten Preise verkauft wird ».

[126] *Cf.* par exemple la lettre de Heinrich Voß à August Wilhelm Schlegel du 8 août 1806, in Josef Körner (Hrsg.), *Krisenjahre der Frühromantik. Briefe aus dem Schlegelkreis*, 1. Band, *op. cit.* note 121, p. 354 : « Mit einiger Schüchternheit überreiche ich Ihnen einliegende zwei Büchelchen [es handelt sich um seine Übersetzung von *King Lear* und *Othello* — C. R.], die Frucht vom Studium Ihrer Shakspeareübersezung. Ich war ein 16jähriger Knabe, als der erste Band Ihres Shakspeare erschien ; aber wohl keiner hat sich inniger daran erlabt, wie ich damals. Mit der Erscheinung jedes neuen Bandes erneute sich meine Freude ; und als das Werk in Stocken gerieth, habe ich's schmerzlich empfunden ».

[127] Lettre de Heinrich Voß à Cotta du 9 décembre 1810, in Josef Körner (Hrsg.), *Krisenjahre der Frühromantik. Briefe aus dem Schlegelkreis*, 2. Band, *op. cit.* note 121, p. 108 : « [A. W. Schlegel] hatte vor einigen Jahren vor mir den Vorsprung größerer Übung, nicht des Talentes. Jetzt bin ich ihm nachgekommen ».

[128] Lettre d'August Wilhelm Schlegel à Heinrich Voß du 20 juin 1807, in Joseph Körner (Hrsg.), *Briefe von und an August Wilhelm Schlegel*, 1. Teil : *Die Texte*, *op. cit.* note 115, p. 202.

[129] Lettre de Friedrich Schlegel à August Wilhelm Schlegel du 25 septembre 1807 : « Wenn Du Voß zum Mitarbeiter am Shakespeare nähmst, so glaube ich erzeigst Du ihm fast mehr Ehre als er noch verdient. Denkst Du auf eine Rückkehr nach Deutschland so würdest Du auch Zeit genug haben, ihn allein fortzusetzen », in Josef Körner (Hrsg.), *Krisenjahre der Frühromantik. Briefe aus dem Schlegelkreis*, 1. Band, *op. cit.* note 126, p. 441. (*Cf.* également la lettre d'August Wilhelm Schlegel à Heinrich Voß du 2 octobre 1807, in Joseph Körner (Hrsg.), *Briefe von und an August Wilhelm Schlegel*, 1. Teil : *Die Texte*, *op. cit.* note 115, p. 209.)

[130] Lettre de Heinrich [et d'Abraham] Voß à August Wilhelm Schlegel du 12 avril 1810, in Joseph Körner (Hrsg.), *Briefe von und an August Wilhelm Schlegel*, 1. Teil : *Die Texte*, *op. cit.* note 115, p. 252.

dramaturge[131]. Pour ce faire, Heinrich et Abraham firent appel à leur père au printemps de l'année 1816[132]. Toutes les pièces auxquelles ce dernier s'attela, à l'exception de *Much Ado about Nothing* et de *Troilus and Cressida*, avaient été transposées auparavant par August Wilhelm Schlegel[133]. Dans une lettre adressée à Georg Andreas Reimer en avril 1817, Schlegel ne manqua d'ailleurs pas de noter d'un ton moqueur que le « vieux Voß » avait pour dessein de transposer les pièces que lui-même avait déjà traduites. Et d'imaginer que, pour mener à bien l'entreprise, son rival s'entourerait non seulement de « ses fils Johann Heinrich et Abraham », mais sans doute aussi « de ses beaux-fils, petits-fils déjà nés ou à naître, en un mot de tout le clan de faiseurs de traductions »[134]. Un an plus tard, alors même que paraît le premier volume de la traduction vossienne, il s'empresse de réaffirmer la virtuosité de sa transposition, lue même dans la patrie du poète-dramaturge. Il raconte ainsi à Auguste de Staël qu'il a « eu la visite d'un libraire Allemand établi à Londres », que celui-ci lui avait assuré « qu'on lit en Angleterre [ses] ouvrages même dans l'original ; surtout [sa] traduction de Shakspeare »[135].

La notoriété et la respectabilité de Johann Heinrich Voß semblaient garantir d'avance le succès de la nouvelle entreprise auprès du public. L'éditeur Johann

---

[131] Lettre manuscrite de Heinrich Voß à Bernhard Rudolf Abeken du 3 juillet 1816, citée d'après Lesley Drewing, *Die Shakespeare-Übersetzung von Johann Heinrich Voß und seinen Söhnen*, Eutin : Struve, 1999, p. 116.

[132] Selon Lesley Drewing, cette collaboration débuta au printemps de l'année 1816.
Lesley Drewing, *Die Shakespeare-Übersetzung von Johann Heinrich Voß und seinen Söhnen*, *op. cit.* note 131, p. 115.

[133] Johann Heinrich Voß est le traducteur de *Der Sturm* ; *Sommernachts-Traum* ; *Romeo und Julia* ; *Kaufmann von Venedig* ; *Was Ihr Wollt* ; *Viel Lärmens um Nichts* ; *König Johann* ; *König Richard der Zweite* ; *König Heinrich der Fünfte* ; *Troilus und Kressida* ; *Julius Cäsar* ; *Hamlet*.

[134] Lettre d'August Wilhelm Schlegel à Georg Andreas Reimer du 14 avril 1817, in Josef Körner (Hrsg.), *Briefe von und an August Wilhelm Schlegel*, 2. Teil : *Die Erläuterungen*, *op. cit.* note 115, p. 109 : « [...] der alte Voß [will] mit seinem Sohn Johann Heinrich und Abraham, vermutlich auch mit seinen Schwiegersöhnen, Enkeln, gebornen und ungebornen, mit Einem Worte der ganzen Übersetzungs-Schmiede- Sippschaft, auch die von mir schon übersetzten Stücke neu übersetzen. Dies ist freilich eine große Impertinenz : allein wir haben kein ausschließendes Privilegium ».

[135] Lettre [rédigée en français] d'August Wilhelm Schlegel à Auguste de Staël du 2 Juillet 1818, in Joseph Körner (Hrsg.), *Krisenjahre der Frühromantik. Briefe aus dem Schlegelkreis*, 2. Band, *op. cit.* note 121, p. 307.

Friedrich Cotta ne se laissa toutefois pas convaincre de son bien fondé et refusa finalement en 1817 d'y apporter son soutien financier, persuadé que Shakespeare avait trouvé, avec Schlegel, son traducteur en Allemagne. C'est Friedrich Brockhaus qui reprit l'affaire, en proposant un contrat fort avantageux aux Voβ. La parution de la nouvelle transposition du *Théâtre* de Shakespeare[136] fut annoncée comme suit dans le supplément de la *Abend-Zeitung* du 2 février 1819 :

> Si Shakespeare paraît ici par endroits brut, rocailleux et pas toujours conforme au nouveau goût plus raffiné, tout lecteur instruit y reconnaîtra l'époque fort lointaine dans laquelle vivait l'authentique génie et saura faire le départ entre une traduction solide et une transposition ou une adaptation libres [...][137].

Johann Friedrich Cotta avait vu juste : l'entreprise vossienne se solda par un échec cuisant. En effet, le but avoué des Voβ avait été la traduction « authentique » des œuvres de Shakespeare. Ils se souciaient donc bien moins de la compréhension immédiate du texte par le lecteur que de l'adéquation parfaite — « rythmique », lexicale et métrique — des deux langues mises en présence[138]. Ainsi, aux yeux de leurs détracteurs[139], les Voβ avaient éloigné les lecteurs à la fois de Shakespeare, en

---

[136] *Shakspeare's Schauspiele* von Johann Heinrich Voβ und dessen Söhnen Heinrich Voβ und Abraham Voβ. Mit Erläuterungen Leipzig : F. A. Brockhaus, 1818-1819 ; Stuttgart : in der J. B. Metzler'schen Buchhandlung, [Rudolstadt : Froebel], 1822-1829.

[137] Supplément de la *Abend-Zeitung* 28 du 2 février 1819, [s. p.] : « Erscheint hier auch Shakspeare nun mitunter einmal rau, ungeglättet, einem neuen verfeinerten Geschmacke nicht immer angemessen, so wird darin jeder Unterrichtete das von uns entferntere Zeitalter des Originalgenies erkennen, gediegene Uebersetzung von weitläufiger Umschreibung oder Bearbeitung zu unterscheiden wissen [...] ».

[138] *Shakspeare's Schauspiele* von Johann Heinrich Voβ und dessen Söhnen Heinrich Voβ und Abraham Voβ. Mit Erläuterungen, 9. Band, *op. cit.* note 136, p. 221; 223 [« Annexe (datée du 12 janvier 1819) », de Heinrich Voβ] : « Daβ der sprachgewaltige Shakspeare nicht überall durch gangbares Deutsch, am wenigsten durch das gangbare Modedeutsch einer Schule gebannt und bezwungen werden kann, muβ jeder zugestehn. [...] Wie Lessing im Jahr 1780 an das Jahr 1819 dachte, so müssen wir Nachlebenden auch an das Jahr 1860 denken, und schon jezt reden, was vielleicht unsere Enkel erst ganz billigen werden [...]. Die Aufgabe war, das vom Dichter gegebene, ohne Zuthat noch Verringerung, in dem lebendigsten und edelsten Ausdruck wiederzugeben ».

[139] *Cf.* par exemple la critique virulente d'Adolf Wagner : « Diese Uebersetzungsweise [des Voβ — C. R.] nämlich ist eine starre, einförmige Manier [...]. Der Sprach-, Wort- und Versforschung allzu ausschliesslich fröhnend, ja verfallen, eine gewisse angeborene landschaftliche Derbheit mit einer angelernten, sauer erworbenen Zierlichkeit zu sänftigen und zu schmeidigen bedacht und beflissen [...], vermochte er [Johann Heinrich Voβ — C. R.] nicht, den leicht hinschwebenden und

réaffirmant, à travers leur version, son altérité, et de la langue allemande, en la rendant — notamment par le choix de tournures désuètes et d'un rythme saccadé calqué sur l'anglais — comme étrangère à elle-même[140]. Nombreux étaient en revanche ceux qui partageaient l'avis de Tieck sur la transposition schlégélienne[141]. « C'est votre traduction », avait-il écrit à Schlegel à une époque où leurs liens cordiaux se reserrent, « qui, une fois achevée, permettra enfin aux Allemands de comprendre et d'estimer Shakespeare »[142].

Lorsque les Voß refusèrent de voir le tirage initial prévu (2000 exemplaires) et leurs honoraires (60 florins par feuillet)[143] réduits de moitié en raison des ventes très faibles — selon Brockhaus, quelques 496 exemplaires seulement avaient été écoulés en l'espace de cinq ans[144] — et de la concurrence de plus en plus nombreuse, l'éditeur leipzigois décida de se retirer de l'affaire[145]. Notons à ce propos, qu'il fit preuve d'une grande franchise envers son successeur, l'éditeur Heinrich Erhard (Metzler), ne lui cachant pas que, selon lui, cette traduction, « avec ces expressions raides, avec ses inadéquations », ne parviendrait probablement jamais à captiver l'attention d'un « grand

---

anmuthig flatternden Tanz der Rede und den ungesuchten Wohllaut [...] im Ganzen, als zur Harmonie verschmolzenen Accorden, abzulauschen und wiederzugeben ». (A. Wagner, recension de « Shakspeare's Schauspiele von Joh. Heinr. Voss und dessen Söhnen... », in *Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik* 62 (1830), col. 492-493.)

[140] *Cf.* sur ce point l'étude de Lesley Drewing, *Die Shakespeare-Übersetzung von Johann Heinrich Voß und seinen Söhnen*, *op. cit.* note 131.

[141] *Cf.* par exemple August Wilhelm Bohtz, *Geschichte der neuern deutschen Poesie, Vorlesungen*, Göttingen : Kübler, 1832, p. 323 : « Schlegels poetische Uebersetzungen sind in ihrem Werthe einstimmig von allen gebildeten Deutschen anerkannt worden ; darum begnüge ich mich auszusprechen, daß er in dieser Hinsicht fast das Unmögliche verwirklicht und namentlich in seinem Shakspeare das reinste Muster für die Kunst des Uebersetzens hinterlassen hat ».

[142] Lettre de Ludwig Tieck à August Wilhelm Schlegel du 12 décembre 1797, in Edgar Lohner (Hrsg.), *Ludwig Tieck und die Brüder Schlegel. Briefe*, *op. cit.* note 68, p. 22 : « Ihre Uebersetzung, wenn sie vollendet ist, wird es den Deutschen erst möglich machen, den Shakspeare zu verstehn und zu achten ».

[143] Reinhard Wittmann, *Ein Verlag und seine Geschichte : 300 Jahre J. B. Metzler*, Stuttgart : Metzler, 1982, p. 453.

[144] Lettre de Friedrich Brockhaus à Heinrich Erhard du 31 janvier 1822, *id.*, p. 453.

[145] *Id.*, p. 452-453.

public »[146]. En dépit de cet avertissement, Erhard, lié d'amitié avec Johann Heinrich Voß, se lança dans l'aventure au début de l'année 1822. Les termes du nouveau contrat montrent cependant qu'il avait pris quelques précautions : les honoraires des traducteurs avaient été fortement revus à la baisse (9 florins par feuillet) et le tirage prévu cette fois-ci était de 800 exemplaires seulement[147]. L'entreprise fut poursuivie sous de fâcheux auspices : en effet, son instigateur, Heinrich Voß, décéda subitement au mois d'octobre 1822, Johann Heinrich Voß père quatre ans plus tard, et c'est finalement Abraham Voß qui dut mener le travail à son terme. C'est ainsi que le neuvième et dernier volume (*Wintermährchen* ; *Die beiden Veroneser* ; *Macbeth* ; *Titus Andronikus* traduites par Heinrich Voß) fut mis sur le marché en 1829 seulement.

2. 2 L'émulation accrue entre traducteurs et la concurrence entre éditeurs

Après le refus explicite d'August Wilhelm Schlegel en novembre 1819[148] de compléter son travail, le nouvel éditeur de l'entreprise de traduction, Georg Andreas

---

[146] Lettre de Friedrich Brockhaus à Heinrich Erhard du 31 janvier 1822, *ibid.*, p. 454: « [...] diese Uebersetzung bei ihren schroffen oft selbst wieder eine Uebersetzung bedürftigen Ausdrücken, bei ihren Unschicklichkeiten [wird] nie ein groβes Publikum gewinnen [...] ».

[147] *Id.*, p. 452-455. Lettre de Johann Heinrich Voß à Heinrich Erhard datant de février 1822.

[148] Le 24 novembre 1819, dans une lettre à Georg Andreas Reimer, Schlegel annonce qu'il compte abandonner son travail de transposition :
« Auf ihre erneuerte Anfrage, mein hochgeehrtester Herr und Freund, muß ich Ihnen das offne Geständniß wiederholen, daß ich für jetzt keine Möglichkeit sehe, meine Übersetzung der dramatischen Werke Shakspear's zu Ende zu bringen. Die vorhandenen acht Bände sind in den Jahren 1797-1801 ziemlich schnell nacheinander erschienen. Die ersten Stücke hatten mir unsägliche Schwierigkeiten gemacht, aber ich gewann bald eine größere Leichtigkeit, und ich hätte vielleicht das

Reimer, fit appel à Ludwig Tieck. Ce dernier avait, en 1806 déjà, proposé à la veuve de Johann Friedrich Unger, Friederike Helene, d'achever l'entreprise amorcée. Le contrat fut signé en 1824 avec l'accord tacite de Schlegel, mais sans son soutien « solidaire ». Contrairement à l'usage qui veut que l'on parle de la traduction de « Schlegel-Tieck » sans distinguer l'apport personnel de ses différents collaborateurs[149], Schlegel avait très tôt protesté contre l'association des deux noms[150], mis sur un pied d'égalité dans le titre pour des raisons essentiellement commerciales. Il était en effet prêt à accepter le « voisinage »[151] des traductions, mais non leur fusion en un seul et même objet éditorial.

L'initiative de la traduction dite « de Schlegel-Tieck » revient donc pour une large part à Georg Andreas Reimer qui était, lui aussi, un grand admirateur de Shakespeare[152]. En vain, l'éditeur berlinois avait pressé maintes fois Schlegel d'achever le travail commencé, en raison notamment de la stagnation inquiétante des chiffres de

---

Ganze in wenigen Jahren vollendet, wenn nicht eine zufällige Störung den Fortgang des Unternehmens unterbrochen hätte. Ich wandte mich nun zu andern litterarischen Arbeiten ; nachher kamen Reisen und ablenkende Zerstreuungen hinzu [...]. Jetzt würde die Fortsetzung fast eben so viel Anstrengung und Entfernung von andern Arbeiten erfodern, als der Anfang ; und dieß weiß ich weder mit meinen Berufsgeschäften zu vereinigen, noch mit den gelehrten Entwürfen, durch deren Ausführung ich dem Publicum nützlich zu werden wünsche, so lange mir der Himmel Kraft und Gesundheit verleiht ». (Joseph Körner (Hrsg.), *Briefe von und an August Wilhelm Schlegel*, 1. Teil : *Die Texte*, *op. cit.* note 115, p. 361.)

[149] *Cf.* les remarques de Michael Bernays, « Der Schlegel-Tieck'sche Shakespeare », *op. cit.* note 112, p. 396 : « Arglos spricht man von der 'Schlegel-Tieck'schen' Uebersetzung eines Werkes, gleich als ob beide Männer jedes Stück in Gemeinschaft übertragen hätten, oder man schreibt dem Einen die Arbeit des Andern zu — und Schauspieler wie Theaterzettel wissen gar von einer 'Schlegel-Tieck'schen Bearbeitung' eines Shakespeare'schen Dramas zu reden ».
Alois Brandl, « Die Aufnahme Shakespeares in Deutschland und die Schlegel-Tiecksche Übersetzung », in *Shakespeares Dramatische Werke*, übersetzt von A. W. Schlegel und Ludwig Tieck, herausgegeben von Alois Brandl, 1. Band, Leipzig, Wien : Bibliographisches Institut, 1897, p. 46-76.
Marek Zybura, *Ludwig Tieck als Übersetzer und Herausgeber. Zur frühromantischen Idee einer « deutschen Weltliteratur »*, Heidelberg : Winter, 1994.

[150] *Shakspeare's dramatische Werke.* Uebersetzt von August Wilhelm von Schlegel, ergänzt und erläutert von Ludwig Tieck, Berlin : G. Reimer, 1825-1833.

[151] Lettre d'August Wilhelm Schlegel à Georg Andreas Reimer du 15 mars 1825, in Joseph Körner (Hrsg.), *Briefe von und an August Wilhelm Schlegel*, 1. Teil : *Die Texte*, *op. cit.* note 115, p. 416 : « Wenn ich mich recht entsinne so erklärte ich Ihnen, daß ich auf eine solidarisch mit Tieck zu unternehmende Fortsetzung, wobei das ganze als ein gemeinsames Werk durch den Titel angekündigt, und bei den einzelnen Stücken nicht mehr unterschieden würde, wer der Übersetzer sei, durchaus nicht eingehen wolle [...] ».

[152] Sur Georg Andreas Reimer, *cf.* l'étude de Doris Reimer, *Passion & Kalkül : der Verleger Georg Andreas Reimer (1776-1842)*, Berlin, New York : de Gruyter, 1999.

vente de sa traduction de Shakespeare : de 1811 à 1825, seuls 1200 exemplaires de *Shakspeare's dramatische Werke* avaient été écoulés, et ce malgré la réédition de la traduction en 1821-1823[153]. « Il a donc fallu me concerter avec Tieck », écrit-il d'un ton résigné à August Wilhelm Schlegel, et d'ajouter que la réalisation de l'entreprise, placée entre les mains de Tieck, resterait « toujours problématique », en raison du « manque de sérieux » de leur « excellent ami »[154]. Rappelons en effet, que malgré de nombreux projets annoncés qui devaient porter sur le grand auteur élisabéthain — dont le très attendu *Buch über Shakespeare* — Tieck n'avait jusqu'alors publié que deux anthologies (*Alt-Englisches Theater*. Oder *Supplemente zum Shakspear*, 1811; 1819 ; et le premier volume de *Shakspeare's Vorschule*, 1823), et des essais de jeunesse (« Über Shakspeare's Behandlung des Wunderbaren », 1796 ; et « Briefe über W. Shakspeare », 1800).

Tieck se chargea donc de poursuivre et d'achever l'entreprise de traduction. Du moins en nom. Il se contenta en effet en 1825-1826 d'une activité essentiellement rédactionnelle et éditoriale : les deux premiers volumes (les *Histoires*) qu'il publia en 1825 ne comportaient ainsi aucune traduction nouvelle. Un an plus tard, quatre comédies (*Heilige-Drey-Königs-Abend, oder Was ihr wollt* ; *So wie es euch gefällt* ; *Der Kaufmann von Venedig* ; *Der Sturm*), qui figuraient déjà dans l'édition schlégélienne, furent publiées dans un quatrième volume. Il manquait donc le troisième volume qui devait clore le « cycle » des *Histoires*. Or, August Wilhelm Schlegel n'avait traduit ni *Richard III* ni *Henry VIII*, et Tieck, qui avait pourtant affirmé dans l'« Avant-

---

[153] *Shakspeare's dramatische Werke*. Übersetzt von August Wilhelm Schlegel. Neue Auflage, Berlin : Reimer, 1821-1823.

[154] Lettre de Georg Andreas Reimer à August Wilhelm Schlegel du 24 février 1825, in Joseph Körner (Hrsg.), *Briefe von und an August Wilhelm Schlegel*, 1. Teil : *Die Texte*, *op. cit.* note 115, p. 414 : « [...] ich habe demnach nun mit Tieck die nöthigen Verabredungen treffen müssen, deren Erfüllung freilich bei der Unzuverlässigkeit unsers trefflichen Freundes immer problematisch bleiben wird ».

propos » de *Shakspeare's dramatische Werke* vouloir livrer *Macbeth*, *King Lear*, *Love's Labour's Lost*, ne tint pas ses promesses.

D'emblée, on est donc frappé par l'incohérence et l'inconséquence des choix éditoriaux de Tieck. Après la parution du quatrième volume, l'entreprise fut brusquement interrompue, faute de traducteurs capables de relever le défi lancé par Schlegel. Exaspéré, Georg Andreas Reimer confiera à ce dernier que cet arrêt lui avait causé de nombreux « tracas » et qu'il avait passé plusieurs « nuits blanches »[155], car de nombreux souscripteurs, lassés par l'attente des volumes à venir, avaient fini par se retirer de l'affaire. En 1829, Tieck avait enfin trouvé ses « associés zélés » (« fleißige Mitarbeiter »)[156] : sa fille aînée Dorothea et le comte Wolf Baudissin. Ce dernier avait déjà montré en 1818, avec la publication de sa traduction de *Henry VIII* chez Perthes à Hambourg, qu'il avait de réelles dispositions pour la transposition de l'auteur élisabéthain. Dès lors, rien ne s'opposait plus à la parution, en 1830, du troisième volume, et l'entreprise, comprenant 36 pièces, put être achevée en 1833.

---

[155] Lettre de Georg Andreas Reimer à August Wilhelm Schlegel du 26 février 1828, in Joseph Körner (Hrsg.), *Briefe von und an August Wilhelm Schlegel*, 2. Band : *Die Erläuterungen*, *op. cit.* note 115, p. 208.

[156] Leur identité n'est que partiellement révélée dans les notes du septième tome. Il s'agit de la fille aînée de Ludwig Tieck, Dorothea, et du comte Wolf Baudissin qui avait déjà fait ses preuves comme traducteur de Shakespeare en 1818. (*Shakspeare's König Heinrich der Achte*, übers. von Wolf Grafen von Baudissin, Hamburg : [Fr. Perthes], 1818.)
Cf. Shakspeare's dramatische Werke, uebersetzt von August Wilhelm von Schlegel, ergänzt und erläutert von Ludwig Tieck, 9. Band, Berlin : G. Reimer, 1825-1833, [« Postface » de Ludwig Tieck], p. 415.
Id., 7. Band, p. 378 [« Notes »] : « Die Uebersetzung selbst aber der meisten Stücke rührt von meinem Freunde, dem Grafen Wolf von Baudissin her [...] ». Dorothea reste cet autre traducteur qui — peut-être par modestie — ne veut pas être nommé (« ein anderer Uebersetzer, der sich nicht nennen will », p. 378).
Dorothea traduisit six pièces de Shakespeare (*Coriolan* ; *Timon von Athen* ; *Die beiden Veroneser* ; *Das Wintermärchen* ; *Cymbeline* et *Macbeth*), le comte Wolf Baudissin les treize pièces restantes (*Heinrich der Achte* ; *Viel Lärmen um Nichts* ; *Der Widerspenstigen Zähmung* ; *Die Comödie der Irrungen* ; *Maaß für Maaß* ; *Ende gut, Alles gut* ; *Antonius und Cleopatra* ; *Troilus und Cressida* ; *Die lustigen Weiber von Windsor* ; *Liebes Leid und Lust* ; *Titus Andronicus* ; *Othello* et *König Lear*).
Voir aussi : *Ludwig Tieck. Erinnerungen aus dem Leben des Dichters* nach dessen mündlichen und schriftlichen Mittheilungen von Rudolf Köpke, zweiter Theil, Leipzig : F. A. Brockhaus, 1855, p. 61-62.

Entre-temps, l'émulation entre les traducteurs et la rivalité entre les éditeurs étaient devenues de plus en plus acharnées. C'est pourquoi Georg Andreas Reimer avait pris la précaution de faire paraître, aussitôt après la signature du contrat avec Tieck, une série d'annonces publicitaires dans les grands quotidiens de l'époque (*Allgemeine Zeitung*, *Morgenblatt für gebildete Stände*), destinées à prendre de vitesse ses futurs concurrents et à contrecarrer à la fois les projets déjà en gestation et les éventuelles rééditions de transpositions plus anciennes[157]. Dans l'annonce publiée le 25 septembre 1824 dans la *Feuille d'avis* (*Intelligenz-Blatt*) du *Morgenblatt für gebildete Stände* de Cotta par exemple, l'éditeur berlinois prend grand soin d'assurer la publicité de son édition complétée des œuvres de Shakespeare, dont le tirage initial prévu s'élevait à 5000 exemplaires[158], par un triple argument commercial : à la qualité de la transposition, garantie par un grand nom — August Wilhelm Schlegel — est associée la qualité de l'exécution (impression soignée, rapidité des livraisons). En outre, l'ensemble est offert à un prix raisonnable.

> Annonce provisoire. Les annonces de transposition des œuvres dramatiques de Shakespeare qui, ces derniers temps, se sont multipliées, m'incitent à porter à la connaissance du public que je ferai paraître d'ici peu une édition complétée de la traduction schlégélienne, dont la valeur unanimement reconnue rend tout éloge inutile, de sorte que les pièces aujourd'hui déjà disponibles dans cette traduction seront livrées pour Pâques de l'an prochain. [...] Je peux vous assurer dès à présent, qu'il existe la perspective la plus favorable pour qu'une transposition achevée des œuvres jusqu'ici non traduites du grand auteur voie le jour, et que rien ne sera négligé, en ce qui me concerne, pour que l'entreprise soit menée à bien prochainement.
> L'édition paraîtra sous une forme soignée et bien imprimée, et le prix de l'édition la moins coûteuse ne dépassera en aucun cas pour l'œuvre *tout entière* quatre *Thalers*, et sera encore revu à la baisse en fonction de la

[157] En 1825, la maison d'édition Orell, Füßli und Comp., où avaient paru les transpositions de Wieland et d'Eschenburg, se dit considérablement lésée par la concurrence, et consacre une longue annonce dans le *Literarischer Anzeiger* de Brockhaus pour rappeller aux lecteurs l'existence de la traduction d'Eschenburg. (*Literarisches Conversations-Blatt. Literarischer Anzeiger* XXV (1825), [s. p.].)

[158] Selon des indications fournies par Georg Andreas Reimer dans une lettre à August Wilhelm Schlegel du 14 avril 1825, in Joseph Körner (Hrsg.), *Briefe von und an August Wilhelm Schlegel*, 1. Teil : *Die Texte*, *op. cit.* note 115, p. 427.

participation des lecteurs qui en résultera et que nous espérons nombreuse.
Berlin, août 1824 G. Reimer[159].

Dans son « Avant-propos » de l'édition de « Schlegel-Tieck », Ludwig Tieck avait évoqué deux concurrents directs[160] de son entreprise : Johann Wilhelm Otto Benda (1775-1832) et Carl Joseph Meyer (1796-1856)[161]. De même, dans une lettre adressée à Georg Andreas Reimer, August Wilhelm Schlegel avait ouvertement désapprouvé la surenchère effrénée à laquelle l'éditeur berlinois avait choisi de se livrer pour devancer ses concurrents. Elle ne pouvait lui paraître que comme le spectacle de la déroute et de la dévalorisation de l'idéal romantique de la traduction[162]. En 1828, dans une lettre adressée à Reimer, il évoquait la véritable « averse »[163] de traductions

---

[159] *Cf. Morgenblatt für gebildete Stände. Intelligenz-Blatt* 30 du 25 septembre 1824, p. 118 : « Vorläufige Anzeige. Die in jüngster Zeit hervorgetretenen mehrfachen Ankündigungen von Verdeutschungen von Shakspeare's dramatischen Werken veranlassen mich zu der Bekanntmachung, daß ich eine vervollständigte Ausgabe der Schlegelschen Uebersetzung, deren allgemein anerkannter Werth jede Lobpreisung überflüssig macht, in Kurzem veranstalten werde, dergestalt, daß wenigstens die gegenwärtig in der Uebersetzung vorhandenen Stücke bis Ostern künftigen Jahres geliefert werden sollen. [...][Ich darf] im Voraus versichern, daß die günstigste Aussicht für eine *vollendete* Bearbeitung der bisher unübersetzten Werke des großen Dichters vorhanden ist, und daß von meiner Seite nichts versäumt werden soll, um die baldige Erfüllung herbeyzuführen.
Die Ausgabe wird anständig und gut gedruckt erscheinen, und der Preis der geringern Ausgabe wird für das *ganze* Werk auf keinen Fall mehr als *Vier Thaler* betragen, und nach Maßgabe der sich ergebenden und zu hoffenden reichlichen Teilnahme noch in etwas ermäßigt werden. [...] Berlin, im August 1824 G. Reimer ».

[160] *Shakespear's dramatische Werke*, übersetzt und erläutert von Johann Wilhelm Otto Benda, 19 Bände, Leipzig : G. J. Göschen, 1825-1826.

[161] *Shakspeare's dramatische Werke.* Uebersetzt von August Wilhelm von Schlegel, ergänzt und erläutert von Ludwig Tieck, 1. Theil, Berlin : G. Reimer, 1825, [«Avant-propos », de Ludwig Tieck], p. VII-VIII : « [Es hat] sich uns eine seltsame Erscheinung [Carl Joseph Meyer — C. R.] hervorgethan, die sonderbarste, die irgend eine Literatur aufzuweisen hat, und merkwürdig nur darum, weil sie bei unsern wankelmüthigen Landsleuten Glück macht, wie man sagt. [...] Sagt Lessing so bestimmt, keine fremde Schönheit dürfe es wagen, sich neben eine des Shakspeare zu stellen : so dürfte er jetzt um den Ausdruck verlegen sein, wenn er sähe, wie Trivialitäten und Geschwätz sich eindrängen, und die Schönheiten selbst keine Rücksicht genommen wird, die der Unkundige so dreist neu deutet und in matter, alltäglicher und ungebildeter Sprache völlig vernichtet. Diesen Vorwurf kann man der neuen Leipziger Uebertragung [Johann Wilhelm Otto Benda — C. R.] nicht machen. Aber jedes Ohr muß fühlen, daß, dem Schlegelschen Wohllaut und seiner Gründlichkeit gegenüber, dieser neue Versuch nur matt und unbedeutend ist ».

[162] *Cf.* Andreas Huyssen, *Die frühromantische Konzeption von Übersetzung und Aneignung*, *op. cit.* note 104.

[163] *Cf.* Joseph Körner (Hrsg.), *Briefe von und an August Wilhelm Schlegel*, 1. Teil : *Die Texte*, *op. cit.* note 115, p. 471 : « Es regnet ja ordentlich Übersetzungen des Shakspeare... ». (Lettre à Georg Andreas Reimer du 16 juin 1828.)

allemandes des œuvres de Shakespeare[164]. C'est dans ce contexte qu'apparaît la traduction de « Schlegel-Tieck ». Nous aimerions montrer dans les pages qui vont suivre, à travers quelques exemples précis, que l'apparition de l'édition dite de « Schlegel-Tieck » sur le marché de la traduction de Shakespeare est singulièrement plus complexe que ne l'a suggéré la recherche jusqu'ici. Dans les années 1820-1830, face à des entreprises rivales plus modernes (format de poche, gravures, prix modique, suppléments) peu de choses, si ce n'est l'association stratégique de deux noms illustres dans le titre, différencient cette entreprise de ses rivales.

2. 2. 1 La contrefaçon de Pichler

Parmi les concurrents de Georg Andreas Reimer, on trouve d'abord des entreprises plus anciennes, encore présentes sur le marché dans les années 1820. En 1811-1812, l'éditeur viennois Anton Pichler par exemple, avait compilé sans vergogne[165] les transpositions d'August Wilhelm Schlegel, de Johann Joachim Eschenburg, Heinrich Voß, Georg Wilhelm Keßler, Ludwig Krause et Hans Karl Dippold, et même de Ludwig Tieck (*Lokrine*, une tragédie apocryphe présentée dans le deuxième tome de son anthologie du théâtre élisabéthain, *Alt-Englisches Theater. Oder*

---

[164] *Cf.* Roger Paulin, « Johann Joachim Eschenburg und die europäische Gelehrtenrepublik am Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert », in *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 11 (1986), p. 69 : « sie [die Übersetzung] ist kein organisches Ganzes ».

[165] Sur les pratiques de la contrefaçon au sein de la librairie viennoise, se référer par exemple à la thèse de doctorat de Harry Lechner, *Studien zum Wiener Verlagswesen im 18. und 19. Jahrhundert*, Diss. Wien, 1951, p. 66-69 [tirage à part Wien: Rudolf Lechner & Sohn, 1986].

Supplemente zum Shakspear, Berlin, 1811)[166]. Or, ce Shakespeare contrefait en 20 volumes, annoncé à grand son de trompe par son éditeur comme étant d'une « complétude jusqu'à présent inégalée »[167], resta jusqu'au début des années 1820 non seulement l'édition la plus complète, mais aussi la plus actuelle des œuvres de Shakespeare en prose et en vers allemands disponible sur le marché. Il semblerait qu'il ait même trouvé un public de lecteurs en Allemagne du Nord[168].

2. 2. 2 Une nouvelle stratégie de diffusion des auteurs classiques : l'édition de Schumann

Dès le début des années 1820, l'essor spectaculaire de nouveaux projets de traduction des œuvres de Shakespeare est manifeste. A Zwickau par exemple, l'éditeur August Schumann, cible d'une satire mordante de l'écrivain Wilhelm Hauff (1802-1827) publiée dans le *Morgenblatt für gebildete Stände* pour avoit été l'instigateur en Allemagne des « fabriques de traduction »[169] tant décriées[170], avait fait appel à Johann Gottlob Regis (*Timon von Athen*) et à Beauregard Pandin [*i. e.* Carl Friedrich von

---

[166] *Shakspear's dramatische Werke*, uebersetzt von A. W. Schlegel und J. J. Eschenburg, Wien : bey Anton Pichler, 1811-1812.

[167] « Avant-propos » [daté de 1810] de *Shakspear's dramatische Werke*, *ibid.*, p. II-III : « Man kann demnach mit Wahrheit sagen, daß Shakspeare ein Dichter für alle gebildeten Menschen und für alle Zeiten sey. Daher glaubt die unterzeichnete Buchhandlung dem lesenden Publico etwas Angenehmes zu erweisen, wenn sie die sämmtlichen dramatischen Werke dieses originellen Dichters nach den besten Übersetzungen liefert, mit seiner Lebensbeschreibung, und mit allen zum vollständigen Genusse seiner Geistesproducte nöthigen Nachrichten, folglich mit einer Vollkommenheit liefert, mit welcher die Werke dieses Dichters bisher noch nicht erschienen sind ». Plus loin, Pichler insiste une nouvelle fois sur la présentation du texte intégral [p. IV].

[168] Carl Glossy, « Aus Bauernfelds Tagebüchern », in *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft* 5 (1895), p. 151.

[169] [Wilhelm Hauff], « Die Bücher und die Lesewelt. Bilder, von Wilhelm Hauff », in *Morgenblatt für gebildete Stände* 89 du 13 avril 1827, p. 353-354.

[170] *Cf.* Georg Gottfried Gervinus, *Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen*, 5. Band, Leipzig : Engelmann, 1835-1842, p. 605*sq.*

Jariges] (*König Lear*, *Troilus und Cressida*, *Die Irrungen*) pour une nouvelle traduction des œuvres du poète-dramaturge étranger. Certes, le projet resta inachevé. Toutefois, la forme éditoriale astucieuse choisie par Schumann — de petits volumes brochés en format de poche, comportant le portrait gravé de l'auteur, offerts à bas prix et intégrés dans une collection (*Taschenbibliothek der ausländischen Classiker, in neuen Verdeutschungen*) — fit date [fig. 1, p. 382]. Contrairement à une idée répandue[171], c'est avec William Shakespeare et non avec Walter Scott, édité à partir de 1822, que Schumann éprouva une stratégie promotionnelle inédite de diffusion massive d'œuvres littéraires étrangères à l'usage des bibliothèques de prêt et des cabinets de lecture, tout autant que « [des] voyageurs, [des] promeneurs, [des] jeunes étudiants et [des] individus cultivés sans distinction d'origine ni de sexe »[172]. Nous sommes ici en présence d'un modèle éditorial nouveau, celui de la collection à très grand tirage, diffusée en format de poche et dont le prix de vente a baissé en conséquence.

L'édition de Schumann peut être considérée comme la manifestation tangible du glissement qui s'opère, en cette première moitié du XIX^e^ siècle, du lecteur encore relativement « prévisible » du XVIII^e^ siècle vers un public plus anonyme et plus vaste, attiré en premier lieu par les « nouveautés » littéraires. Une véritable « rage de lire » (« Lesewut ») s'empare de toutes les couches de la société, et, à en croire Wilhelm Hauff, il suffit désormais d'une jolie vignette et d'un titre qui frappe les imaginations pour captiver l'attention d'un public bien plus versatile qu'auparavant[173].

---

[171] *Cf.* par exemple Norbert Bachleitner, « 'Übersetzungsfabriken'. Das deutsche Übersetzungswesen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts », *op. cit.* note 110, en particulier p. 12-13 ; Karl-Heinz Fallbacher (Bearb.), *TaschenBÜCHER im 19. Jahrhundert. Marbacher Magazin 62/1992 für die Ausstellung im Schiller-Nationalmuseum Marbach zwischen November 1992 und Februar 1993*, Deutsche Schillergesellschaft Marbach/Neckar, 1992, p. 42.

[172] Annonce de la maison d'édition reproduite dans : Karl-Heinz Fallbacher, *ibid.*, p. 16 : « [...] für Reisende, für Spatziergänger, für junge Studierende und Gebildete jeden Standes und Geschlechts [...] ».

[173] « Die Bücher und die Lesewelt. Bilder, von Wilhelm Hauff », in *Morgenblatt für gebildete Stände* 89 (1827) du 13 avril 1827, p. 353-354, ici p. 353 : « [...] so ist einmal das Publikum, wetterwendisch, und weiß nicht warum. Kleider machen Leute, und eine hübsche Vignette, ein auffallender Titel thut in

2. 2. 3 La primauté des intérêts commerciaux : les éditions de Hennings et de Sollinger

On n'est alors guère surpris de voir que c'est avant tout par la modernité de leur forme matérielle que deux autres entreprises de traduction se livrent à une course contre la montre vers 1825 et cherchent à attirer un grand nombre d'acheteurs. Il s'agit pour la première d'une édition orchestrée par le futur fondateur du célèbre *Bibliographisches Institut* Carl Joseph Meyer (1796-1856) et publiée en 52 volumes chez Hennings (à partir de 1830 : Hennings und Hopf) à Erfurt et Gotha entre 1824 et 1834[174], et pour la deuxième, d'une édition viennoise constituée partiellement de contrefaçons, publiée en 43 volumes chez Johann Paul Sollinger entre 1825 et 1827[175]. Toutes deux, suscitées par des intérêts commerciaux évidents, se présentent comme des livres industriels modernes (format de poche, jeux typographiques au sein d'une même édition, nombreuses vignettes), briguant la très grande diffusion [fig. 2 à 5, p. 383-386]. Le prospectus annonçant la parution imminente d'une édition des *œuvres complètes* de Walter Scott dans la transposition de Carl Joseph Meyer nous apprend ainsi qu'en l'espace d'un an seulement, le tirage de chacun des quatre premiers volumes des *œuvres complètes* de Shakespeare avait atteint 21000 exemplaires. Certes, il faut manier de tels chiffres avec précaution. De manière indirecte pourtant, le nombre de recensions et la virulence des réactions que l'édition de Hennings a suscitées, viennent confirmer le

---

der Lesewelt so viel als eine neue Mode in einer Assemblee. Wer diesen Charakter der Menschen recht zu nützen versteht, kann in jetziger Zeit noch etwas machen; hätte ich nur einen Titel ! »

[174] *Shakspeare's Sämmtliche Schauspiele* ; frei bearbeitet von Meyer, wohlfeile Taschenausgabe mit Kupfern. 52 Bändchen, Gotha, Hennings'sche Buchhandlung, 1824-1829 ; Gotha, Flinzer'sche Buchhandlung, 1829-30 ; Erfurt und Gotha, Flinzer'sche Buchhandlung ; Erfurt, Hennings und Hopf, 1830-1834. Les deux autres traducteurs sont (à partir du onzième volume), Heinrich Döring et Roderich Sebastian Schneider.
Sur Meyer, se reporter également à l'article de Christa Jansohn, « The Making of a National Poet : Shakespeare, Carl Joseph Meyer and the German Book-Market in the Nineteenth Century », *op. cit.* note 108.

[175] *William Shakspeare's Saemmtliche Dramatische Werke*, übersetzt im Metrum des Originals, 43 Bändchen, Wien : Druck und Verlag von J. P. Sollinger, 1825-1827.

UNIVERSITE DE METZ — S.C.D.

succès commercial immédiat et retentissant[176] de cette traduction libre des œuvres de Shakespeare. Meyer, à l'origine d'un « avorton de l'industrie » (« Miβgeburt der Industrie »)[177], se serait rendu coupable, aux yeux de ses détracteurs, d'avoir mis un Shakespeare « mutilé » (« verballhornt »)[178] à la portée de la « plèbe lisante » (« Leseplebs »)[179]. Son entreprise fut parodiée par Christian Dietrich Grabbe dans une lettre adressée à Karl Immermann[180] et immortalisée par Wilhelm Waiblinger et Joseph von Eichendorff. Waiblinger consacre une partie du sixième chapitre d'*Olura* (1826) à Meyer[181] et Eichendorff est l'auteur d'une comédie satirique intitulée *Meierbeth's Glück und Ende. Tragödie mit Gesang und Tanz*[182] (une contraction de Meyer et de Macbeth[183] et une allusion à peine voilée à *König Ottokars Glück und Ende* de Franz Grillparzer), publiée du 1er au 17 septembre 1827 dans les numéros 140 à 149 d'une revue berlinoise, *Der Gesellschafter* oder *Blätter für Geist und Herz.*

---

[176] Johann Goldfriedrich, *Geschichte des deutschen Buchhandels vom Beginn der Fremdherrschaft bis zur Reform des Börsenvereins im neuen Deutschen Reiche. (1805-1889.)*, Leipzig : Verlag des Börsenvereins der Deutschen Buchhändler, 1913, p. 204-205 : « So wenig genügend Meyers Übersetzung litterarisch auch war, so fand sie doch, volkstümlich frei bearbeitet und in Bändchen zu 5 Sgr. Erscheinend, reiβenden Absatz ».

[177] Dans une recension anonyme de l'édition de Meyer, publiée dans la *Zeitung für die elegante Welt* 210 du 27 octobre 1825, col. 1676-1677, ici col. 1677.

[178] *Morgenblatt für gebildete Stände. Literatur-Blatt* 35 du 3 mai 1825, p.137-140, ici p. 140.

[179] *Morgenblatt für gebildete Stände. Literatur-Blatt* 62 du 5 août 1825, p. 246-248, ici p. 248.

[180] Lettre de Christian Dietrich Grabbe à Karl Immermann du 18 janvier 1835, in *Bergmann* VI, p. 140.

[181] Wilhelm Waiblinger, *Olura* [*Vollständiger Titel für Leihbibliotheken* : *Olura, der Vampyr, oder Unerhört merkwürdiger Rapport zwischen einer sonnambülen Katze und einem magnetisirenden Floh, oder Romantische Unterhaltungen über moderne Umtriebe*], in W. Waiblinger, *Werke und Briefe.* Textkritische und kommentierte Ausgabe in fünf Bänden, 3. Band, herausgegeben von Hans Königer, Stuttgart: J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH, 1980-1989, p. 245-345, ici p. 286-290. Le manuscrit ne fut pas publié.

[182] Sur le choix du genre, *cf.* l'apparat critique de Hartwig Schulz. Joseph von Eichendorff, *Werke in sechs Bänden*, 4. Band : *Dramen.* Herausgegeben von Hartwig Schultz, Frankfurt/M. : Deutscher Klassiker-Verl., 1985*sq.*, p. 889.

[183] Eichendorff s'était probablement laissé inspirer par la suggestion suivante de l'auteur du compte rendu de l'édition de Meyer publiée dans la *Leipziger Literatur-Zeitung* 297 du 30 novembre 1824, col. 2371-2376, ici col. 2372 : « Wir lieben die Verballhornungen des Shakspeare nicht, die seit Schröder auf unsern Bühnen gespukt haben und noch spuken ; aber die vorliegende des Macbeth hat eine solche Theater-Genialität an sich, dass wir, da sie nun einmal nicht Shakspeare's Macbeth ist, vorschlagen möchten, ihr den Titel *Meyerbeth* beyzulegen ».

Kenneth Larson observe fort justement que Shakespeare est, « vers 1825, un auteur qui se [vend] très bien [...] ». Il devient effectivement l'« objet d'une guerre féroce entre éditeurs »[184], comme le prouvent notamment les stratégies publicitaires mises en place par les maisons d'éditions Hennings et Sollinger. Le prospectus de la maison d'édition Hennings de Gotha par exemple, inséré au mois de mai 1824 dans le supplément littéraire de l'*Allgemeine Zeitung*, avait invité le public à souscrire au projet de transposition des œuvres de Shakespeare par Carl Joseph Meyer en usant avec habileté des arguments de vente suivants :

> Shakespeare. En allemand et en anglais[185], dans d'élégantes éditions en format de poche, offertes à bas prix, ornées de nombreuses gravures [...], des éditions d'une grande élégance qui surprendront le lecteur tant par la valeur de leur contenu que par le prix incroyablement modique de chaque fascicule, proposé pour la somme de dix-huit *Kreuzers* [rhénans ou 4 *Groschen* saxons – C. R.][186].

Au même moment, Sollinger n'avait pas hésité à user également de méthodes publicitaires modernes pour la propagation de son édition des œuvres de Shakespeare. Dans ses *Mémoires*, le très prolifique écrivain viennois Eduard von Bauernfeld (1802-1890)[187], l'un des onze traducteurs de cette édition, évoque ainsi la campagne d'affichage de grande envergure qui avait précédé la parution de la traduction :

> Au mois de mai de l'année 1824 des affiches publicitaires sur l'édition viennoise de Shakespeare ornaient chaque coin de rue [de

---

[184] Kenneth Larson, « The Origins of the 'Schlegel-Tieck' Shakespeare in the 1820s », *op. cit.* note 108, p. 21 : « [...] by the mid-1820s Shakespeare had become a very salable author in Germany and the object of a veritable publisher's war ».

[185] Le projet d'une édition bilingue fut abandonné dès 1824.

[186] Supplément de l'*Allgemeine Zeitung* du 1er mai 1824, p. 331 : « Shakspeare. Deutsch und Englisch in eleganten und wohlfeilen Taschenausgaben mit vielen Kupfern [...] welche äußerst elegante Ausgaben eben so durch innern Werth, als durch ihren unglaublich wohlfeilen Preis von achtzehn Kreuzern für jedes Bändchen überraschen muß ».

[187] *Cf.* par exemple le chapitre que consacre Roger Bauer à E. von Bauernfeld dans sa thèse sur le théâtre viennois dans la première moitié du XIXe siècle : *La réalité, royaume de Dieu. Etudes sur l'originalité du théâtre viennois dans la première moitié du XIXe siècle*, München : Hueber, 1965, p. 283-300.

> Vienne — C. R.], et l'annonce, où les noms d'étudiants inconnus et d'écrivains en herbe côtoyaient celui du plus grand poète de tous les temps, devait probablement faire figure de plaisanterie aux yeux de certains qui la lisaient. Mais, dans notre rage de traduire, nous n'y pensions guère ! Onze pièces devaient être livrées dans de nouvelles transpositions en vers [...]. Nous, les traducteurs, percevions chaque samedi notre honoraire pour la semaine, tout comme les autres travailleurs de l'institut de lithographie. [...] De ce dur labeur de traducteur, qui avait tôt fait de me déplaire profondément, je fus enfin libéré au cours de l'année 1825[188].

Par crainte de se faire devancer par leurs concurrents et par souci de satisfaire leur public de lecteurs, Hennings et Sollinger travaillent à fournir un Shakespeare qui serait en quelque sorte « plus que complet »[189]. Les 52 petits volumes de l'édition orchestrée par Carl Joseph Meyer, comportent une « Vie » de Shakespeare (« Das Leben Shakspeare's »), une brève « histoire littéraire » des œuvres dramatique de Shakespeare (« Kurze Literärgeschichte der Shakspeareschen Schauspiele »), un « répertoire chronologique » des meilleurs écrits sur Shakespeare et ses œuvres (« Chronologisches Verzeichnis der vorzüglichsten Schriften über Shakspeare und seine Werke ») et une note sur « Shakespeare, auteur dramatique » (« Ueber Shakspeare als Dramatiker »)[190]. Les volumes 40 à 50 font figurer onze pièces apocryphes qui pour la première fois dans l'histoire de l'édition allemande des œuvres de Shakespeare, sont, elles aussi, accompagnées de gravures [fig. 6, p. 387]. L'ensemble (volumes 51-52) se clôt sur les poésies, traduites par Roderich Sebastian Schneider.

---

[188] Eduard v. Bauernfeld, *Aus Alt- und Neu-Wien. Erinnerungen* [1873], in du même *Ausgewählte Werke in vier Bänden*, herausgegeben von E. Horner, 4. Band, Leipzig, s. d. [1905], p. 81-83. Cité d'après Norbert Bachleitner, « 'Übersetzungsfabriken'. Das deutsche Übersetzungswesen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts », *op. cit.* note 110, p. 20-21 : « Im Mai 1824 hatten Anschlagzettel der Wiener Shakespeareausgabe an allen Straßenecken geprangt, und die Namen von unbekannten Studenten und angehenden Literaten dem des größten Dichters aller Zeiten beigesetzt, mochte wohl manchem, der die Ankündigung las, fast wie Ironie erscheinen. Aber daran dachten wir kaum in unserer Übersetzerwut ! Elf Stücke waren in neuen metrischen Übersetzungen zu liefern [...]. Wir Übersetzer [...] erhielten jeden Samstag unsere Wochengage, gleich den übrigen Arbeitern der lithographischen Anstalt. [...] Von der Übersetzungsrobot, die mir längst in der Seele zuwider geworden, war ich endlich im Laufe des Jahres 1825 befreit ».

[189] Nous empruntons cette expression à Catherine Volpilhac-Auger.
Cf. C. Volpilhac-Auger, « Des 'œuvres plus que complètes' : les éditions d'auteurs anciens », in Jean Sgard / Catherine Volpilhac-Auger (éd.), *La Notion d'œuvres complètes*, *op. cit.* note 61, p. 19.

[190] *Shakspeare's Sämmtliche Schauspiele* ; frei bearbeitet von Meyer, wohlfeile Taschenausgabe mit Kupfern. 1. Bändchen, Gotha, Hennings'sche Buchhandlung, 1824.

Le Shakespeare viennois quant à lui, comporte vingt-sept traductions d'August Wilhelm Schlegel, de Heinrich Voβ, de Ludwig Tieck (*Perikles, Fürst von Tyrus*)[191], de Hans Karl Dippold, de Georg Wilhelm Keβler et de Ludwig Krause qui avaient manifestement été « prélevées » pour l'essentiel au Shakespeare de Pichler. Les traductions piratées côtoient quinze pièces et poèmes (*Venus and Adonis* ; *The Rape of Lucrece* ; *The Passionate Pilgrim* ; *'A Lover's Complaint'* ; *Sonnets*) nouvellement traduits et présentés « dans le mètre de l'original » (« im Metrum des Originals »). Ces apports nouveaux au sein de l'édition sont à chaque fois soigneusement mis en avant sur la page de titre par une mention spéciale (« neue Uebersetzung »). Le collectif de « nouveaux traducteurs » comporte des noms aujourd'hui peu prestigieux, excepté celui d'Eduard von Bauernfeld, qui devint durant la seconde moitié du XIX^{e} siècle l'un des auteurs dramatiques les plus joués de son temps en Allemagne et en Autriche. Le jeune Bauernfeld ne s'était du reste pas trompé sur son rôle de simple mercenaire dans l'entreprise de traduction orchestrée par Sollinger, et traduire Shakespeare relevait à cette époque encore du gagne-pain[192]. Ses condisciples et amis sont moins connus : il s'agit de Josef Fick, Franz Hermann von Hermannsthal, Ferdinand von Mayerhofer et Andreas Schumacher.

Par ailleurs, en guise d'appareil critique, on trouve un agrégat de « morceaux choisis » des commentateurs allemands de Shakespeare reproduits à l'identique d'après les textes originaux, soit parce qu'ils font autorité, soit parce qu'ils sont au goût du jour : les noms d'August Wilhelm Schlegel, de Johann Joachim Eschenburg avoisinent ainsi ceux de Franz Horn, de Johann Wilhelm Otto Benda, de

---

[191] *Alt-Englisches Theater. Oder Supplemente zum Shakspear.* Übersezt und herausgegeben von Ludwig Tieck, 1. Band, Berlin : in der Realschulbuchhandlung 1811.

[192] Sur le nouveau rôle social ambigu de l'écrivain de profession, *cf.* Germaine Goetzinger, « Die Situation der Autorinnen und Autoren », in Gert Sautermeister / Ulrich Schmid (Hrsg.), *Zwischen Restauration und Revolution 1815-1848*, München, Wien : Hanser, 1998, p. 38-59.

Heinrich Voss, et même d'Eduard Gans[193]. Vers 1825, la contrefaçon de Sollinger s'apprête donc non seulement à destituer celle de Pichler, mais aussi à supplanter celle de Hennings qui, à en croire l'historien de la littérature Carl Glossy, était également fort répandue à Vienne dès sa parution en 1824[194].

Il est difficile d'apprécier avec justesse et précision les dynamiques qui agissent entre les éditeurs et leurs lecteurs à une époque donnée : l'offre proposée par Sollinger et Hennings répond-elle à une demande provenant du public ou celui-ci s'intéresse-t-il avant tout à ce qui est disponible sur le marché ? Shakespeare, comme nous l'avons montré dans notre première partie, est assurément « dans l'air ». Les éditions concurrentes poursuivent — chacune à sa façon — la légitimation d'un Shakespeare à l'usage d'un public lettré et non érudit, soucieux de se cultiver à bon compte. Les exemples cités illustrent donc la lente démocratisation de la lecture des œuvres de Shakespeare à partir des années 1810. Ce mouvement va de pair avec la volonté réitérée d'offrir « tout Shakespeare » aux lecteurs. Celle-ci, fort éloignée de la quête schlégélienne du « tout essentiel », est principalement dictée par l'esprit de surenchère de certains éditeurs désormais plus âpres au gain que préoccupés par les considérations esthétiques romantiques sur l'unité du texte et sa cohérence profonde. Toutefois, le mouvement dans son ensemble participe incontestablement, par la

---

[193] Il s'agit d'extraits de « Der Hamlet des Ducis und der des Shakespeare ». *Cf.* Eduard Gans, *Vermischte Schriften juristischen, historischen, staatswissenschaftlichen und ästhetischen Inhalts*, 2. Band : « Der Hamlet des Ducis und der des Shakespeare », Berlin : Duncker und Humblot, 1834, p. 269-298.

[194] Carl Glossy, « Aus Bauernfelds Tagebüchern », *op. cit.* note 168, p. 151 : « Vor Erscheinen der Sollinger'schen Ausgabe war in Wien außer der Pichler'schen Compilation auch Meyer's Bearbeitung sämmtlicher Dramen Shakespeares (Gotha, Hennings) sehr verbreitet ».

propagation de la référence étrangère à travers le livre, à son acclimatation dans le contexte d'accueil.

Face à la concurrence entre « familles » de traducteurs et aux stratégies commerciales des éditeurs, la quête enthousiaste des romantiques d'un Shakespeare « germanisé » (*verdeutscht*), « achevé », « un et indivisible »[195], fruit d'une rencontre d'égal à égal entre un créateur et son traducteur[196], se trouve sérieusement compromise. Pourtant, d'une certaine manière, c'est probablement aussi grâce à cette émulation qu'un texte d'exception, qui, aujourd'hui encore, intéresse par-delà les frontières des lettres allemandes[197], a pu voir le jour. L'écrivain Adolph Müllner, auteur du compte rendu de l'édition de Carl Joseph Meyer, dans le *Literatur-Blatt* du *Morgenblatt für gebildete Stände*, ne s'y était d'ailleurs pas trompé :

> L'entreprise que voici [le 'Shakespeare' de Carl Joseph Meyer — C. R.] a déjà eu des effets positifs. *Göschen* a annoncé la parution, à un prix modique, d'une traduction du Théâtre de Shakespeare — certes, elle est l'œuvre d'un *anonyme* [Johann Wilhelm Otto Benda — C. R.], mais quoi qu'il en soit, Göschen n'est pas homme à se laisser berner facilement par une version mutilée de Shakespeare. Et Reimer a promis de faire paraître

---

[195] Jürgen Wertheimer, « 'So macht Gewissen Feige aus uns allen'. Stufen und Vorstufen der Shakespeare-Übersetzung A. W. Schlegels », in Roger Bauer (Hrsg.), *Das Shakespeare-Bild in Europa zwischen Aufklärung und Romantik*, *op. cit.* note 76, p. 213-216.

[196] C'est un idéal déjà exprimé par Herder pour lequel le traducteur, s'il veut rendre justice à sa propre langue nationale et à l'œuvre originale, doit être lui-même un génie créateur. Johann Gottfried Herder, *Ausgewählte Werke in Einzelausgaben. Schriften zur Literatur I.* Im Auftrage der Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassichen deutschen Literatur in Weimar, herausgegeben von Regine Otto, 1. Band : *Erste Sammlung von Fragmenten. Eine Beilage zu den 'Briefen, die neueste Literatur betreffend'*, Berlin und Weimar : Aufbau-Verlag, p. 48 : « [...] der Übersetzer muß selbst ein schöpferisches Genie sein, wenn er [...] seinem Original und seiner Sprache ein Gnüge tun will ».

[197] Yves Bonnefoy, « Shakespeare et le poète français [1959] », in Shakespeare, *Hamlet*, traduction de Yves Bonnefoy, Paris : Mercure de France, 1962, p. 229-245, ici p. 229-230 : « Qu'en est-il aujourd'hui des traductions de Shakespeare ? Avons-nous de lui en français une image fidèle ou tout au moins impérieuse, avons-nous, par exemple, l'équivalent de la traduction de Schlegel et Tieck en Allemagne qui a su, depuis l'époque du romantisme, garder la faveur de tant d'esprits ? Il n'en est rien et je crois utile de rappeler cette étonnante lacune. [...] Et, en un sens, il vaut sans doute mieux qu'il n'y ait pas eu trop tôt dans notre pays une tradition comparable à celle de Schlegel et Tieck, une traduction « classique » imposant par la force même de sa beauté une perspective à la fois indépassable et partielle. L'époque romantique, de toute façon, n'était pas capable de comprendre vraiment Shakespeare. Il reste que nous n'avons pas encore en France de traduction à la fois complète et hautement littéraire, je veux dire : où le lecteur puisse découvrir, au-delà d'une *idée* du théâtre de Shakespeare, un peu de la *substance* de son admirable poésie.

> une édition à un prix raisonnable du Shakespeare de Schlegel, ainsi qu'une *suite* digne de cette œuvre interrompue. Tout ceci n'aurait peut-être *pas* vu le jour, on n'y aurait même pas *pensé*, si l'on ne s'était pas rendu compte, à l'occasion de l'ouverture de la souscription pour l'édition de Gotha [l'édition de Hennings — C. R.] que le public allemand élargi avait pris goût à un Shakespeare allemand acquis à bas prix. Pourvu que le traducteur anonyme du Shakespeare de Göschen soit un Schlegel, ou un Voβ qui *se retraduise lui-même* ! Ou pourvu que Reimer parvienne enfin à convaincre *Schlegel* de poursuivre *lui-même* son œuvre si brillamment commencée et déjà si avancée[198] !

2. 3 Les traductions des années 1830-1840 : une affaire de spécialistes

Les années 1830-1840 voient apparaître un certain nombre de traductions nouvelles. Toutes, à l'exception des transposition du traducteur Johann Philipp Kaufmann (1802-1846)[199] et de l'écrivain et traducteur Ernst Ortlepp (1800-1864)[200] qui avaient travaillé en solitaire, sont soit le fruit d'un travail collectif d'au moins deux

---

[198] Adolph Müllner, recension de « Shakspeare's sämmtliche Schauspiele ; frey bearbeitet von Meyer, etc. », in *Morgenblatt für gebildete Stände. Literatur-Blatt* 35 du 3 mai 1825, p. 140 : « [D]as vorliegende Unternehmen [hat] bereits etwas Gutes bewirkt. *Göschen* hat eine wohlfeile Uebersetzung des Shakspeareschen Theaters angekündigt — freylich von einem *Ungenannten*, aber wer das auch sey, Göschen ist nicht der Mann, der sich leicht mit einer Verballhornisirung Shakspeare's anführen ließe. Und Reimer hat eine wohlfeile Ausgabe des Schlegel'schen Shakspeare, und eine würdige *Fortsetzung* dieses abgebrochenen Werkes versprochen. Beydes wäre vielleicht *nicht* geschehen, man hätte gar nicht daran *gedacht*, wenn man nicht bey Gelegenheit der eröffneten gothaischen Subscription wahrgenommen hätte, daß im großen deutschen Publikum die Lust erwacht ist, einen deutschen Shakspeare wohlfeil zu kaufen. Möchte Göschens ungenannter Shakspeare-Verdeutscher nur ein Schlegel, oder ein *sich selbst verdeutschender* Voß seyn ! Oder möchte Reimer *Schlegeln* endlich bewegen, sein so ausgezeichnet begonnenes und so weit vorgerücktes Werk *selbst* fortzusetzen ! »

[199] *Shakspeare's dramatische Werke*, übersetzt von Philipp Kaufmann, 4 Bände, Berlin und Stettin : Nicolai'sche Buchhandlung, 1830-1836. Ce projet de traduction fut interrompu. Il comprend les pièces suivantes : *König Lear* ; *Macbeth* ; *Othello* ; *Cymbeline* ; *Die beiden Veroneser* ; *Die lustigen Weiber von Windsor* ; *Viel Lärmen um Nichts* ; *Verlorne Liebesmüh* ; *Ende gut, Alles gut*, oder *gewonnene Liebesmüh* ; *Die Irrungen.*

[200] *W. Shakspeare's dramatische Werke*, übersetzt von Ernst Ortlepp, 8 Bände, Stuttgart : L. F. Rieger und Comp., 1838-1839.

traducteurs, soit des compilations à partir de diverses versions antérieures. De ces transpositions, retenons surtout un enseignement : traduire Shakespeare devient, durant les années 1830-1840, progressivement l'affaire de traducteurs-éditeurs professionnels. Ainsi l'édition en un volume publiée à Schneeberg et à Vienne en 1836[201], puis rééditée en 1838 et en 1854, reprend les traductions de Carl Friedrich von Jariges et de Johann Gottlob Regis qui figuraient auparavant dans l'édition de Zwickau. L'ensemble, placé sous l'égide du traducteur de Scott et de Byron Karl Julius Körner (1793-1873), comporte 37 pièces et un choix de poésies dans les transpositions de Georg Nikolaus Bärmann, de Heinrich Döring et de Karl Richter.

En 1836-1837, la maison d'édition Georg Wigand quant à elle, fait paraître une édition des *œuvres complètes* de Shakespeare dans de nouvelles traductions[202] [fig. 7, p. 388]. Œuvre d'un collectif important de traducteurs (Adolph Böttger, Heinrich Döring, Alexander Fischer, Ludwig Hilsenberg, Wilhelm Lampadius, Theodor Mügge, Theodor Oelckers, Ernst Ortlepp, Leopold Petz, Karl Simrock, Ernst Susemihl, Ernst Thein), rééditée plusieurs fois jusqu'en 1848 (1838 ; 1839 ; 1840 ; 1842 ; 1848), son histoire mérité d'être brièvement exposée, en raison de la place importante qu'elle occupera dans le paysage des traductions allemandes de la seconde moitié du XIX^{e} siècle.

Après l'interruption d'un projet de collection bilingue des œuvres dramatiques de Shakespeare, intitulée *The Plays of William Shakspere* et dont le premier volume était sorti en 1856[203], Anton Philipp Reclam (1807-1896) fit paraître à

---

[201] *W. Shakspeare's sämmtliche Werke in Einem Bande.* Im Verein mit Mehreren übersetzt, und herausgegeben von Julius Körner. Mit Shakspeare's Bildniß, Schneeberg : Druck und Verlag von Carl Schumann, 1836 ; Wien : in der Carl Gerold'schen Buchhandlung, 1836.

[202] *Shakspeare's dramatische Werke.* Uebersetzt von Leopold Petz, Theodor Mügge, Ernst Ortlepp, Alexander Fischer, Karl Simrock, Ludwig Hilsenberg, Ernst Susemihl, Theodor Oelckers, Adolf Boettger, Wilh[elm] Lampadius, Heinrich Doering, Ernst Thein, 37 Bände, Leipzig : Georg Wigand's Verlag, [1836-1837].

[203] *Hamlet, Prinz von Dänemark.* Von William Shakspere. Deutsch durch Dr. Friedrich Köhler, Leipzig : Ph. Reclam jun., 1856.

partir d'octobre 1857 les *Œuvres complètes* de Shakespeare au prix de vente de 1 *Thaler* et demi pour l'édition brochée et illustrée en douze volumes. L'entreprise éditoriale fut déclinée dès 1865-1867 en vingt-cinq pièces séparées à 2 *Silbergroschen* le volume[204], un prix modique qui défie alors toute concurrence, rendu possible grâce à l'utilisation du procédé de la stéréotypie. Ce « Shakespeare » sera le grand banc d'essai[205] pour la célèbre « bibliothèque universelle » (*Universal-Bibliothek*)[206] de Reclam créée en 1867, le modèle par excellence de la collection de masse au XIX[e] siècle en Allemagne. Or, il s'agit de la réédition du *Théâtre complet* de Shakespeare publié chez Georg Wigand pour la première fois sous forme de 37 livraisons en 1836-1837, proposée alors au prix de 6 *Thalers* 1/6, puis douze ans plus tard au prix de 2 *Thalers* ½ par l'éditeur berlinois Karl J. Klemann[207] qui s'était porté acquéreur en 1843 des stocks de Wigand[208]. Lorsqu'en novembre 1917, la maison Reclam célèbre le cinquantième anniversaire de la création de la *Universal-Bibliothek* et communique pour la première fois ses chiffres de vente, Ibsen arrive en tête avec 4 millions et demi d'exemplaires vendus, suivi de Shakespeare (4 millions d'exemplaires), de Tourgueniev et de Tolstoï (1 million d'exemplaires chacun), puis de Molière (750 000 exemplaires). Or, c'est en 1912

---

[204] *Shakspere's Dramen*, 25 Bände, Leipzig : Reclam jun., [1865-1867].

[205] *Cf.* Annemarie Meiner, *Reclam. Eine Geschichte der Universalbibliothek zu ihrem 75jährigen Bestehen*, Leipzig : Ph. Reclam jun., 1942, p. 21-25, en particulier p. 23 : « Der Shakespeare brachte ihm [Anton Philipp Reclam — C. R.] den ersten großen Erfolg, den größten in seinem Berufsleben bis 1867. Zum erstenmal trat seine Firma in Wettbewerb mit den besten Verlagen Deutschlands ».

[206] Gerd Schulz, « Das Klassikerjahr 1867 und die Gründung von Reclams Universal-Bibliothek », in Dietrich Bode (Hrsg.), *Reclam, 125 Jahre Universal-Bibliothek : 1867-1992* ; verlags- und kulturgeschichtliche Aufsätze, Stuttgart : Reclam, 1992, p. 11-28, ici p. 20.

[207] *William Shakspeare's sämmtliche dramatische Werke.* Uebersetzt von A. Böttger, H. Döring, Alex. Fischer, L. Hilsenberg, W. Lampadius, Th. Mügge, Th. Oelckers, E. Ortlepp, L. Petz, K. Simrock, E. Susemihl und E. Thein. Neue Kabinets-Ausgabe, Leipzig : G. Wigand, 37 Bändchen in 12 Bänden, Berlin : Carl J. Klemann, 1848.

[208] *Cf.* Gerd Schulz, « Das Klassikerjahr 1867 und die Gründung von Reclams Universal-Bibliothek », *op. cit.* note 206, p. 24-26.

seulement, que les *Œuvres complètes* de Shakespeare dans la traduction dite de « Schlegel-Tieck » figureront dans le catalogue de la *Universal-Bibliothek* de Reclam[209].

Durant le second XIX^e^ siècle, la diffusion massive de Shakespeare à travers les fameux petits volumes brochés de couleur rose pâle se fonde ainsi sur une version allemande des années 1830 qui constitue aujourd'hui le fonds largement oublié, car peu prestigieux des bibliothèques. Au cours des années 1815-1850, la traduction dite de « Schlegel-Tieck » n'est pas encore élevée au rang de chef-d'œuvre classique de la littérature allemande, ce qui permet, pour ainsi dire, la coexistence de *plusieurs* Shakespeare chez un nombre important de traducteurs et d'éditeurs, et, logiquement, chez leurs lecteurs[210]. Et c'est ainsi que jamais, dans l'histoire de la traduction allemande des œuvres de Shakespeare, le choix entre les différentes transpositions n'aura été aussi vaste et éclectique que durant notre période. L'analyse quantitative, présentée dans le chapitre suivant, vient corroborer ce constat.

---

[209] Informations communiquées par la maison d'édition Ph. Reclam jun. de Leipzig (Madame Ursula Krause).

[210] *Cf.* les remarques de Heinrich Heine, *Shakspeares Mädchen und Frauen. Mit Erläuterungen* (Paris, Leipzig, 1839*) und kleinere literaturkritische Schriften*, *DHA* 10, p. 9-191, ici p. 19 : « Die Schlegelsche Uebersetzung ist gewiß bis jetzt die gelungenste, und entspricht den Anforderungen, die man einer metrischen Uebertragung machen kann [...]. Indessen, ich gestehe es, trotz dieser Tugenden, möchte ich zuweilen der alten Eschenburgschen Uebersetzung, die ganz in Prosa abgefaßt ist, vor der Schlegelschen den Vorzug ertheilen [...]. Eine Uebersetzung in Prosa, welche die prunklose, schlichte, naturähnliche Keuschheit gewisser Stellen leichter reproduzirt, verdient [...] gewiß den Vorzug vor der metrischen ».

Chapitre 3. La consécration éditoriale de Shakespeare

On ne saurait rendre compte de l'extraordinaire essor des œuvres de Shakespeare dans l'espace germanophone sans évoquer brièvement cette « seconde révolution du livre »[211] qui, au XIX[e] siècle, a tant bouleversé les comportements de lecture. Signe de son entrée dans l'ère industrielle, la prospérité du marché du livre est en effet sans précédent surtout à partir de la deuxième décennie du XIX[e] siècle[212], grâce aux attentes nouvelles d'un public « moderne »[213], élargi au-delà de la bourgeoisie titrée et de la noblesse, mais aussi grâce à des techniques de production novatrices qui améliorent considérablement le rendement et augmentent les profits[214], et enfin à une diffusion en pleine expansion (bibliothèques de prêt, cabinets et cercles de lecture, salons littéraires, colportage de librairie, *etc.*)[215].

---

[211] Au sujet de la 'seconde révolution du livre' (F. Barbier) en Allemagne au XIX[e] siècle, se reporter par exemple aux travaux d'Ulrich Schmid, « Buchmarkt und Literaturvermittlung », in Gert Sautermeister / Ulrich Schmid (Hrsg.), *Zwischen Restauration und Revolution 1815-1848*, *op. cit.* note 192, p. 60-93 ; de Frédéric Barbier, *L'empire du livre : le livre imprimé et la construction de l'Allemagne contemporaine (1815-1914)*, préface de Henri-Jean Martin, Paris : Cerf, 1995 ; de Norbert Bachleitner (Hrsg.), *Quellen zur Rezeption des englischen und französischen Romans in Deutschland und Österreich im 19. Jahrhundert*, Tübingen : Niemeyer, 1990, et de Reinhard Wittmann, *Geschichte des deutschen Buchhandels. Ein Überblick*, München : Beck, 1991.

[212] Karl-Heinz Fallbacher (Bearb.), *TaschenBÜCHER im 19. Jahrhundert*, *op. cit.* note 171, p. 3.

[213] Reinhart Wittmann, *Geschichte des deutschen Buchhandels*, *op. cit.* note 211. Se reporter notamment au quatrième chapitre : « Die Entstehung des modernen Publikums — die « Leserevolution », p. 171-199.

[214] Sur ce point voir Alberto Martino, *Die deutsche Leihbibliothek. Geschichte einer literarischen Institution 1756-1914*, Wiesbaden : Harrassowitz, 1990, p. 151*sq.* ; Reinhart Wittmann, *Geschichte des deutschen Buchhandels*, *op. cit.* note 211, p. 203-205.

[215] Sur l'entrée de l'œuvre littéraire dans le circuit de la production et de la consommation de masse, se reporter par exemple à l'article d'Ulrich Schmid, « Buchmarkt und Literaturvermittlung », in Gert Sautermeister / Ulrich Schmid (Hrsg.), *Zwischen Restauration und Revolution 1815-1848*, *op. cit.* note 192, p. 60-93.

3. 1 Evolution de la production imprimée allemande au XIX^e siècle : les romans et les pièces de théâtre

Etablis principalement à partir du *Codex nundinarius Germaniæ literatæ continuatus* de Gustav Schwetschke[216], les comptages destinés à cerner l'ampleur de la production imprimée du premier XIX^e siècle ne peuvent être, de par la nature des documents, considérés comme absolument fiables et exhaustifs. Une marge d'incertitude persiste, et les données que nous reproduisons ci-après sont par conséquent à prendre avec quelque précaution.

La production totale des imprimés passe, après la période de reflux due aux guerres napoléoniennes, de 2323 titres annuels en 1813 à 4505 titres en 1821 et à 7308 titres en 1830. Elle dépasse pour la première fois la barre des 10000 titres en 1837 (10118) et atteint 11151 titres en 1840. Elle connaît une nouvelle hausse très importante en 1843 avec 14039 titres, suivie d'une baisse assez conséquente d'un millier de titres en 1845 (13008), probablement due à la concurrence exercée par les revues. Pour obtenir une vue d'ensemble de la production de livres au XIX^e siècle et afin de compléter les comptages établis jusqu'en 1846 par Schwetschke, on ajoute habituellement à ces chiffres, bien qu'ils ne soient pas parfaitement compatibles[217], les mises en série présentées dans la partie non officielle du *Börsenblatt für den deutschen Buchhandel* (*Cote de la librairie allemande*)[218]. Il s'agit d'un bulletin d'information sur

---

[216] Gustav Schwetschke (Hrsg.), *Codex Nundinarius Germaniæ Literatæ continuatus. Der Meß=Jahrbücher des Deutschen Buchhandels Fortsetzung die Jahre 1766 bis einschließlich 1846 umfassend*, [fac-similé de l'édition de Halle 1850-1877], Nieuwkoop-B. De Graaf, 1963, p. 315-440.

[217] Sur le problème posé par la non-continuité des séries de chiffres disponibles, voir les explications que donne Norbert Bachleitner dans son étude intitulée *Quellen zur Rezeption des englischen und französischen Romans in Deutschland und Österreich im 19. Jahrhundert*, *op. cit.* note 211, p. 2n.

[218] « Systematische Uebersicht der litterarischen Erscheinungen des deutschen Buchhandels », in *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel und die mit ihm verwandten Geschäftszweige*, 27.-68. Jahrgang, Leipzig : Hinrichs, 1860-1901.

l'actualité de la librairie fondé en 1834 par l'association professionnelle des libraires allemands (*Börsenverein des deutschen Buchhandels*). On constate alors qu'en réaction aux évènements de 1848, les chiffres sont en baisse autour de 1850, avec 8326 titres publiés en 1851. Ils le resteront jusqu'en 1868, année où le cap des 10000 titres (10563) est de nouveau franchi[219]. Ce chiffre est multiplié par 2,3 en 1900, alors que la production totale atteint un nouveau sommet avec 24792 titres.

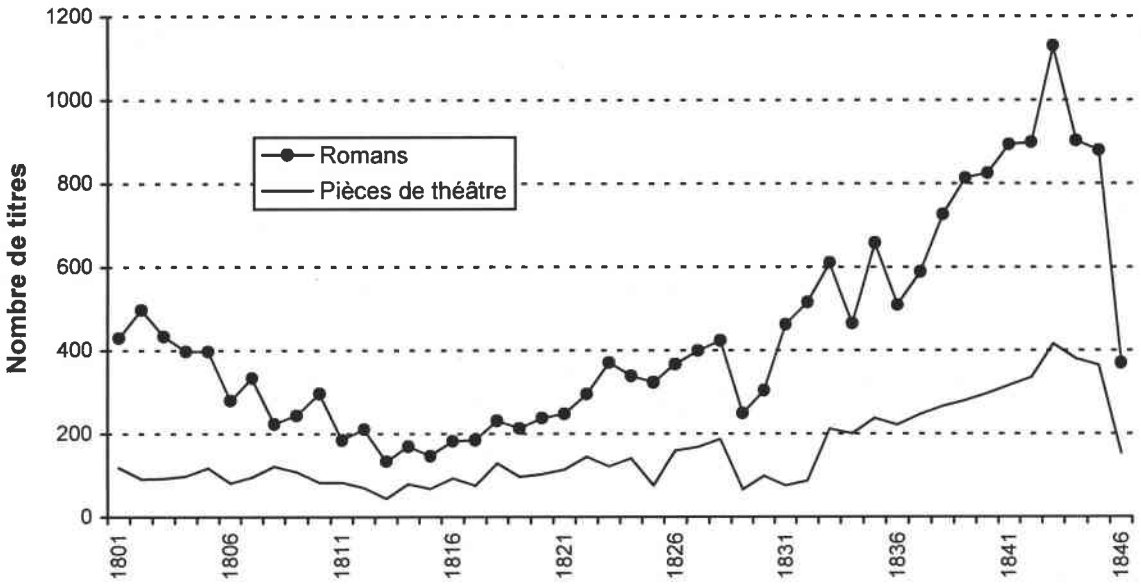
Le marché du livre devient une industrie dont la réussite économique est, au regard de l'infrastructure socio-politique enchevêtrée de l'espace germanophone, tout à fait remarquable. Ceci ne touche cependant pas tous les secteurs, comme le rappellent les courbes de la production imprimée de romans et de pièces de théâtre établies à partir des mises en série de Gustav Schwetschke[220].

---

[219] Pour une consultation plus aisée de ces séries que celle offerte par l'*in-folio* de Schwetschke, *cf.* Ilsedore Rarisch, *Industrialisierung und Literatur. Buchproduktion, Verlagswesen und Buchhandel in Deutschland im 19. Jahrhundert in ihrem statistischen Zusammenhang*, Mit einem Vorwort von Otto Büsch, Berlin : Colloquium Verl., 1976, p. 100-101 ; 104.

[220] Le *Börsenblatt* rassemble la production de romans, de pièces de théâtre et de poésies au sein d'une même rubrique intitulée « Belles Lettres ». Nous étions donc obligée de nous fonder sur le seul *Codex Nundinarius Germaniæ Literatæ continuatus* de Schwetschke qui fait la distinction entre les genres poétiques pour la période allant de 1801 à 1846.

Graphique 1 - Ensemble de la production imprimée de romans et de pièces de théâtre de 1801 à 1846, d'après le *Codex Nundinarius Germaniæ Literatæ continuatus* de Gustav Schwetschke.



De la lecture de ce graphique ressort en premier lieu l'augmentation spectaculaire du nombre de romans. La forme romanesque s'impose au début des années 1830 comme la forme littéraire spécifiquement moderne, à la fois industrielle et démocratisée. Si le nombre de titres se maintient et connaît même une progression régulière à partir des années 1830 pour l'un des « grands genres » du circuit éditorial de qualité qu'est le théâtre, les chiffres des tirages ont cependant tendance à régresser, puisqu'il s'adresse — sous sa forme imprimée — avant tout à un public plus restreint, appartenant souvent aux sphères académiques et mondaines[221].

[221] *Cf.* Friedrich Sengle, *Biedermeierzeit : Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848*, 2. Band : *Die Formenwelt*, Stuttgart : Metzler, 1972, p. 335-347.

Il est toutefois important de souligner qu'une part non négligeable des textes dramatiques reste à l'état de manuscrit et ne figure donc pas dans les statistiques. De plus, les chiffres ne tiennent pas non plus compte de la masse de textes dramatiques publiés dans les recueils, les revues et les almanachs. Or, comme nous l'avons vu dans notre première partie, c'est précisément dans le domaine de la littérature dramatique que le nombre de traductions, notamment du français, était particulièrement élevé.

3. 2 Données statistiques : la diffusion spectaculaire des œuvres de Shakespeare

3. 2. 1 Note préliminaire

La série de statistiques qui suit a pour objectif d'illustrer l'engouement persistant pour Shakespeare et de montrer que la publication de ses œuvres participe de par son importance à un mouvement éditorial plus vaste autour du livre étranger au XIX^{e} siècle, sans toutefois déterminer ses fluctuations. La plupart des données ont été cumulées par décennies[222], à une exception près [graphique 7, p. 246] : cette coupe chronologique nous a en effet semblé assez courte pour que l'on puisse mettre en relief

[222] Pour la constitution des graphes, les données ont été regroupées par décennies, d'où la nécessité de commencer avec l'année 1760, sachant toutefois que les premiers volumes de la transposition des œuvres dramatiques de Shakespeare par Christoph Martin Wieland paraissent à partir de 1762.

des variations significatives, tout en étant suffisamment étendue pour diminuer l'influence de fluctuations de moindre importance.

3. 2. 2 Aspects géographiques de la diffusion : l'influence des éditeurs saxons

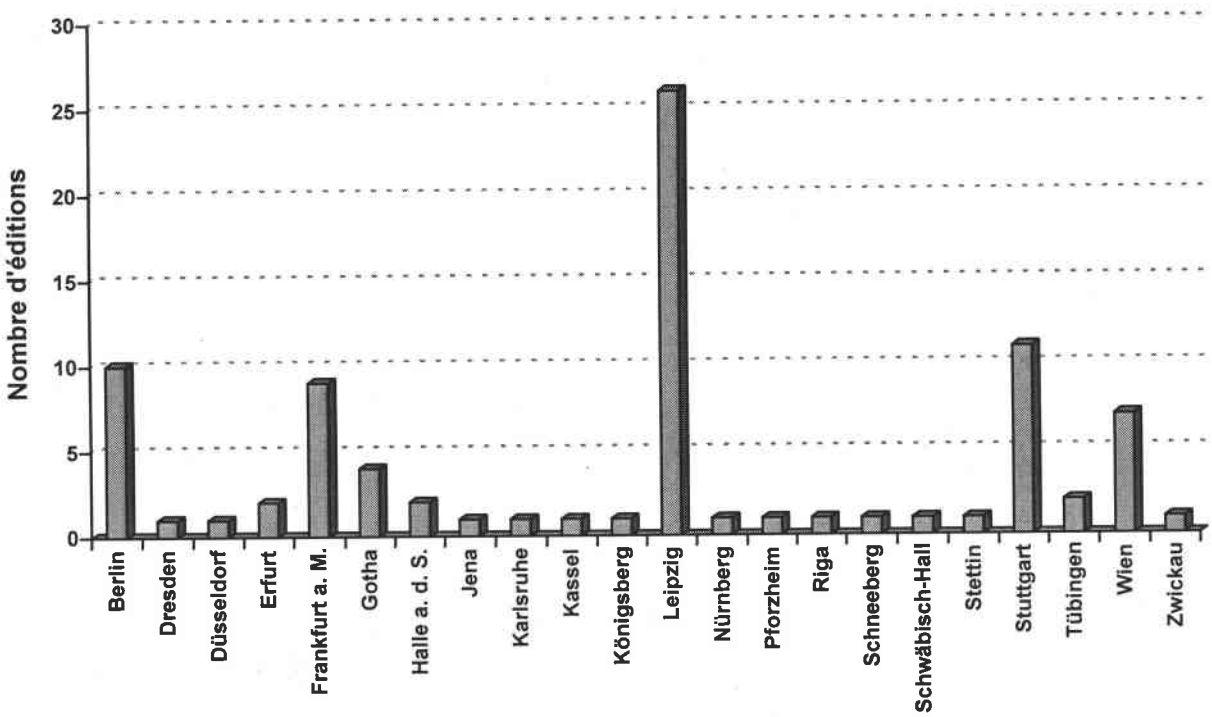
C'est à Leipzig, ville universitaire et cité marchande, grand centre de la librairie allemande depuis les années 1730, que sont publiées la majorité des éditions et des traductions des œuvres complètes et choisies de Shakespeare de 1815 à 1850, ainsi que les anthologies. La ville saxonne, dont la population passe de 35 000 habitants en 1816 à 63 000 habitants en 1850[223], prend alors le pas sur Zurich qui avait été le lieu d'édition des deux plus grandes entreprises de traduction vers l'allemand de Shakespeare au XVIII[e] siècle, celles de Christoph Martin Wieland et de Johann Joachim Eschenburg[224].

---

[223] Jürgen Reulecke, *Geschichte der Urbanisierung in Deutschland*, Frankfurt/M. : Suhrkamp, 1985, p. 203 [« Tabelle 3 »].

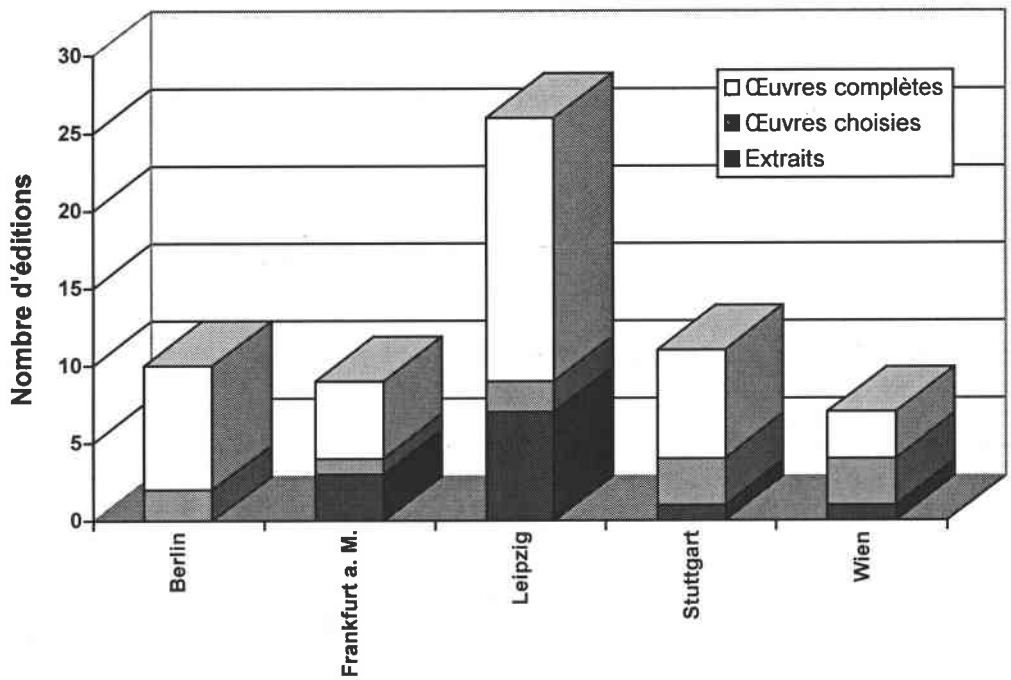
[224] Christoph Martin Wieland, *Shakespear Theatralische Werke*, *op. cit.* note 14.
Johann Joachim Eschenburg, *William Shakespear's Schauspiele*, *op. cit.* note 37.

Graphique 2 – Œuvres de William Shakespeare publiées en volume par ville de 1815 à 1850. Œuvres complètes, œuvres choisies et anthologies.



Les quatre autres villes qui s'illustrent dans l'édition du poète-dramaturge durant notre période sont Stuttgart, Berlin, Vienne et Francfort-sur-le-Main.

Graphique 3 – Répartition géographique des œuvres complètes, choisies et des extraits (1815-1850) : Berlin, Francfort-sur-le-Main, Leipzig, Stuttgart, Vienne.



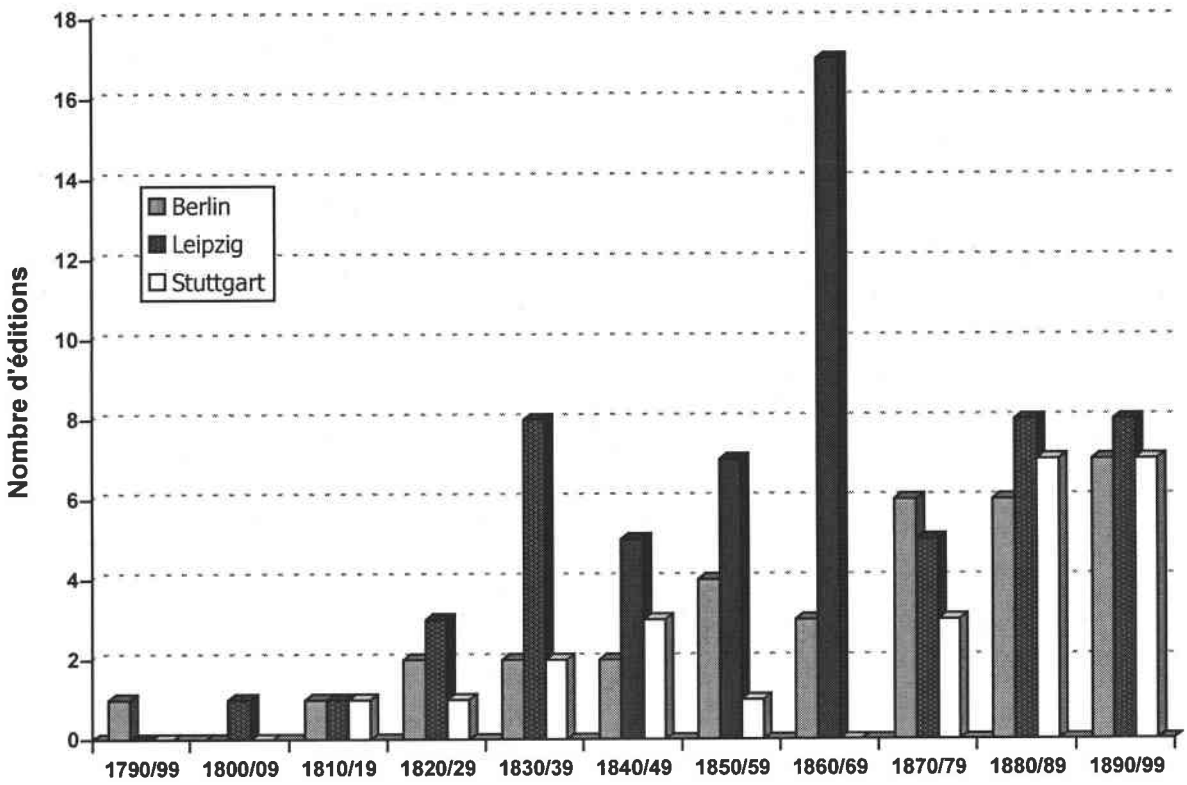
Notons que la forme éditoriale retenue pour la publication (œuvres complètes, choisies ou anthologies) n'a pas d'incidence majeure sur la tête de ce classement. Les villes de Stuttgart et de Vienne font jeu égal quant au nombre d'œuvres choisies publiées entre 1815 et 1850. Elles sont suivies de Berlin, Leipzig et de Francfort-sur-le-Main. Les anthologies des œuvres de Shakespeare sont publiées majoritairement à Leipzig, mais aussi à Francfort-sur-le-Main, Stuttgart et Vienne. Berlin ne figure pas dans le classement en raison de l'absence de titre. Pour ce qui est de l'édition des œuvres complètes de Shakespeare, le classement est le suivant : Leipzig,

Berlin, Stuttgart, Francfort-sur-le-Main, puis Vienne. Cette dernière doit sa quatrième place en premier lieu à la libre pratique de la contrefaçon, puisque la reproduction exacte des œuvres étrangères, y compris de leurs traductions, était autorisée par la censure impériale et royale. C'est la raison pour laquelle Anton Pichler et Johann Paul Sollinger avaient pu, avec une étonnante rapidité, lancer leurs contrefaçons sur le marché.

De 1815 à 1850, les grandes maisons d'édition leipzigoises — E. Fleischer jun., F. A. Brockhaus, G. J. Göschen, G. Wigand, Baumgärtner et B. Tauchnitz jun. — monopolisent le marché de l'édition de Shakespeare. La position prééminente des éditeurs saxons dans la diffusion des œuvres de Shakespeare ne sera véritablement menacée que vers 1870 comme le montre le graphique suivant, au moment même où la spécificité de la librairie leipzigoise tend à s'atténuer et où la construction du Reich s'accompagne d'une forte centralisation berlinoise. Berlin s'affirme alors avec force non seulement comme une métropole industrielle de quelque 826 000 habitants (198 000 habitants vers 1816/1819)[225], mais aussi comme une grande ville de l'édition allemande et rivalise désormais avec Leipzig.

[225] Jürgen Reulecke, *Geschichte der Urbanisierung in Deutschland*, *op. cit.* note 223, p. 203.

Graphique 4 - Principaux lieux d'édition des œuvres complètes de William Shakespeare (1790-1899).

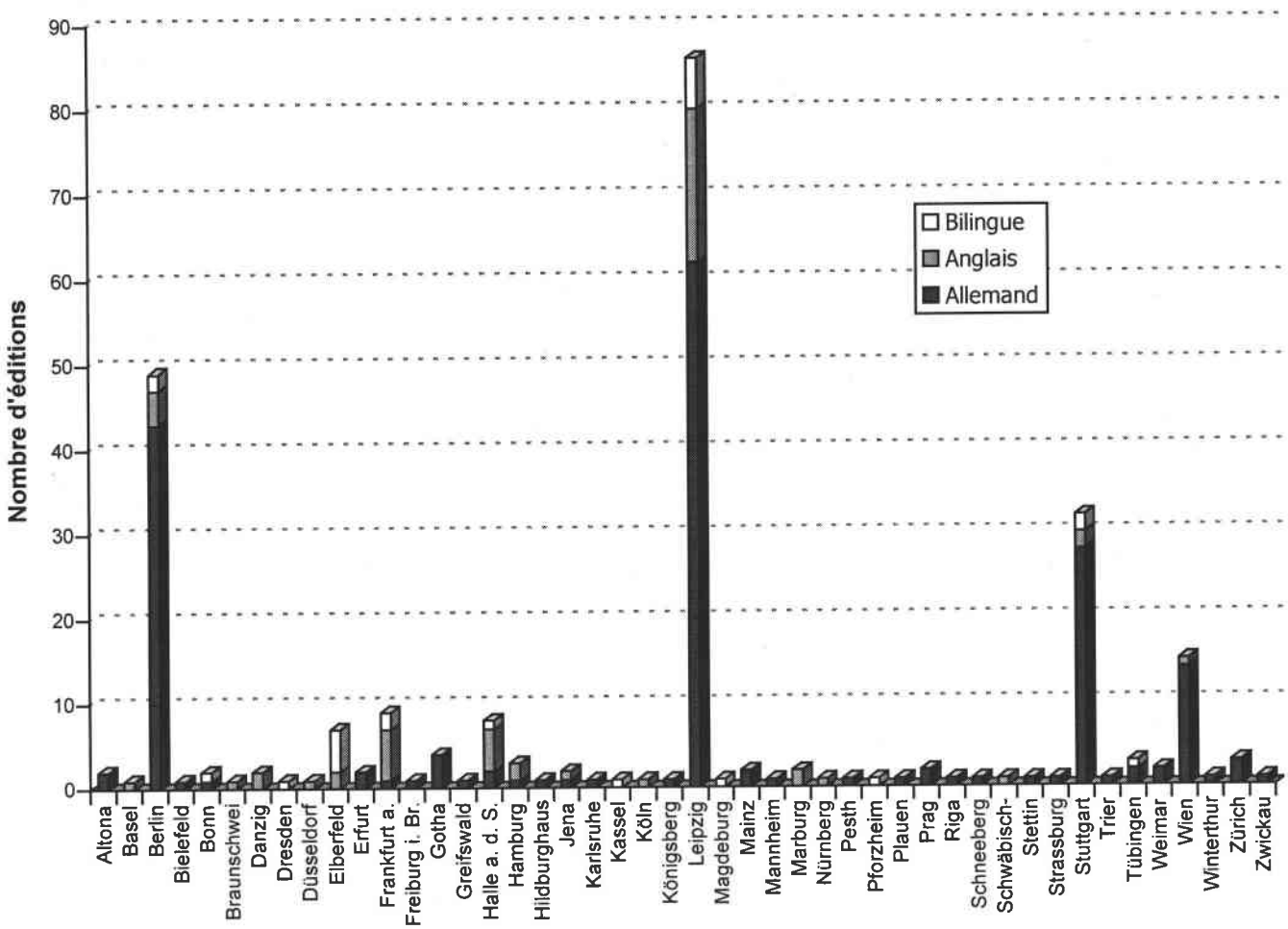


Leipzig joue également un rôle capital dans la diffusion des œuvres de Shakespeare en langue originale au XIX[e] siècle. La ville saxonne devient même, au cours du XIX[e] siècle, le principal lieu de diffusion du livre anglais[226]. Son importance s'explique en grande partie par son ouverture sur l'étranger et la présence de réseaux de commerce internationaux très développés entre les maisons d'édition saxonnes, européennes et, plus tard, nord-américaines.

---

[226] Michel Espagne, *Le creuset allemand. Histoire interculturelle de la Saxe (XVIII[e]-XIX[e] siècles)*, Paris : PUF, 2000, p. 67.

Graphique 5 - Répartition des œuvres de William Shakespeare par ville et par langue de 1762 à 1899 : œuvres complètes, choisies et anthologies.



C'est par conséquent à Leipzig que se concentre l'essentiel de l'édition de Shakespeare en langue originale, même si une édition de référence en huit volumes, publiée à Brunswick entre 1797 et 1801 et proposée à un prix modéré[227], semble avoir été assez répandue[228] dans l'espace germanophone jusque dans les années 1820 et

---

[227] C'est ce que Wagner annonce dans sa préface, in *The Dramatic Works of Shakspeare, in Eight Volumes* ; the last containing select explanatory notes. Published by Charles Wagner. A. M. Professor of the Carolinum at Brunswick, Brunswick : [Schulbuchhandlung], [1797]-1801, [s. p.] : « Eine möglichst wohlfeile Ausgabe der dramatischen Werke Shakspeare's ist schon zu lange für Deutschland Bedürfnis gewesen, als dass die Hoffnung nicht einigen Grund haben sollte, den Freunden der Englischen Literatur werde die Erscheinung der gegenwärtigen nicht ganz unwillkommen sein ».

[228] Le public de lecteurs en mesure de lire et de comprendre Shakespeare dans le texte reste cependant encore très circonscrit.

probablement au-delà. Orchestrée par Carl Franz Christian Wagner (1760-1847), professeur de grec, d'anglais et d'éloquence au célèbre *Carolinum* de Brunswick, elle est la première édition savante en langue anglaise du *Théâtre complet* de Shakespeare[229] à paraître sur le continent européen et devait valoir à Wagner l'attention du public. C'est elle que le jeune lycéen Christian Dietrich Grabbe utilisera pour se familiariser avec Shakespeare[230]. C'est elle encore, que Franz Grillparzer acquerra avec les honoraires obtenus pour *Die Ahnfrau* (1817)[231]. C'est elle enfin, que le romancier, historien de la littérature et professeur de philosophie à l'Université de Giessen Joseph Hillebrand (1788-1871) recommandera chaudement à ses lecteurs dans son célèbre *Lehrbuch der Literar-Aesthetik, oder Theorie und Geschichte der schönen Literatur* (1827)[232].

Wagner fonde une tradition éditoriale que d'autres éditeurs perpétueront au cours du premier XIX[e] siècle. La maison d'édition leipzigoise Ernst Fleischer junior[233]

Jean Marie Pierre, par exemple, constatait en 1830 que les œuvres de Shakespeare publiées dans la langue originale étaient encore réservées à un public de lecteur très restreint, et ce malgré la progression constante de l'anglais en Allemagne.
The Plays of William Shakspeare. Accurately printed from The Text of Mr. Steevens last edition ; with historical and grammatical explanatory Notes in German. By J. M. Pierre, vol. 1, Francfort o. M. : Printed for John David Sauerlaender, 1830, p. 5 [« Avant-propos » de Jean Marie Pierre] : « Shakspeare's Werke in der Ursprache, mit englischen Noten am Schlusse, oder ganz ohne Noten, sind also immer für ein kleines Publikum, trotz dem, daβ die englische Sprache jetzt allgemeiner als jemals geworden ist ».

229 *The Dramatic Works of Shakspeare, in Eight Volumes* ; *op. cit.* note 227.
Sur Carl Franz Christian Wagner, voir Michael Hiltscher, *Shakespeares Text in Deutschland*, *op. cit.* note 1, p. 49-56 ; Bernhard Fabian, *Selecta Anglicana. Buchgeschichtliche Studien zur Aufnahme der englischen Literatur in Deutschland im achtzehnten Jahrhundert*, Wiesbaden : Harrassowitz, 1994, p. 105.

230 *Cf.* la commande que Grabbe adresse le 4 mai 1818 à la maison d'édition Meyer à Lemgo. In *Bergmann* V [*Briefe I* (1812-1832)], p. 15.

231 Cité d'après Michael Hiltscher, *Shakespeares Text in Deutschland*, *op. cit.* note 1, p. 56.

232 Joseph Hillebrand, *Lehrbuch der Literar-Aesthetik, oder Theorie und Geschichte der schönen Literatur, mit besonderer Berücksichtigung der deutschen, zum Selbststudium und Gebrauche bei Vorträgen*, von Dr. Joseph Hillebrand, ordentl. Öffentl. Professor der Philosophie an der Universität zu Giesen [sic] und Pädagodiarchen daselbst, 1. Band : *Enthält allgemeine Aesthetik und die Poetik*, Mainz : Kupferberg, 1827, p. 271.

233 1) *The Dramatic Works of Shakspeare*. Printed from the Text of Samuel Johnson, George Steevens and Isaac Reed. Complete in one Volume, Leipsic : Ernst Fleischer, 1824.
2) *An Appendix to Shakspeare's Dramatic Works*. Contents : The Life of the Author by Aug[ustine] Skottowe ; His Miscellaneous Poems ; A Critical Glossary, compiled after Nares, Drake, Ayscough, Hazlitt, Douce and Others. With Shakspeare's Portrait taken from the Chandos Picture. Leipsic : Ernst Fleischer, 1826.

notamment, se spécialisera dans l'impression (non autorisée) des *œuvres complètes* de Shakespeare à partir des éditions anglaises de référence les plus actuelles et contribuera largement à la propagation des travaux philologiques entrepris sur les textes par les érudits anglo-saxons[234]. La pratique éditoriale usurpatoire de Fleischer ne nuira cependant en rien à sa réputation. L'*Allgemeine Deutsche Biographie* fait état de la présentation luxueuse de certains ouvrages de l'assortiment, telle la *Gallerie zu Shakspeare's dramatischen Werken* de Moritz Retzsch[235], de la composition typographique novatrice et élégante et de la qualité des gravures qui illustrent les éditions des chefs-d'œuvre classiques étrangers qui paraissent chez Fleischer [fig. 8, p. 389]. C'est, du reste, ce dont témoigne déjà le *Literatur-Blatt* du 1er juillet 1833, qui ne tarit pas d'éloges à l'égard de la mise en texte parfaitement soignée des *œuvres complètes* de Shakespeare[236] :

> Le public allemand est déjà redevable à Monsieur Fleischer d'une série des plus belles et — toute proportion gardée — des plus abordables éditions des meilleurs auteurs espagnols, italiens et anglais, auxquels s'adjoignent maintenant une nouvelle fois Shakespeare et Thomas Moore. [...] Quand donc deviendra-t-il impossible pour nos Reimer[237] et Cie., de trouver un public qui se laisse duper par leur papier buvard[238].

---

3) *The Dramatic Works of Shakespeare.* From the text of Johnson, Steevens, and Reed ; with a biographical memoir, summary remarks on each play ; copious glossary and variorum notes, Leipzig : Fleischer, 1830.

4) *Thesaurus Shakspearianus* : *The Plays and Poems of William Shakspeare.* Accurately Printed from the Text of the Corrected Copies, Left by the Late Samuel Johnson, George Steevens, Isaac Reed, and Edmond Malone. With Notes, Critical, Historical, and Explanatory, Selected from the Most Eminent Commentators, *etc.* A New Edition, in One Volume, Leipsic : E. Fleischer, 1833.

234 *Cf.* la recension anonyme de « The Dramatic Works of Shakspeare, Leipzig : Ernst Fleischer », in *Allgemeine Literatur-Zeitung* 175 de juillet 1826, p. 577 : « Hr. E[rnst] Fleischer hat sich ein dankbar anzuerkennendes Verdienst um die Verbreitung *Shakspeare's* in Deutschland durch diese Ausgabe erworben [...] ».

235 Article « Fleischer », in *Allgemeine Deutsche Biographie*, 7. Band, auf Veranlassung und mit Unterstützung seiner Majestaet des Königs von Bayern Maximilian II., herausgegeben durch die historische Comission bei der Königlichen Akademie der Wissenschaften, Neudruck der 1. Auflage von 1875, Berlin : Duncker & Humblot, 1967, p.113.
Sur la « Galerie » de Moritz Retzsch, *cf.* notre troisième partie (chapitre 2. 1. 2, p. 319*sq.*).

236 *Thesaurus Shakspearianus* : *The Plays and Poems of William Shakspeare*, *op. cit.* note 233.

237 Allusion à l'éditeur berlinois Georg Andreas Reimer.

238 Recension de « The plays and poems of William Shakespeare... Ernst Fleischer, 1833 », in *Morgenblatt für gebildete Stände Literatur-Blatt* 67 du 1er juillet 1833, p. 265 : « Das deutsche Publikum verdankt Herrn Fleischer schon eine Reihe der schönsten und verhältnißmäßig wohlfeilsten

Certes, l'enthousiasme n'est pas partagé par tous. L'oncle de Richard Wagner, le traducteur, écrivain et critique Adolf Wagner (1774-1835) fustige dans sa recension de la nouvelle édition en un volume de *The Plays and Poems of William Shakspeare* (Leipzig : Fleischer, 1833)[239], les récentes innovations conjoncturelles (densité plus grande de la typographie, impression sur deux colonnes, réduction du format) de la librairie allemande. Elles n'épargnent pas l'œuvre du poète-dramaturge, pourtant digne d'être réunie, selon Wagner, dans une édition qui serait un monument à la fois littéraire et typographique et qui faciliterait la fréquentation du texte par le lecteur :

> C'est du reste une chose bien curieuse de voir que des quantités de texte, imprimées façon pattes de mouche, soient de nos jours comprimées dans un format dictionnaire, et il nous faut garder espoir que des initiatives littéraires plus importantes et plus respectables, telles qu'elles siéent aux œuvres complètes des auteurs classiques, rétablissent progressivement la dignité et l'usage du quarto et de l'in-folio[240].

Après la mort d'Ernst Fleischer en juin 1832, c'est au tour de l'éditeur-imprimeur Christian Bernhard Tauchnitz (1816-1895)[241] de s'illustrer dans la diffusion des œuvres littéraires en langue anglaise, récentes et anciennes, qui deviendra massive au cours de la seconde moitié du XIX^{e} siècle. Publiées d'abord en Angleterre, elles sont aussitôt reproduites à Leipzig *avec* l'autorisation — c'est le grand tour de force

---

Ausgaben der ausgezeichnetsten spanischen, italienischen und englischen Dichter, an die sich nun wieder Shakespeare und Thomas Moore anschließen. [...] Wann wird es unseren Reimers u. a. endlich einmal unmöglich werden, ein Publikum zu finden, das sich mit ihrem Löschpapier betrügen läßt ? »

[239] *Thesaurus Shakspearianus* : *The Plays and Poems of William Shakspeare*, *op. cit.* note 233.

[240] Adolf Wagner, recension de « The plays and poems of Will. Shakspeare, etc. ; Shakspeare's dramatische Werke, übersetzt von Philipp Kaufmann, etc. ; Characteristics of women, moral, poetical and historical... By Mrs. Jameson », in *Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik* 13 de juillet 1834, col. 97-98 : « Merkwürdig ist übrigens, welche Massen jetzt in Lexikonformat mit augentödtender Schrift zusammengedrängt werden, indem zu hoffen steht, daß größere und würdigere litterarische Unternehmungen, wie denn gesammelte Werke klassischer Schriftsteller dahin gehören, allmälig wieder das Quart und Folio unanstößiger und bräuchlicher machen werden ».

[241] Sur Tauchnitz, *cf.* William B. Todd / Ann Bowden (ed.), *Tauchnitz international Editions in English, 1841-1955. A bibliographical History*, New York : Bibliographical Society of America, 1988.

commercial de Tauchnitz — de leurs auteurs et éditeurs grâce au procédé nouveau de la stéréotypie. En 1843, la maison Bernhard Tauchnitz jun. propose l'ensemble des sept volumes des *Œuvres complètes* de Shakespeare au prix de 3 *Thalers* ½. Un an plus tard seulement, ce prix sera déjà fortement révisé à la baisse, probablement en raison du discrédit qui frappait de plus en plus l'éditeur anglais[242] de ce Shakespeare et de l'apparition sur le marché d'éditions concurrentes[243] : la réédition ne coûtera alors plus qu'1 *Thaler* ½[244]. Ajoutons que les *Plays and Poems of William Shakespeare*[245], réimprimés jusqu'en 1918 selon l'édition critique d'Alexander Dyce, constituent les numéros 40 à 46 de la *Collection of British (and American) Authors*, inaugurée en septembre 1841 avec *Pelham ; or, The Adventures of a Gentleman* d'Edward Bulwer Lytton. L'aspect visuel (typographie sobre et aérée, clarté de la présentation) et le choix des auteurs pour cette collection assureront à Tauchnitz sa respectabilité. Elle connut une diffusion d'une ampleur exceptionnelle tout au long du XIX^e^ siècle, avec quelque 3400 volumes publiés jusqu'en 1899[246] dont 500 avant 1860[247]. C'est cette entreprise de librairie florissante qui fera de la maison Tauchnitz un important « lieu de mémoire anglaise au cœur de l'espace culturel allemand »[248].

---

242 John Payne Collier (1789-1883) fut l'un des co-fondateurs et le président de la première *Shakespeare Society* britannique en 1840. Son nom tomba en disgrâce, lorsque l'on découvrit que ses nombreuses « trouvailles » sur Shakespeare se fondaient en réalité sur des documents, des annotations, des poèmes, *etc.* qu'il avait lui-même falsifiés.

243 On constate en effet que deux autres éditions en langue anglaise du *Théâtre* de Shakespeare paraissent simultanément à Leipzig et à Halle :
The Dramatic Works of William Shakspere. With a life [de Charles Symmons — C. R.], and glossary, Leipsic : Brothers Schumann, [1843-1844].
William Shakspeare's Dramatic Works. With Notes original and selected by Samuel Weller Singer, 2nd edition, Halle : Kersten, 1843-1845.

244 William B. Todd / Ann Bowden (ed.), *Tauchnitz international Editions in English, 1841-1955*, *op. cit.* note 241, p. 23.

245 *The Plays and Poems of William Shakespeare*. Printed from the Text of J. Payne Collier, Esq. F. S. A. With the life and portrait of the Poet. Complete in seven volumes, Leipzig : Bernh. Tauchnitz jun., 1843-44.

246 William B. Todd / Ann Bowden (ed.), *Tauchnitz international Editions in English, 1841-1955*, *op. cit.* note 241, p. 494.

247 *Id.*, p. 118.

248 Michel Espagne, *Le creuset allemand*, *op. cit.* note 226, p. 87.

Notons enfin que les éditions bilingues des œuvres complètes de Shakespeare ne se multiplieront qu'au cours de la seconde moitié du XIX[e] siècle, notamment avec l'édition critique rigoureuse et exigeante de Nicolaus Delius[249], alors que la connaissance de la langue anglaise se propage au même moment au sein des milieux cultivés. Dès 1837, le dramaturge et traducteur de Sheridan et de Shakespeare, Alexander Fischer (1812-1843), avait caressé le projet ambitieux d'une luxueuse édition bilingue des œuvres dramatiques illustrées du grand auteur[250]. Fischer ne vint cependant pas à bout de son travail.

3. 2. 3 La promotion des œuvres complètes

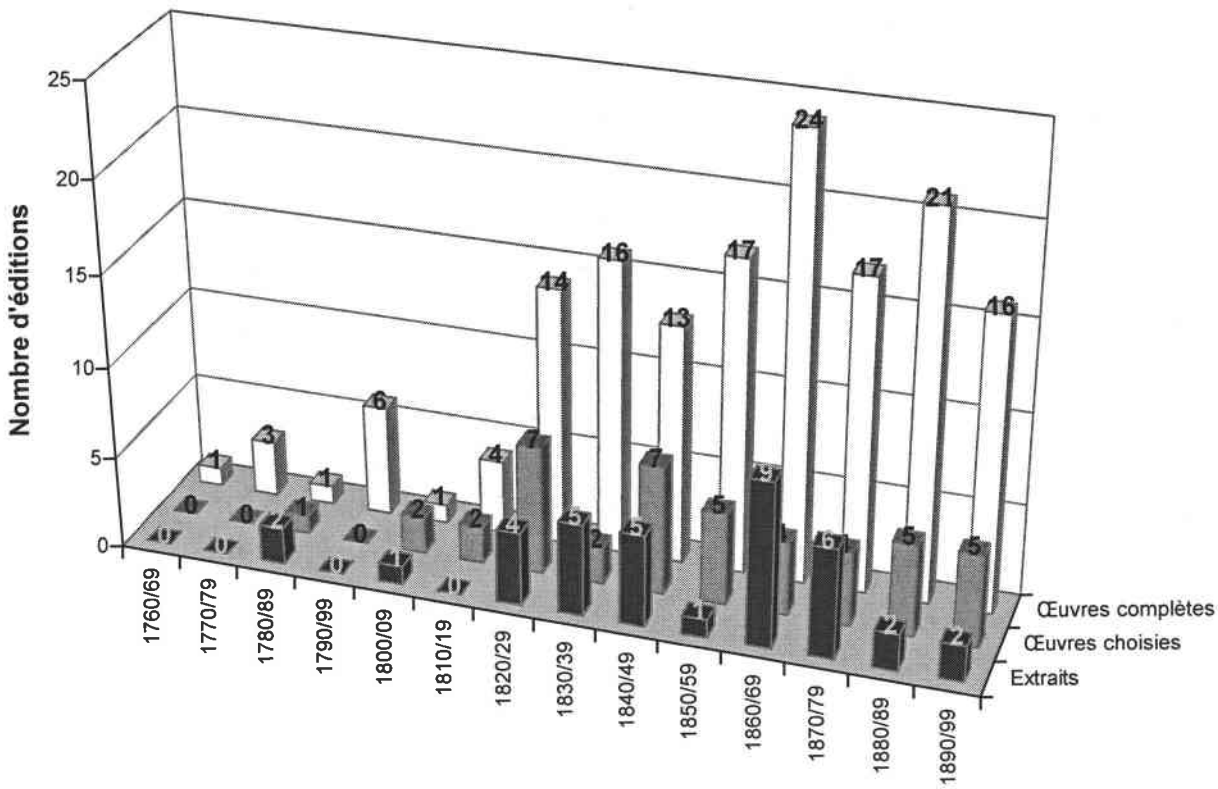
L'histogramme présenté ci-après représente l'ensemble des œuvres complètes, choisies et des anthologies parues dans les pays de langue allemande de 1760 à 1899. Il met en lumière le succès à long terme de William Shakespeare au sein de la librairie allemande.

---

[249] *Shakspere's Werke.* Herausgegeben und erklärt von D[r]. Nicolaus Delius, Elberfeld : R. L. Friderichs, 1854-1861.

[250] *Shakespeare's dramatische Werke.* Englisch-deutsche Prachtausgabe. Mit Illustrationen. Deutsche Uebersetzung von Alex[ander] Fischer. 1. - 11. Lieferung. Stuttgart, Pforzheim : Dennig, Finck & Co., 1837.

Graphique 6 - Ensemble des œuvres complètes, choisies et des anthologies par décennie (Pays de langue allemande).



Durant notre période (de 1815 à 1850), 61 premières éditions, nouvelles éditions, rééditions, compilations et contrefaçons des œuvres complètes et choisies (toutes langues confondues) et 14 anthologies de Shakespeare sont publiées dans les pays de langue allemande. Précisons que les chiffres tiennent compte également des projets interrompus. On ne peut certes pas considérer de simples chiffres comme un indicateur fiable qui permettrait de déterminer quelle dynamique agit entre la réception et la lecture effectives des pièces, mais l'histogramme vient étayer notre propos. Il montre qu'il existe incontestablement une interaction entre un public de lecteurs curieux d'en apprendre plus sur le grand dramaturge et de tenir entre les mains le « Shakespeare » qui soit le plus fidèle à l'original et le plus complet, et une politique éditoriale ambitieuse et réactive qui sait éveiller et accroître la demande. Le graphique 6

montre que le nombre d'éditions des « œuvres choisies » progresse par paliers. Le tracé s'aplanit dans les années 1830, mais ne s'interrompt pas. Il connaît même un véritable sursaut durant les années 1840, alors que les éditions *ad usum Delphini* envahissent peu à peu le marché du livre shakespearien[251], puis une évolution stable tout au long de la seconde moitié du XIX^{e} siècle.

Le profil de la courbe des « œuvres complètes » quant à lui, est beaucoup plus irrégulier. On assiste, au cours des années 1820-1830, à une croissance brutale, qui en dit long sur la première phase de très grand succès de Shakespeare au sein de la librairie allemande. Il semble tirer profit de l'essor spectaculaire que connaissent les traductions allemandes d'œuvres romanesques françaises et anglaises durant ces mêmes années[252] et bénéficie sans doute[253] aussi de la formidable vogue des romans historiques[254] — publiés dès le début des années 1820 sous la forme d'*œuvres complètes* — du très populaire Walter Scott. Il coïncide surtout avec l'apparition d'importantes innovations structurelles et conjoncturelles au sein de la librairie de langue allemande. Nous avons vu dans le chapitre précédent que les éditeurs cherchent désormais à affriander de nouveaux dilettantes qu'ils invitent à se perfectionner dans Shakespeare à l'aide de trois principaux arguments de vente, réajustés sans cesse aux réalités du marché : texte intégral, prix modique et présentation sans cesse modernisée.

---

[251] Dans l'espace germanophone, les éditions scolaires des œuvres de Shakespeare commencent véritablement à se multiplier dans les années 1830.

[252] Wolfgang Menzel, « Rückblick auf die Restaurationsperiode und ihre Literatur », in *Morgenblatt für gebildete Stände. Literatur-Blatt* 2 du 5 janvier 1831, p. 6 : « Nie zuvor sind so viele französische und englische Werke in Deutschland übersetzt worden, als seit den Karlsbader Beschlüssen ».

[253] C'est ce que suggère par exemple Ludwig Fernbach. *Cf.* [Ludwig Fernbach] : « Aus der Praxis eines Leih-Bibliothekars. Die geschichtliche Entwicklung der Leihbibliotheken », in *Fernbach's Journal für Leihbibliothekare, Buchhändler und Antiquare*, 1er janvier 1855, p. 3-4 (cité d'après Alberto Martino, *Die deutsche Leihbibliothek*, *op. cit.* note 214, p. 665).
Voir également Karl-Heinz Fallbacher (Bearb.), *TaschenBÜCHER im 19. Jahrhundert*, *op. cit.* note 171, p. 35-40.

[254] Walter Scott n'est cependant pas l'initiateur de cette vogue. Sur ce point, *cf.* Kurt Habitzel / Günter Mühlberger, « Gewinner und Verlierer. Der historische Roman und sein Beitrag zum Literatursystem der Restaurationszeit (1815-1848/49) », in *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 21/1 (1996), p. 91-123.

> On parlait d'une nouvelle mode : « œuvres complètes — format de poche et prix modique certes illusoire — voilà désormais les mots d'ordre en vogue qui mettent en branle le marché littéraire », mais ce phénomène en cachait peut-être un autre. De toute évidence, quelque chose qui répondait à un réel besoin s'était produit, quelque chose même qui voyait converger les besoins de tous les groupes participant au marché du livre : le besoin des lecteurs de posséder des livres à la fois divertissants et bon marché, le besoin des éditeurs d'augmenter leurs chiffres d'affaires et celui des auteurs, et des traducteurs, de percevoir régulièrement un revenu[255].

La courbe des « œuvres complètes » connaîtra deux autres points culminants au cours du XIX^e^ siècle : un premier palier vers le milieu des années 1860, au moment où l'on commémore le tricentenaire de l'anniversaire du dramaturge, et un deuxième autour de 1880, alors que de nombreuses « collections »[256] des grands auteurs classiques des maisons d'édition Weidmann, Cotta, Meyer, Hendel ou encore Reclam, envahissent le marché. Les valeurs les plus élevées de la période sont atteintes au cours de ces années.

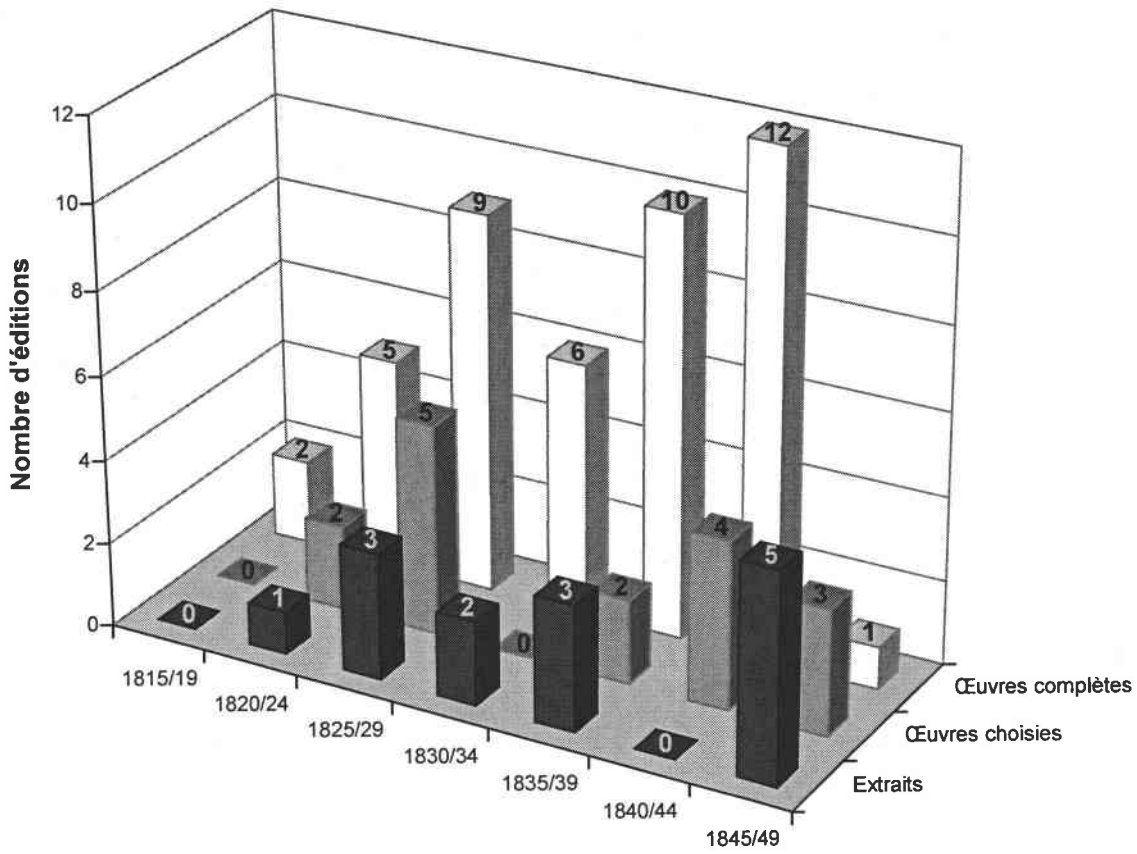
Regroupées par tranches de cinq ans, les données représentées dans le graphique suivant permettent une compréhension plus fine de la forte expansion de la production des œuvres *complètes* de Shakespeare à partir des années 1815-1820.

---

[255] Karl-Heinz Fallbacher (Bearb.), *TaschenBÜCHER im 19. Jahrhundert*, *op. cit.* note 171, p. 42 : « Man sprach von einer neuen Mode : 'Sämmtliche Werke — Taschenformat, und, wenn auch nur eingebildete, Wohlfeilheit — das sind jetzt die Mode-Springfedern, welche den literarischen Markt in Bewegung setzen' ; aber vielleicht war es doch mehr. Offensichtlich war hier etwas entstanden, was einem echten Bedürfnis entsprach, ja etwas, in dem die Bedürfnisse aller am Buchmarkt beteiligten Gruppen konvergierten : das Bedürfnis der Leser nach unterhaltender und erschwinglicher Lektüre, das der Verleger nach gesteigertem Umsatz und das der Schriftsteller, respektive Übersetzer, nach regelmäβigem Einkommen ».
Cf. également les *Blätter für literarische Unterhaltung* 20 du 24 juillet 1826, p. 79 : « Gewiβ gehört es zu den guten Zeichen der Zeit, daβ sowol bei uns als den Engländern und Franzosen das Streben immer allgemeiner wird, die Schriften *guter* Autoren durch Gesammtausgaben zu vervielfältigen und dem groβen Publicum zugänglicher machen ».

[256] *Cf.* Norbert Bachleitner, « 'Übersetzungsfabriken'. Das deutsche Übersetzungswesen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts », *op. cit.* note 110, p. 9.

Graphique 7 - Ensemble des œuvres complètes, choisies et des anthologies par tranches de 5 ans (Pays de langue allemande)



On voit se dessiner à travers le profil très accidenté des aires des « œuvres complètes » et des « œuvres choisies » dont les évolutions sont assez comparables bien que d'ampleur très inégale, l'exceptionnelle vitalité de Shakespeare au sein de la librairie allemande durant deux temps forts : de 1815 à 1830 et de 1835 à 1845. Les deux brèves phases de repli (1830-1835 et 1845-1849) correspondent à une certaine stagnation du marché et à la nécessité d'innover en matière de politique éditoriale, d'attirer de nouveaux publics de lecteurs. C'est durant cette période que l'on voit fleurir les *Galeries*[257] par exemple, ou les éditions dites « compactes » qui présentent le texte

[257] *Cf. infra*, troisième partie (chapitre 2, p. 311-339).

sur deux colonnes, selon le modèle éditorial anglais copié pour la première fois par Ernst Fleischer en 1824[258].

3. 2. 4 La vogue des « suppléments »

Nous avons vu que l'œuvre de Shakespeare est, en particulier à partir des années 1810-1820, pensée en termes éditoriaux : brochée ou reliée, en papier ordinaire, fort ou en vélin, agrémentée de gravures, de portraits et de fac-similés, livrée pour quelques *Groschen* sous forme de minces fascicules, précédée d'une « vie de l'auteur » généralement due aux biographes anglais du dramaturge, d'une chronologie supposée des pièces et d'un « précis historique », augmentée d'apparats critiques et de plusieurs « suppléments », elle se monnaie de diverses façons, selon les modes. Ce sont autant de « monuments » différents (du livre de poche à l'édition de luxe) qu'un public élargi et féminisé peut désormais s'offrir.

En lieu et place du vide de la biographie, les « suppléments » confèrent une « épaisseur » à la personnalité poétique de Shakespeare qu'ils tentent de reconstituer à travers l'insertion d'unités textuelles signifiantes, jusqu'alors « oubliées » ou « déniées », dans un tout conséquent aux contours définitivement établis. C'est sans

---

258 *W. Shakspeare's sämmtliche Werke in Einem Bande.* Im Verein mit Mehreren übersetzt, und herausgegeben von Julius Körner. Mit Shakspeare's Bildniß. Schneeberg : Druck und Verlag von Carl Schumann, 1836 ; Wien : in der Carl Gerold'schen Buchhandlung, 1836.
William Shakspeare's sämmtliche dramatische Werke. In neuen Uebersetzungen von A. Böttger, H. Döring, Alex. Fischer, L. Hilsenberg, W. Lampadius, Th. Mügge, Th. Oelckers, E. Ortlepp, L. Petz, K. Simrock, E. Susemihl und E. Thein, Ausgabe in Einem Bande, Leipzig : Georg Wigand's Verlag, 1838 [1836-1837].

doute Ludwig Tieck qui lança en Allemagne à la suite d'Edmond Malone[259] la mode des « suppléments » au *corpus* shakespearien[260].

D'après les résultats de notre enquête pour la période allant de 1815 à 1850, 67% des éditions ou traductions des *œuvres complètes* de Shakespeare comportent un appareil critique et plus de la moitié (52%) une biographie de l'auteur. 78% font figurer un choix de pièces apocryphes[261] et un peu moins d'un tiers les poésies (28%). Enfin, 48% des imprimés comportent des illustrations. Cette variété et cet effort dans la présentation de l'œuvre du poète-dramaturge illustre la volonté des éditeurs de toucher un public qui soit le plus large possible.

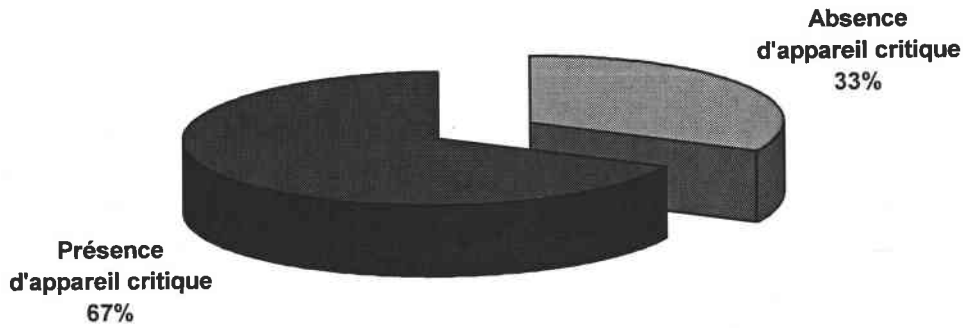
---

[259] [Edmond Malone], *Supplement to the Edition of Shakspeare's Plays* published in 1778 by Samuel Johnson and George Steevens. In two Volumes. Containing additional Observations by several of the former Commentators : to which are subjoined the genuine Poems of the same author, and seven Plays that have been ascribed to him ; with notes by the Editor and Others. London : Printed for C. Bathurst, W. Strahan, J. F. and C. Rivington, etc., 1780.
Volume I : *Advertisement* ; *Additional Observations* ; *Venus and Adonis* ; *The Rape of Lucrece* ; *Sonnets* ; *Passionate Pilgrim*.
Volume II : *Pericles, Prince of Tyre* ; *Locrine* ; *First Part of Sir John Oldcastle* ; *The Life and Death of Thomas Lord Cromwell* ; *London Prodigal* ; *The Puritan* : *or, The Widow of Watling Street* ; *A Yorkshire Tragedy*.

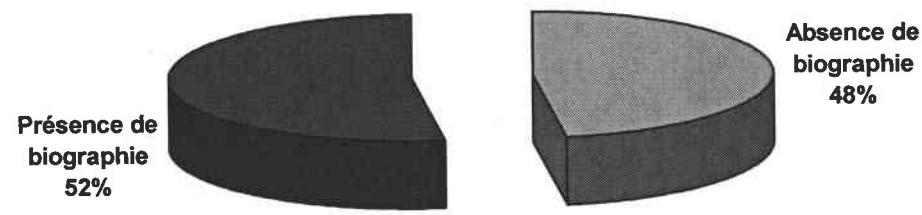
[260] C'est ce dont témoignent notamment les trois recueils suivants : *Alt-Englisches Theater. Oder Supplemente zum Shakspear*. Übersezt und herausgegeben von Ludwig Tieck, Berlin : in der Realschulbuchhandlung, 1811 ; Berlin : G. A. Reimer, 1819 ; *Shakspeare's Vorschule*. Herausgegeben und mit Vorreden begleitet von L[udwig] Tieck, Leipzig : F. A. Brockhaus, 1823 ; 1829 ; *Vier Schauspiele von Shakspeare*. Uebersetzt von Ludwig Tieck, Stuttgart und Tübingen : Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung, 1836.
Cf. Christa Jansohn, « Ludwig Tieck as the Champion of Shakespeare's Apocrypha in Germany », in *Cahiers Elisabéthains* 48 (1995), p. 45-51.

[261] Les pièces apocryphes (*A Yorkshire Tragedy*, *The London Prodigal*, *Locrine*, *Sir John Oldcastle*, *Lord Cromwell*, *The Puritan*) avaient été ajoutées pour la première fois dans la réédition (London : Printed by P.[hilip] C.[hetwynde], 1664) du troisième *in-folio* (London : Printed for Philip Chetwinde, 1663) par Philip Chetwynde. Elles avaient ensuite été rééditées en 1780 par Edmond Malone sous forme de suppléments à l'édition de Samuel Johnson et George Steevens, revue et augmentée par Isaac Reed (London, 1778).

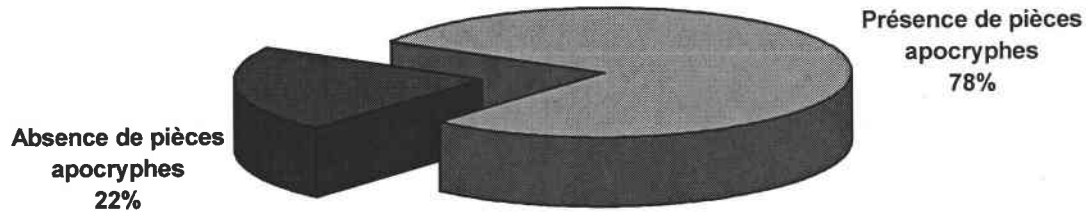
Graphique 8 - Œuvres complètes de Shakespeare publiées dans les pays de langue allemande (1815-1850) : présence d'un appareil critique.



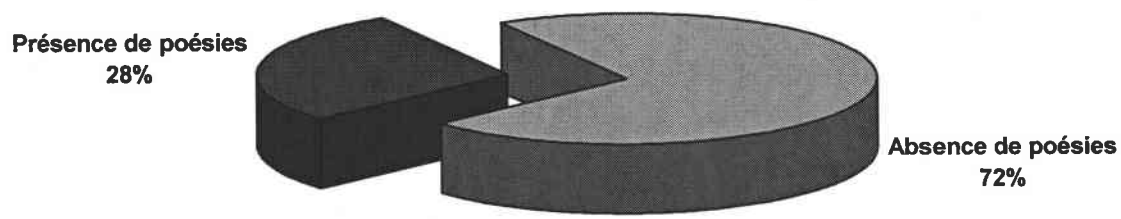
Graphique 9 - Œuvres complètes de Shakespeare publiées dans les pays de langue allemande (1815-1850) : présence d'une biographie.



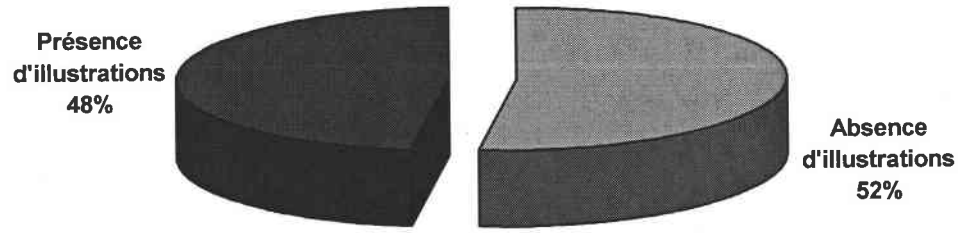
Graphique 10 - Œuvres complètes de Shakespeare publiées dans les pays de langue allemande (1815-1850) : présence des pièces apocryphes.



Graphique 11 - Œuvres complètes de Shakespeare publiées dans les pays de langue allemande (1815-1850) : présence des poésies.



Graphique 12 - Œuvres complètes de Shakespeare publiées dans les pays de langue allemande (1815-1850) : présence d'illustrations.



Alors que l'écrivain et traducteur prolifique Heinrich Döring (1789-1862), collaborateur de Carl Joseph Meyer, fait paraître chez Hennings und Hopf des « suppléments » à toutes les éditions du *Théâtre complet* de Shakespeare, illustrés par dix estampes et comprenant les pièces apocryphes[262], un projet équivalent[263], quoique plus important encore et plus ambitieux, tiré semble-t-il à quelque dix mille exemplaires[264], est mis en chantier la même année (1840) chez L. F. Rieger und Comp. à Stuttgart. Les *Nachträge zu Shakspeare's Werken von Schlegel und Tieck* sont traduits par Ernst Ortlepp et édités en quatre volumes comportant de nombreuses illustrations d'après l'œuvre picturale de Johann Heinrich Füßli (1741-1825) et gravées sur acier par Wenzel Pobuda. L'entreprise profitable se veut le complément indispensable et légitime à la traduction de « Schlegel-Tieck » dont elle s'empresse d'exploiter la renommée. Les

---

[262] *Supplemente* zu allen Ausgaben *Shakspeare's sämmtlicher Schauspiele*, uebersetzt von Dr. Heinrich Döring, mit 10 Kupfern, 2 Bände, Erfurt : Hennings und Hopf, 1840.

[263] *Nachträge zu Shakspeare's Werken von Schlegel und Tieck.* In vier Bänden. Mit 40 Stahlstichen zu Shakspeare's Werken. Uebersetzt von Ernst Ortlepp, Stuttgart : Verlag von L. F. Rieger und Comp, 1840.

[264] *Id. Cf.* le troisième volume, p. 327.

Nachträge rassemblent ainsi neuf pièces apocryphes[265] et *Pericles* (volumes 1 à 3), un choix de sonnets, *Venus and Adonis*, *The Rape of Lucrece*, *The Passionate Pilgrim*, *A Lover's Complaint*, une « vie » de Shakespeare, un commentaire des pièces (troisième volume) et une traduction de l'ouvrage d'Anna Jameson sur les héroïnes de Shakespeare[266] par Ernst Ortlepp (quatrième volume). Il s'agit de rectifier, selon Ortlepp, l'image fragmentaire de Shakespeare véhiculée par un texte incomplet et de saisir l'*homme* qu'il fut dans sa cohérence profonde :

> Nous vivons dans un monde imparfait qui n'est plus totalité. Il n'y a rien d'entier dans le monde, car même si l'on pense que quelque chose devrait former un tout, il n'en est rien. C'est exactement ce qui se passe avec notre Shakespeare qui représente du reste l'achèvement même. Le plus grand poète du monde a également écrit d'autres œuvres, parmi elles des créations de jeunesse dont le public ignorait jusqu'alors la plupart du temps l'existence. L'homme total, présenté jusqu'ici sous une forme fragmentaire, doit donc être complété [...], afin d'offrir vraiment une vision totalisante de lui. D'où la publication de ces suppléments[267].

3. 2. 5 Répartition chronologique des premières éditions des œuvres complètes et choisies de Shakespeare

Si l'on compare à présent les graphes précédents avec celui qui suit, l'analyse peut être affinée davantage. Les résultats, présentés ci-après, corroborent en

---

[265] *Der Londoner verlorne Sohn* ; *Leben und Tod des Thomas Cromwell* ; *Die Geburt des Merlin* ; *Sir John Oldcastle* ; *Ein Trauerspiel in Yorkshire* ; *Eduard der Dritte* ; *Der lustige Teufel von Edmonton* ; *Lokrine* ; *Arden von Feversham*.

[266] Anna Jameson, *Characteristics of Women, moral, poetical, and historical*, with.... Etchings, London, 1832.

[267] *Nachträge zu Shakspeare's Werken von Schlegel und Tieck*, *op. cit.* note 263, p. III [« Préface »] : « Wir leben in einer unvollkommenen Welt. Es gibt in der Welt nichts Ganzes. Denn wenn man auch denkt, daβ etwas ganz sein müsse, so ist es doch nicht ganz. Akkurat so gehts mit unserm Shakspeare, der übrigens ein ganzer Mann war. Der gröβte Dichter in der Welt hat noch Jugend- und andere Werke geschrieben, die dem Publikum bisher meistens vorenthalten wurden. Der ganze, als halb gegebene Mann muβ also ergänzt [...] werden, um wirklich als ein ganzer dazustehen. Daher die Supplemente ».

effet ce qui vient d'être dit : même si, dans l'ensemble, le succès des œuvres choisies et complètes de Shakespeare n'est jamais démenti tout au long du XIX[e] siècle, on constate que les véritables « nouveautés », révélatrices d'une curiosité active envers le poète-dramaturge élisabéthain, irriguent le marché du livre principalement entre 1815 à 1850.

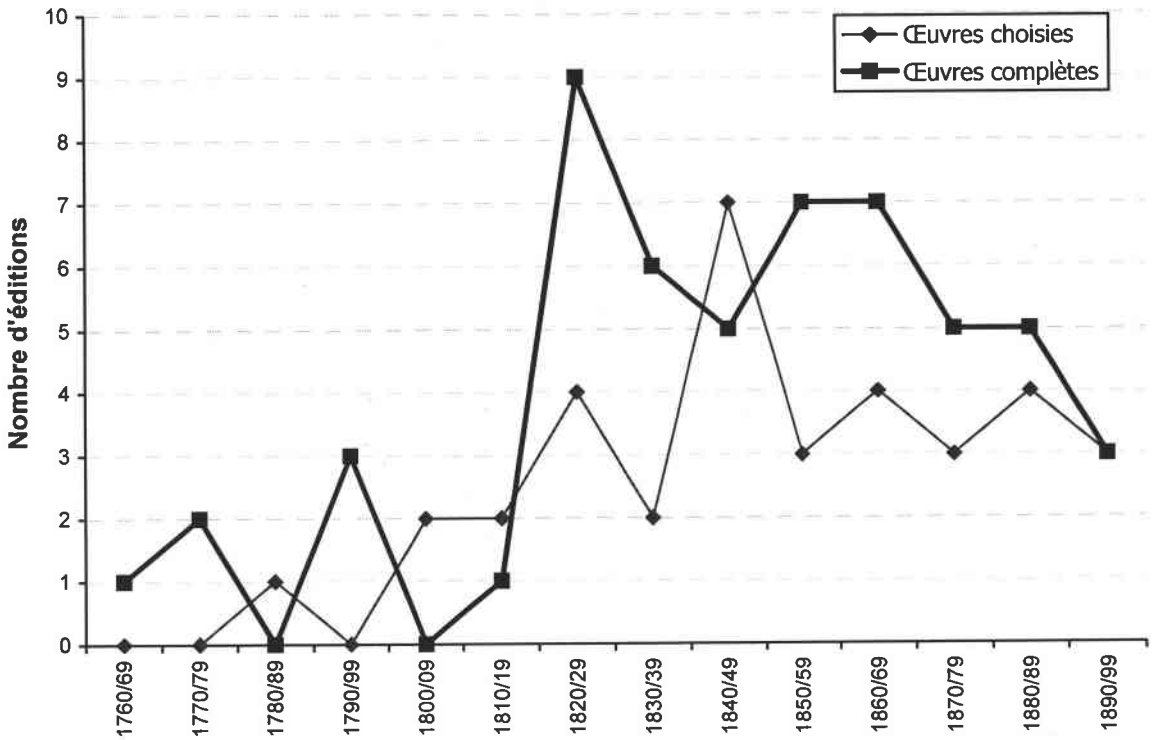
Le mouvement atteint son apogée entre 1820 et 1830 pour la catégorie des « œuvres complètes » et entre 1840 et 1850 pour celle des « œuvres choisies », puis est freiné assez brutalement après 1850, alors que le statut d'œuvre à part entière est conféré à la transposition schlégélienne et que les éditions en langue anglaise connaissent une certaine désaffection. Toutefois, il est à noter que l'ambition et le désir de « refaire » toujours d'autres traductions et éditions des œuvres shakespeariennes caractérisent aussi certains projets ambitieux de la seconde moitié du XIX[e] siècle, comme en témoignent les entreprises de traduction rivales de deux collectifs de traducteurs, l'une autour de l'écrivain, publiciste et directeur de théâtre Franz Dingelstedt (1814-1881)[268], l'autre autour de l'écrivain et traducteur Friedrich von Bodenstedt (1819-1892)[269].

---

[268] *Shakespeare in deutscher Uebersetzung. Shakespeares dramatische Werke und Sonette in neuen Original-Übersetzungen*, 10 Bände, Hildburghausen : Bibliographisches Institut, 1867-1871.

[269] *William Shakespeare's dramatische Werke.* Uebersetzt von Friedrich Bodenstedt, Ferdinand Freiligrath, Otto Gildemeister, Paul Heyse, Hermann Kurz, Adolf Wilbrandt, u. a. Nach der Textrevision und unter Mitwirkung von Nicolaus Delius. Mit Einleitungen und Anmerkungen. Herausgegeben von Friedrich Bodenstedt, 9 Bände, Leipzig : F. A. Brockhaus, 1867-1872.

Graphique 13 – Premières éditions des œuvres complètes et choisies de William Shakespeare dans les pays de langue allemande.



Encore contrastée dans les années 1810, l'entrée en scène massive et brutale de Shakespeare au sein de la librairie allemande dans la décennie suivante que visualise le graphique ci-dessus n'a pas toujours été perçue précocement par les observateurs. On peut noter comme une curiosité que le *Literarischer Almanach* de l'année 1828 élabore une liste de livres plusieurs fois réédités et qui connurent un franc succès en Allemagne. Parmi les livres les plus populaires, on trouve, selon cet almanach, la traduction de la Bible par Martin Luther, l'*Iphigenie auf Tauris* de Johann Wolfgang Goethe (Leipzig, 1787), *Das Leben und die Meinungen des Herrn Magisters Sebaldus Nothanker* de Friedrich Christoph Nicolai (Berlin et Stettin, 1773-1776), le *Noth und Hülfsbüchlein für Bauersleute, oder lehrreiche Freuden- und Trauer-Geschichte des Dorfs Mildheim. Für Junge und Alte beschrieben* de Rudolph Zacharias Becker (Gotha, 1788), *Ueber den Umgang mit Menschen* d'Adolph Freiherr von Knigge (Hannover, 1788), et *Der*

Mann von Welt, oder Grundsätze und Regeln des Anstandes, der Grazie, der feinen Lebensart und wahren Höflichkeit für die verschiedenen Verhältnisse der Gesellschaft de Gottfried Immanuel Wenzel (Pesth, 1801). C'est, à l'inverse, le petit nombre de traductions des œuvres de Shakespeare qui retient l'attention de l'observateur, puisque, selon lui, outre celle de Wieland, seules six ou sept autres traductions parurent en Allemagne en l'espace de cinquante ans environ[270]. A la fin des années 1840 pourtant, Schlegel tempêtait contre le « déferlement » de traductions allemandes de Shakespeare[271] et Karl Simrock brossait également un tout autre portrait de la présence de Shakespeare au sein de la librairie allemande :

> Récemment, nous sommes allés encore plus loin [dans la connaissance de Shakespeare] : nous avons élaboré des éditions à bas prix de ses œuvres dans notre langue ; elles trouvèrent, auprès du peuple allemand, une diffusion que nous n'avons jusqu'ici que rarement réservée à nos propres auteurs et que le poète britannique n'a même jamais connue auprès de ses compatriotes. Schiller et Shakespeare sont devenus les auteurs favoris de la nation allemande : du prince jusqu'au bourgeois et au paysan, leurs œuvres sont entre les mains de tous et leurs paroles d'or dans la mémoire de chacun[272].

---

[270] *Literarischer Almanach für 1828* von Lic. Simon Ratzeberger dem Jüngsten. Zweiter Jahrgang, Leipzig : Johann Friedrich Glück, 1828, p. 49-68, ici p. 60-61 : « Von Shakespeare's Werken erschienen nur allein von der Prachtausgabe in 15 Bänden (London 1793) vier Auflagen, ohne die vielen andern. Ausser der Wielandschen Uebersetzung kamen nur in Deutschland sechs bis sieben andere in einem Zeitraum von etwa fünfzig Jahren heraus ».

[271] C'est le terme employé par August Wilhelm Schlegel dans une lettre à son éditeur Georg Andreas Reimer datant de décembre 1838/janvier 1839 : « [die] jetzige Sündflut von Sh.-Uebersetzungen », in *AWS SW* 7, p. 283.

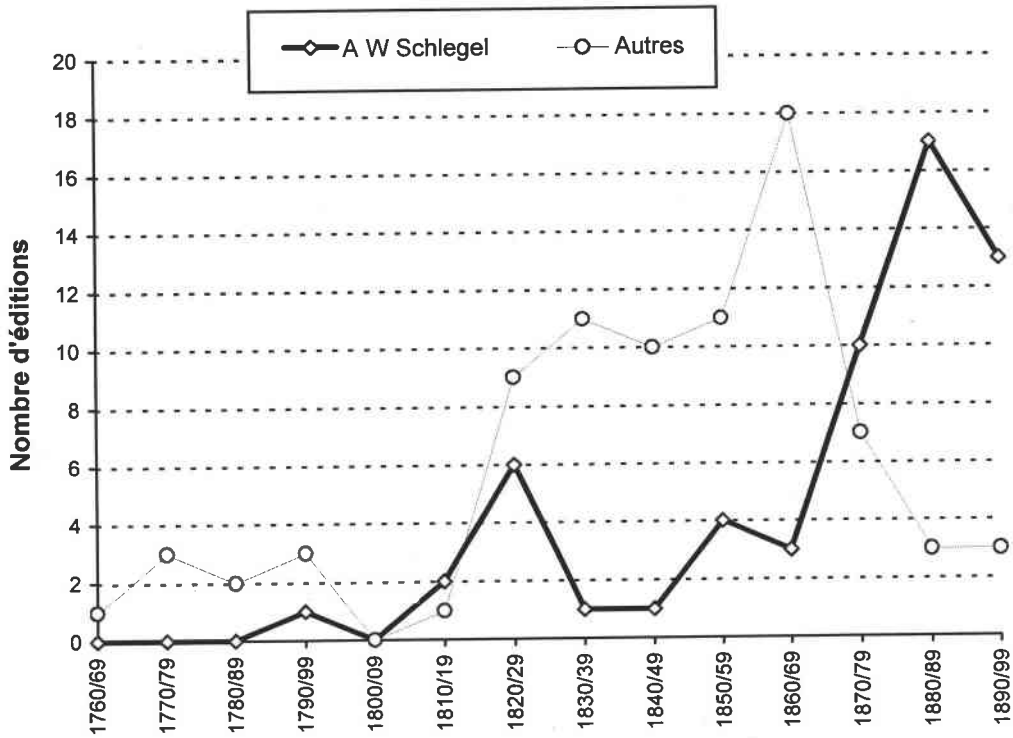
[272] Karl Simrock, *Shakspere als Vermittler zweier Nationen.* Probeband : *Macbeth*, Stuttgart und Tübingen : J. G. Cotta, 1842, p. V-XX, ici p. V [« Avant-propos »] : « Neuerdings thaten wir noch einen Schritt weiter [in der Kenntnis Shakespeares — C. R.] : wir haben wohlfeile Ausgaben seiner Werke in unserer Sprache veranstaltet, die im deutschen Volke eine Verbreitung fanden, wie sie nur selten einem deutschen Dichter unter uns, wie sie dem Britten selbst unter den Britten nicht zu Theil geworden war. Schiller und Shakspere sind die Lieblinge der deutschen Nation geworden : vom Fürsten herab bis zum Bürger und Bauer sind ihre Werke in Jedermanns Händen, ihre goldenen Worte in Jedermanns Gedächtniß ».

Ces nouvelles pratiques éditoriales sont riches de sens : les courbes illustrent à la fois le développement spectaculaire, la grande variété des entreprises allemandes d'édition de textes de Shakespeare et la volonté de clôture d'une œuvre que l'on aimerait conforme à un projet supposé du poète-dramaturge. Des données présentées dans le graphique 13, on retiendra donc surtout la preuve « arithmétique » d'une consécration de l'écrivain étranger au sein du champ littéraire du *Vormärz*.

3. 2. 6 La suprématie finale d'August Wilhelm Schlegel

Les courbes présentées ci-après montrent, que c'est vers la fin du XIX^{e} siècle que la traduction d'August Wilhelm Schlegel, après un parcours très accidenté (on note la faiblesse des valeurs entre 1830 et 1850 et des années 1860, à laquelle correspond un mouvement ascendant de la courbe des « autres traductions »), s'impose face à ses nombreuses rivales, anciennes et nouvelles.

Graphique 14 - Présence de la transposition d'August Wilhelm Schlegel dans les traductions des œuvres complètes de William Shakespeare.



Après une croissance presque continue et un sommet atteint durant la décennie 1860-1870, en rapport étroit avec la commémoration du tricentenaire (1864) de la naissance du poète-dramaturge et la fondation la même année de la *Deutsche Shakespeare-Gesellschaft*, la courbe des « autres traductions » connaît une décrue spectaculaire. Aussi aimerions-nous avancer qu'une hiérarchie qualitative des traductions semble s'établir vers 1880, en dépit d'un fléchissement net de la courbe des transpositions d'August Wilhelm Schlegel à laquelle répond une stabilisation du nombre des autres traductions. On peut interpréter cette légère dépression déjà visible

dans les graphiques 6 et 13 comme le signe d'une certaine saturation du marché[273] : en effet, depuis la fin des années 1870, celui-ci est dominé par un nombre relativement restreint d'éditions populaires allemandes (*Ph. Reclam's billigste Classiker Ausgaben* ; *Meyers Klassiker-Ausgaben* ; *Cotta'sche Bibliothek der Weltliteratur* ; *Cotta'sche Volksbibliothek* parmi d'autres) dont les tirages atteignent des proportions industrielles. On assiste donc parallèlement à une raréfaction des nouveaux produits. Margaret Atkinson précise ainsi que l'édition populaire allemande (*Deutsche Volksausgabe*) des *Œuvres complètes* de William Shakespeare, publiée en un volume en 1891 sous la direction de Wilhelm Oechelhäuser et fondée sur la traduction de « Schlegel-Tieck », fut vendue à plus de 25 000 exemplaires en l'espace de deux ans et demi seulement[274]. Selon Käthe Stricker, 60 000 exemplaires à trois *marks* chacun furent écoulés en dix ans (1891-1901)[275].

L'itinéraire de la traduction d'August Wilhelm Schlegel est un élément important pour notre enquête. Les historiens de la littérature, les philologues et les premiers anglicistes lui conférèrent très tôt le statut de « classique », occultant ainsi durablement la médiation d'une multitude de traducteurs durant notre période qui participèrent pourtant activement à l'acclimatation et à la propagation des œuvres du poète-dramaturge étranger.

---

[273] *Cf.* également Käthe Stricker, « Deutsche Shakespeare-Übersetzungen im letzten Jahrhundert (etwa 1860-1950), in *Shakespeare-Jahrbuch* 92 (1956), p. 47–89, ici p. 53-54.

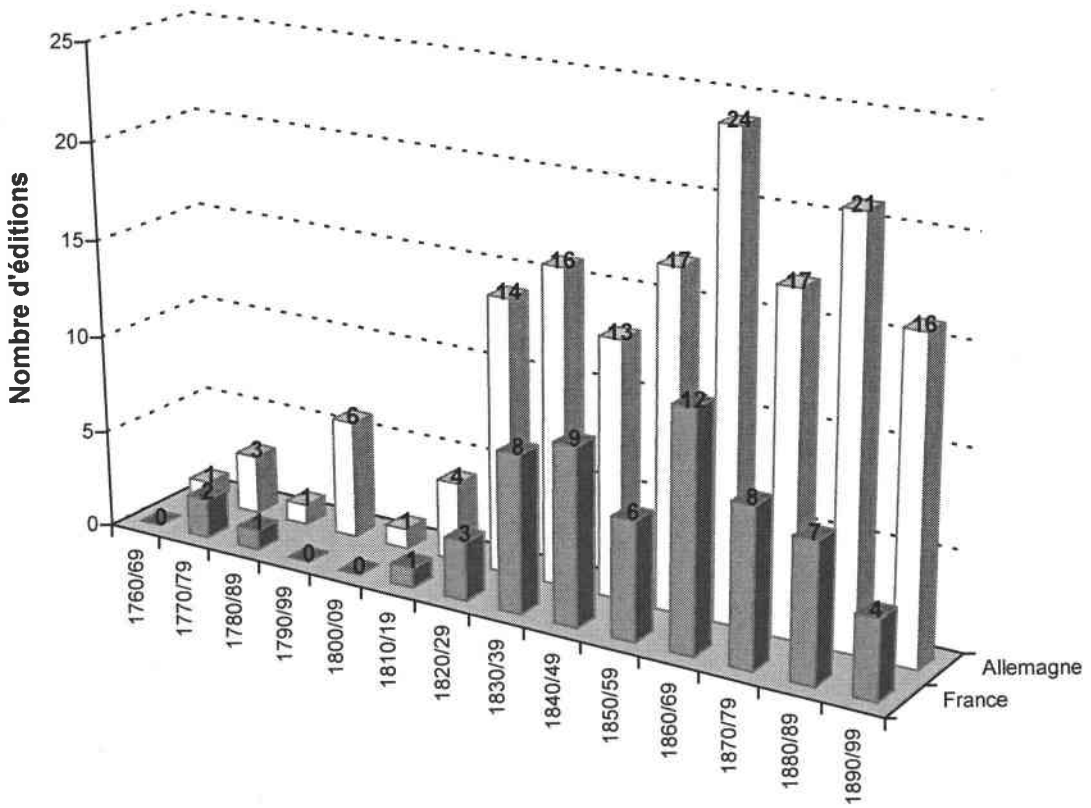
[274] *W. Shakespeare's dramatische Werke.* Uebersetzt von August Wilhelm von Schlegel und Ludwig Tieck. Im Auftrag der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft herausgegeben und mit Einleitungen versehen von Wilhelm Oechelhäuser, 1 Band, Stuttgart, [Leipzig, Berlin, Wien] : Deutsche Verlags-Anstalt, [1891].
Wilhelm Oechelhäuser, « Der Schlegel-Tieck'sche Shakespeare gut gebunden für drei Mark ! », in *Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft* 26 (1891), p. 91-108.
Margaret Edith Atkinson, *August Wilhelm Schlegel as a Translator of Shakespeare*, *op. cit.* note 76, p. 54.

[275] *Cf.* également Käthe Stricker, « Deutsche Shakespeare-Übersetzungen im letzten Jahrhundert (etwa 1860-1950) », *op. cit.* note 273, p. 53.

3. 2. 7 Les œuvres complètes de William Shakespeare dans les pays de langue allemande et en France. Regards croisés

Afin de mettre l'ensemble de nos données en relief et puisque notre champ d'observation porte sur la *dynamique* de la référence shakespearienne au sein de l'espace germanophone, nous aimerions les confronter dans un dernier histogramme aux informations recueillies sur les œuvres complètes de Shakespeare (éditions et traductions confondues) parues au même moment en France[276].

Graphique 15 – Ensemble des œuvres complètes publiées par décennie (Pays de langue allemande / France).



[276] *Cf.* Madeleine Horn-Monval, *Les traductions françaises de Shakespeare. A l'occasion du quatrième centenaire de sa naissance 1564-1964*, Paris : CNRS, 1963 ; *Catalogue général des livres imprimés de la bibliothèque nationale*, tome CLXXI, Paris : Imprimerie nationale, 1947.
Se reporter également à la thèse de Catherine Treilhou-Balaudé, *Shakespeare romantique. La réception de Shakespeare en France de Guizot à Scribe (1821-1851)*, *op. cit.* note 2.

On note d'emblée l'ampleur de l'écart qui se creuse entre les valeurs pour la France et celles pour les pays de langue allemande à partir des années 1820. Alors que le nombre d'éditions des œuvres de Shakespeare publiées en Allemagne augmente brusquement au début des années 20, au moment où Shakespeare apparaît aux yeux de certains observateurs français comme la « sommité poétique des temps modernes »[277], l'introduction des œuvres complètes du poète-dramaturge se fait plus lentement. Dans son « Avant-propos [1839] » au *More de Venise*, Alfred de Vigny regrette que la France n'ait pas encore su consacrer le poète-dramaturge étranger par une sorte de grand rituel consensuel qui se fonderait, comme en Allemagne, sur ses œuvres réunies :

> Toutefois, comme rien ne se perd en France, j'ai la confiance que peu à peu s'y construira un monument pareil à celui que possède l'Allemagne, une traduction en vers, et propre à la scène, de toutes les œuvres de Shakespeare. La première pierre en fut posée avec effort pour *Othello* ; elle restera où elle est. Ce sera, j'espère, le théâtre lui-même qui achèvera cet ouvrage. Déjà et depuis longtemps sont prêts, parmi nous, plusieurs chefs-d'œuvre de Shakespeare, traduits en vers, et préparés par des poètes qui unissent à leurs beaux talents un amour de l'art assez généreux pour faire abnégation, pour un jour, de leur propre renommée[278].

Les éditions et traductions des œuvres complètes de Shakespeare parues en France de 1776 à 1899 sont au nombre de 61 (contre 154 dans les pays de langue allemande). Un tiers d'entre elles paraissent entre 1821 et 1847. Il s'agit, pour une large part de rééditions de traductions déjà anciennes, notamment de celle de Pierre Prime Félicien Le Tourneur (Paris, 1776-1782). De 1854 à 1899, tandis que l'importance du marché des éditions en langue originale des œuvres shakespeariennes devient tout à fait marginale, les transpositions de François Guizot (Paris, 1821-1822), François-Xavier

---

[277] Victor Hugo, Préface de *Cromwell*, chronologie et introduction par Annie Ubersfeld, Paris : Garnier-Flammarion, 1968, p. 61-109, ici p. 75.

[278] Alfred de Vigny, « Avant-propos [daté du 18 août 1839] » au *More de Venise. Othello*. Tragédie en cinq actes représentée à la Comédie Française le 24 octobre 1829, in A. de Vigny, *Œuvres complètes I : Poésie – Théâtre*. Texte présenté, établi et annoté par François Germain et André Jarry, Paris : Gallimard, 1986, p. 393-395, ici p. 394.

[dit Francisque] Michel (Paris, 1839), Benjamin Laroche (Paris, 1839-1840), François Victor-Hugo (Paris, 1859-1866) et Emile Montégut (Paris, 1867-1870) dominent très largement le paysage des traductions françaises de Shakespeare.

Le nombre d'éditions et de traductions françaises des œuvres complètes de Shakespeare, en progression régulière jusqu'aux années 1850, connaît, après une courte phase descendante (1850-1859), sa plus forte accélération durant les années 1860 à 1870. En France comme dans les pays de langue allemande, la commémoration du tricentenaire de la naissance du poète-dramaturge élisabéthain donne une nouvelle vigueur au marché du livre shakespearien. En France cependant, le jubilé de l'année 1864 semble engendrer une mode éphémère qui résiste mal à l'épreuve de la durée, puisque le chiffre des éditions baisse sensiblement et de façon régulière au cours des années suivantes. Dans les pays de langue allemande, après un léger fléchissement durant les années 1870, probablement dû au grand nombre d'éditions mises sur le marché au cours de la décennie précédente, la forte progression du nombre d'éditions dans les années 1880 illustre une nouvelle fois la consécration allemande de l'auteur étranger au XIX^{e} siècle.

Conclusion

Dès les années 1845-1850, la critique académique avait cherché à faire de la traduction des œuvres de Shakespeare par August Wilhelm Schlegel, véritable *Ilias post Homerum*[279] aux yeux de certains anglicistes et historiens de la littérature, la grande référence culturelle indispensable de la bourgeoisie titrée allemande (*Bildungsbürgertum*) du XIX[e] siècle et l'exemple privilégié d'une intégration parfaite d'un texte étranger au canon littéraire allemand. C'est que, comme aucune autre, la transposition d'August Wilhelm Schlegel, ancrée dans une période où la maturité littéraire de l'Allemagne atteignit une qualité nouvelle, avait su par son unité de langue et de style[280] résoudre ce que Georges Mounin avait jadis appelé le « problème des *disparates* »[281].

---

[279] [Anon.], recension de « Shakespeare, Will., dramatische Werke. Uebersetzt von Friedr. Bodenstedt, F. Freiligrath, O. Gildemeister, P. Heyse, H. Kurz, A. Wilbrandt u. A. Nach der Textrevision u. unter Mitwirkung von Fr. Bodenstedt. Mit Einleitungen u. Anmerkungen herausgegeben von Fr. Bodenstedt. 1. Bändchen. Leipzig, 1867. Brockhaus », in *Literarisches Centralblatt* 48 (1867), col. 1338.

[280] Kenneth Larson, « Pro und Contra Schlegel. Die zwei gegensätzlichen Blankversübersetzungen des *King Lear* von Heinrich Voß (1806 und 1819) », *op. cit.* note 108, p. 113-133, ici p. 118 : « Wem auch immer die Priorität gebühren mag : zumindest teilweise trug die Analogie zu Schiller und zum Blankvers der Weimarer Klassik dazu bei, daß Schlegels Shakespeare-Übersetzung ihren besonderen Platz in der deutschen Literaturgeschichte einnehmen sollte ».

[281] Georges Mounin, *Les Belles Infidèles*, *op. cit.* note 19, p. 96-97 : « Les problèmes classiques posés par la traduction, — problème de la fidélité, problème de la correction, de l'aisance et du naturel en français — sont suffisamment connus maintenant. Mais peut-être que le problème essentiel, et dans tous les registres, est loin d'avoir retenu l'attention ; même, on peut dire à bon droit qu'il est encore extrêmement méconnu. [...] Ce problème est celui de l'unité de langue, de l'unité de style, de l'unité de ton dans la traduction : le problème des *disparates* ».
Cf. aussi Klaus Reichert, *Der fremde Shakespeare*, München, Wien : Hanser, 1998, [« Avant-propos »], p. 11 : « Erst im Umkreis der Weimarer Klassik entstand dann der 'ganze Shakespeare' in deutscher Sprache, allerdings gebändigt, gezähmt, in harmonischem Gleichmaß der Jamben auch dort, wo die Verse im Original zerrissen, aus gestischen Gründen unmetrisch sind ».

Ainsi, en 1846, Nicolaus Delius retraçait la marche triomphale de la traduction schlégélienne de Shakespeare de la manière suivante :

> Si l'on peut débattre dans quelle mesure la critique esthétique de notre auteur a progressé grâce aux travaux parus depuis les Cours dramatiques de Schlegel et a su aller au-delà du point de vue de la critique schlégélienne, du moins peut-on dire à l'unisson que la traduction de Schlegel, qui a fait de cet auteur étranger un bien commun de notre peuple, reste encore, comme au début du siècle, d'une perfection insurpassée[282].

Pour son contemporain, l'historien de la littérature libéral Julian Schmidt (1818-1886), le « grand tour » de Schlegel est d'avoir prouvé à la nation allemande que sa langue est capable de restituer un chef-d'œuvre étranger dans ses moindres finesses langagières et d'avoir offert au public lettré une « Bible poétique » (« poetische Bibel ») qui sait réconforter et édifier comme peu d'autres œuvres[283]. Enfin, au début du siècle dernier, Friedrich Gundolf, très attaché à infléchir téléologiquement le parcours de l'Elisabéthain en Allemagne vers son accomplissement au sein de la culture weimarienne, clôt son propos sur la traduction de Shakespeare avec la version de Schlegel. Ce faisant, Gundolf joue sans doute un rôle fondamental dans l'éclipse durable des projets de traduction concurrents du XIX^{e} siècle au profit d'une édition désormais sacralisée, mais aussi des autres formes de transmission du texte shakespearien. Dans *Shakespeare und der deutsche Geist* (1911), l'exercice difficile de

---

[282] [Nicolaus Delius,] *Die Tieck'sche Shaksperekritik*, beleuchtet von N. Delius. Ein Supplement zu 'Shakspeare's dramatischen Werken. Uebersetzt von A. W. von Schlegel, ergänzt und erläutert von Ludwig Tieck', Bonn : König, 1846, p. IX : « Wenn sich darüber streiten läßt, inwiefern die ästhetische Kritik unseres Dichters durch die Arbeiten, welche seit den dramaturgischen Vorlesungen Schlegels erschienen sind, gefördert und über den Standpunkt der Schlegel'schen Kritik hinausgeführt ist, so herrscht wenigstens darüber nur eine Stimme, daß die Schlegel'sche Uebersetzung, die den fremden Dichter zu einem Gemeingut unseres Volks machte, noch immer, wie zu Anfang des Jahrhunderts in unübertroffener Vollendung dasteht [...] ».

[283] Julian Schmidt, *Geschichte der deutschen Literatur im neunzehnten Jahrhundert*, zweite, durchaus umgearbeitete, um einen Band vermehrte Auflage, 1. Band : *Weimar und Jena in den Jahren 1794 bis 1806*, London : Williams&Norgate ; Leipzig : Friedrich Ludwig Herbig ; Paris : Albert Franck, ²1855, p. 140.

la traduction de Shakespeare est tout bonnement mis entre parenthèses durant une centaine d'années pour mieux renaître de ses cendres avec Gundolf en personne :

> Ainsi, il nous a paru le plus naturel d'achever l'itinéraire de Shakespeare dans l'esprit et le caractère de la nation allemande avec la traduction de Schlegel. Elle est à la fois le point final et culminant d'une évolution qui débute avec Lessing, le produit d'une transformation profonde que nous avons pu retracer jusqu'au XVII[e] siècle. C'est par elle que se clôt une ère dans l'histoire de Shakespeare en tant qu'esprit de la nation allemande. [...] Nous aimerions croire que la traduction de Schlegel n'est ni le dernier ni le plus pénétrant des mots de l'esprit allemand qui ait été dit sur Shakespeare, et encore moins son incarnation définitive dans la langue allemande[284].

L'attention portée à la traduction schlégélienne, puis à celle venant la compléter, l'édition de « Schlegel-Tieck », occultait pourtant les chemins fort diversifiés et souvent sinueux par lesquels passent la sédimentation et la transmission du savoir sur Shakespeare. Notre troisième partie abordera ainsi certains de ces vecteurs — aujourd'hui souvent méconnus et oubliés — de la référence étrangère et examinera comment ils contribuent à leur tour à familiariser un public de plus en plus large avec le grand auteur.

---

[284] Friedrich Gundolf, *Shakespeare und der deutsche Geist*, Drittes Buch : *Shakespeare als Gehalt. VI* : *Klassik und Romantik*, Berlin : Georg Bondi, [5]1920 [1911], p. 356 : « Wir schliessen also mit Schlegels Übersetzung die Geschichte Shakespeares im deutschen Geist am natürlichsten ab. Sie ist End- und Höhepunkt einer Entwicklung die mit Lessing beginnt, Produkt eines Stoffwechsels den wir bis ins siebzehnte Jahrhundert zurück verfolgen konnten. Eine Epoche in der Geschichte Shakespeares als deutscher Geist wird durch sie beendet. [...] Dass Schlegels Übersetzung nicht das letzte und tiefste Wort des deutschen Geistes über Shakespeare, Shakespeares endgültige Verkörperung in deutscher Sprache sei, ist unsere Zuversicht ».
La date de la première édition de cet ouvrage (Berlin : Bondi, 1911) concorde avec celle de la traduction des œuvres de Shakespeare revue et corrigée par Friedrich Gundolf : *Shakespeare in deutscher Sprache*, herausgegeben, zum Teil neu übersetzt von Friedrich Gundolf, Berlin : G. Bondi, 1908-1918.

La réception de Shakespeare en Allemagne entre 1815 et 1850 n'a, jusqu'à présent, fait que très partiellement l'objet d'une considération spécifique. La majorité des travaux sur le poète-dramaturge britannique qui abordent son accueil au XIX[e] siècle se concentrent en effet sur sa réception esthétique et littéraire *antérieure* à 1830. La présente étude se propose de mettre en lumière la coexistence de *plusieurs* Shakespeare durant la période dite du *Vormärz*, c'est-à-dire avant que le discours institutionnalisé sur l'auteur étranger, allant de pair avec la fondation de la *Deutsche Shakespeare-Gesellschaft* (1864), ne fixe durablement les modalités de sa représentation. Entre 1815 et 1850, les débats sur l'auteur dramatique étranger continuent à porter sur les conditions nécessaires pour la constitution d'un théâtre national allemand et l'apparition sur scène d'un « deuxième » Shakespeare. Toutefois, en raison du « morcellement » politique, social et culturel qui caractérise la période du *Vormärz*, ces thèmes invariants, hérités des discussions esthétiques du XVIII[e] siècle sur l'auteur dramatique, sont enrichis d'une nouvelle dimension, désormais plus politique : Shakespeare devient progressivement une autorité morale et éthique que des médiateurs instrumentalisent dans le cadre de l'élaboration d'une identité nationale allemande. L'essor des éditions des œuvres complètes de notre auteur, sa présence dans les périodiques à vocation culturelle, les almanachs, les « galeries », les anthologies, ainsi que la publication des premières monographies consacrées à sa vie et à son œuvre, témoignent de l'ampleur étonnante de ce transfert culturel, tout en offrant une vue instructive du champ littéraire de l'époque. La nouvelle familiarité ainsi acquise d'un large public allemand avec Shakespeare à travers l'écrit et l'image, prépare la voie à son assimilation et à son élévation au rang de « troisième auteur classique allemand » au cours de la deuxième moitié du XIX[e] siècle et de la première moitié du XX[e] siècle.

* * *

Die Shakespeare-Rezeption in Deutschland zwischen 1815 und 1850 wurde in der Forschung bisher noch nicht eingehend betrachtet. Tatsächlich konzentrieren sich die meisten Studien, die sich mit der Aufnahme des Briten im 19. Jahrhundert befassen, auf seine ästhetische und literarische Rezeption *vor* 1830. Diese Arbeit möchte aufzeigen, wie vielfältig die Rezeptionsstränge während der Zeit des so genannten *Vormärz* sind, ehe sie sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, mit der Gründung der *Deutschen Shakespeare-Gesellschaft* (1864), größtenteils zu einer institutionalisierten „Shakespeare-Pflege" bündeln. In den Auseinandersetzungen mit dem fremden Dichter zwischen 1815 und 1850 geht es weiterhin um die notwendigen Voraussetzungen für die Entstehung eines deutschen Nationaltheaters sowie für das Erscheinen eines „zweiten" Shakespeare auf den Bühnen. Doch angesichts der politischen, sozialen und kulturellen „Zersplitterung", die die Zeit des *Vormärz* charakterisiert, werden diese Richtungskonstanten, die dem ästhetischen Diskurs des 18. Jahrhunderts über den Dramatiker entstammen, um eine neue – politischere – Dimension bereichert: Shakespeare wird allmählich zu einer moralischen und sittlichen Autorität, die von Vermittlern zur Schaffung eines deutschen Nationalbewusstseins instrumentalisiert wird. Die sprunghafte Vermehrung der Gesamtausgaben der Werke unseres Dichters, seine Präsenz in zahlreichen literarischen Zeitschriften, Almanachen, „Galerien", Anthologien sowie die Veröffentlichung der ersten kritischen Monografien, die seinem Leben und Werk gewidmet sind, zeugen von dem erstaunlichen Ausmaß des Kulturtransfers und gewähren zugleich einen lehrreichen Einblick in das literarische Feld der Zeit. Die so gewonnene neue Vertrautheit einer breiten deutschen Leserschaft mit Shakespeare in Schrift und Bild ebnet den Weg für seine nationale Aneignung und für seine Erhebung zum „dritten deutschen Klassiker" im Laufe der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

* * *

The reception of Shakespeare in Germany between 1815 and 1850 has, until recently, attracted little sustained critical attention. Modern research on the poet-playwright's 19th century reception has thus far focused principally on its aesthetic and literary aspects *before* 1830. The present study aims to shed new light on the coexistence of several Shakespeares during the *Vormärz* period, i. e. before the institutionalized German discourse on Shakespeare – supported mainly by the newly founded *Deutsche Shakespeare-Gesellschaft* (1864) – determined the ways he entered German national consciousness. Between 1815 and 1850 debates on the dramatist continued to have a bearing on the fashioning of a German national theatre and the appearance of a 'second' Shakespeare on the scene. But because of the political, social, and cultural divisions which characterize the *Vormärz* period, the traditional aesthetical discussions inherited from the 18th century were enriched with a new, more political dimension: the *Vormärz* saw Shakespeare's promotion from a literary authority to a more moral and ethical one that his supporters could use in the working out of a German national identity. The rising numbers of editions of his complete works, his presence in literary journals, almanacs, "galleries", anthologies of the time alongside the publication of the first critical monographs devoted entirely to his life and works attest the astonishing breadth of this cultural transfer. Moreover, they offer an instructive view on the 19th-century field of cultural production. The newly acquired familiarity of the wider German public with Shakespeare through written and visual media thus paved the way for his "appropriation" and his elevation to the rank of "third German classical author" during the second half of the 19th century and the first half of the 20th century.