



HAL
open science

La pratique théâtrale dans l'Allemagne de la seconde moitié du dix-huitième siècle (1760 – 1805)

Valeska Valipour

► **To cite this version:**

Valeska Valipour. La pratique théâtrale dans l'Allemagne de la seconde moitié du dix-huitième siècle (1760 – 1805). Musique, musicologie et arts de la scène. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2011. Français. NNT: 2011PA030019 . tel-00713648

HAL Id: tel-00713648

<https://theses.hal.science/tel-00713648>

Submitted on 2 Jul 2012

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

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

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3

École doctorale 267 – Arts et médias

Thèse de doctorat en Études théâtrales

Valeska VALIPOUR

**LA PRATIQUE THÉÂTRALE DANS
L'ALLEMAGNE DE LA SECONDE MOITIÉ DU
DIX-HUITIÈME SIÈCLE (1760 – 1805)**

Thèse dirigée par
Martine de Rougemont

Soutenue le 24 janvier 2011

Jury :

Madame Marie-Claire HOOCK-DEMARLE professeur émérite (Paris VII)

Monsieur Gérard LAUDIN professeur (Paris IV)

Madame Catherine TREILHOU-BALAUDÉ professeur (Paris III)

Résumé

La pratique théâtrale dans l'Allemagne de la seconde moitié du dix-huitième siècle (1760 – 1805)

L'Allemagne du dix-huitième siècle est composée de plus de 300 petits pays se différenciant en ce qui concerne la politique, la religion et la langue. S'y ajoutent des territoires qui ne sont pas allemands, mais sous influence de la culture germanophone. Cette étude analyse alors un territoire qui s'étend de l'Alsace jusqu'en Russie et des pays scandinaves jusqu'en Suisse. Embourbés dans des guerres territoriales, les souverains ne montrent que peu d'intérêt pour le théâtre, et si oui, uniquement pour l'opéra italien et le théâtre français. Au début du siècle, le théâtre professionnel allemand est surtout influencé par le théâtre anglais et un peu par la comédie italienne. Le statut social des acteurs est très mauvais. C'est surtout la bourgeoisie qui se méfie d'eux. A partir des années 1730, sous influence du théâtre français, le théâtre allemand s'émancipe. Dans la seconde moitié du siècle, il devient le moteur de l'embourgeoisement de la société. Les actrices se sont beaucoup investies dans cette évolution, non malgré, mais en raison de leur statut social particulièrement mauvais. Longtemps, seules les *gender studies* se sont intéressées à cette période de l'histoire théâtrale. Une de leurs théories de base définit l'homme et la femme comme deux groupes sociologiques distincts. Cette théorie a été reprise, sans en questionner la validité pour l'histoire théâtrale. C'est le point de départ de cette étude, qui compare les vies de plus de 400 actrices et acteurs de l'époque. De nombreux aspects de la vie privée et professionnelle y sont abordés : famille, carrière, finances, situation juridique et fréquentations. Ce mémoire démontre que le milieu théâtral de l'époque peut effectivement être divisé en deux groupes : les comédiens ayant grandi au théâtre et ceux y étant arrivés plus tard. En effet, la distinction générale de l'homme et de la femme ne peut être appliquée au théâtre allemand qu'à partir de la fin du dix-huitième siècle.

Mots clés : 18^{ème} siècle, actrice, droit théâtral, métiers du théâtre, sociologie théâtrale, théâtre allemand

Abstract

Theatre practice in Germany during the second half of the 18th century (1760 – 1805)

In the 18th century, Germany was composed of more than 300 small states which differed politically, religiously and linguistically. In addition to these, there were non-German territories which were, however, greatly influenced by German culture. As a result, the notion of “Germany” included a territory from Alsace to Russia and from the Scandinavian countries to Switzerland. Their rulers were generally preoccupied with battles over dominance. If they devoted any time to theatre it was most likely Italian opera or French theatre. In the beginning of the century, German professional theatre was mainly influenced by English theatre and Italian theatre. The social position of actors was very poor. The *bourgeoisie* looked on them with particular suspicion. Starting in the 1730s, under French theatre influence, the German theatre started becoming more independent. In the second half of the century, theatre was the driving force behind the *embourgeoisement* of society. Driven by the desire to improve their low social status, actresses played a leading role in this revolution. For a long time, only gender studies were interested in this part of theatre history. A prominent gender studies theory suggested that men and women were of two different sociological groups. This theory has been accepted without justifying its concurrence with theatre history. That’s the starting point of this work which compares the lives of more than 400 German actresses and actors of the time. Many facets of private and professional life are analysed: family life, career opportunities, finances, legal status and social life. The dissertation shows that the theatrical milieu was already divided into two groups far into the second half of the century: actors who had grown up in theatre and those who came to it later. In fact, the categorical sociological distinction between men and women in German theatre is only justifiable beginning at the end of the 18th century.

Keywords: 18th century, actress, theatre law, theatre professions, sociology of the theatre, German theatre

Inhaltsangabe

Theaterpraxis im Deutschland der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts (1760 - 1805)

Der deutschsprachige Kulturraum des 18. Jahrhunderts ist von Kleinstaaterei und Hegemonialkämpfen geprägt. Der hier erforschte Bereich erstreckt sich damit vom Elsass bis Russland und von den skandinavischen Ländern bis in die Schweiz. Die deutschen Herrscher bekunden kaum Interesse für das Theater, und dann auch nur für die italienische Oper oder das französische Schauspiel. Zu Beginn des Jahrhunderts besteht das deutsche Berufstheater aus einer Mischung von englischen und italienischen Einflüssen. Die soziale Stellung der Schauspieler ist sehr schlecht. Vor allem das Bürgertum betrachtet sie mit Misstrauen. Unter dem Einfluss des französischen Theaters emanzipiert sich das deutsche Theater ab den 1730er Jahren. In der zweiten Jahrhunderthälfte wird es zum Motor der Verbürgerlichung der Gesellschaft. Schauspielerinnen spielen eine tragende Rolle in dieser Entwicklung, nicht obwohl, sondern gerade weil ihr Sozialstatus besonders schlecht ist. Lange hat sich nur die Frauenforschung für diesen Teil der Theatergeschichte interessiert. Eine grundlegende Theorie der Geschlechterforschung besagt, dass Männer und Frauen zwei verschiedene soziologische Gruppen bilden. Diese Theorie wurde übernommen ohne zu hinterfragen, ob sie auch auf die Theatergeschichte anwendbar ist. Hier setzt die vorliegende Arbeit an, die das Leben von mehr als 400 Schauspielerinnen und Schauspielern dieser Zeit untersucht. Verschiedenste Facetten des privaten und beruflichen Lebens werden analysiert, wie z.B. Familienleben, beruflicher Werdegang, finanzielle Aspekte, die juristische Lage und soziale Kontakte. Die Studie zeigt auf, dass das Theatermilieu der Epoche sich bis weit in die zweite Jahrhunderthälfte tatsächlich in zwei Gruppen unterteilt: die Theaterkinder und die Schauspieler, die später hinzukamen. Die grundsätzliche soziologische Unterscheidung von Männern und Frauen im deutschen Theater ist erst ab Ende des 18. Jahrhunderts gerechtfertigt.

Schlagwörter: 18. Jahrhundert, Schauspielerin, Theaterrecht, Theaterberufe, Theatersoziologie, deutsches Theater

À Zarik Avakian (†2005) et Jean-Marc Morel (†2010)...

Vous, qui m'avez encouragée, j'aurais tant voulu que vous soyez là aujourd'hui.

Remerciements

Au bout de quelques années de recherches, il est difficile de limiter les remerciements à quelques lignes, tant de personnes auraient mérité d'être remerciées ! Merci à tous, je ne pourrais pas citer tous vos noms !

Je commence par Madame Martine de Rougemont, ma directrice de thèse, qui s'est engagée dans cette aventure sans me connaître. Elle n'a pas ménagé ses efforts pour me permettre de mener à bien ce projet. MERCI ! Je tiens à exprimer ma profonde gratitude à Monsieur Jean-Pierre Perchellet, qui accompagne mon parcours universitaire depuis mon année de Licence. Il a été membre de mon jury de Maîtrise, a dirigé mon DEA et, sans lui, je ne me serais certainement jamais lancée dans un tel projet. Aussi, voulais-je le remercier pour son soutien lors des étapes cruciales de cette thèse. J'adresse également mes remerciements à Madame Marie-Claire Hooek-Demarle, Madame Catherine Treilhou-Balaudé et Monsieur Gérard Laudin, pour m'avoir fait l'honneur d'accepter de juger cette thèse de doctorat.

Merci à Paula Dubray qui a répondu à toutes mes questions avec rapidité, précision et gentillesse. Je souhaite remercier tous les archivistes et bibliothécaires qui ont fait de leur mieux pour rendre l'impossible possible ainsi que Madame Petra Oelker, qui non seulement a répondu à toutes mes questions, mais m'a aussi envoyé certains de ses ouvrages. *Frau Oelker, herzlichen Dank für Ihr Interesse und Ihre Hilfe!* Merci aux autres doctorants, croisés lors des colloques ou devant la machine à café de la BNUS, pour avoir partagé leurs astuces et ces moments de détente avec moi. Je remercie particulièrement Céline Candiard et Nuria Aragonés.

Ma famille, mes amis et mes collègues m'ont encouragé tout au long de cette aventure. *Herzlichen Dank für all Eure Mühen, Eure Ermunterungen und Eure unermüdliche Unterstützung!* Je remercie tous ceux qui m'ont hébergé pendant mes nombreux séjours à Berlin et à Paris : mes parents, mes grands-parents, Kristina Brenner-Jendreyko, Yasemine et Julien Deris ainsi que Roxane et Alireza Barei. Un grand merci à « mon comité de courageuses correctrices » pour la relecture de ce mémoire en fin de thèse : Alison Shipps-Bayart, Chantal Raulff, Laura Vreysen, Monika et Monique Dreyfürst, Sarah Melhaa, et – les reines de la relecture de la relecture – Gabriela Terán et Laure Hamel. *Last but not least*, merci à celui qui a accepté de vivre au rythme de cette thèse, qui a supporté les hauts et les bas et qui n'a jamais hésité à faire des sacrifices: **Bruno, Du warst, bist, bleibst mein Fels in der Brandung !**

Sommaire

Avertissement	11
Introduction	14
Première Partie : Approches méthodologiques	30
1) Les documents.	31
- Le périodique théâtral.	31
- Les Mémoires.	39
- Les autres documents.	42
2) Approche linguistique	45
Deuxième partie : Les débuts du théâtre allemand jusqu'en 1760	56
- Magister Johannes Velten.	59
- La direction de Madame Velten.	63
- Sophie Julie Elenson.	66
- Friederike Caroline Neuber.	74
- Sophie Charlotte Schröder (Ackermann).	90
- Le <i>come-back</i> de la Neuberin.	94
Troisième partie : Le statut social des gens de théâtre	98
1) La sédentarisation	99
- Le voyage comme élément caractéristique du métier d'acteur.	101
- Une nouvelle forme d'itinérance.	103
- Un nouvel enjeu.	106
- Le quotidien sur place.	109
- Les contacts sociaux des acteurs.	116
- L'impact du lieu.	119

2) Qui devient acteur ou actrice ?	125
- La vie de famille et l'orientation professionnelle en dehors du milieu théâtral.	125
- L'enfance et l'orientation professionnelle dans les familles de comédiens.	132
- Le mariage comme échappatoire pour l'actrice.	146
- Les débuts des acteurs issus d'autres milieux.	153
3) La situation juridique	156
- Qu'est-ce que le droit théâtral ?	157
- L'influence de la sédentarisation.	160
- Les spécificités juridiques concernant l'actrice.	167
- La naissance des <i>Theatergesetze</i>	172
- L'évolution des <i>Theatergesetze</i>	184
- L'application des <i>Theatergesetze</i>	187
- Le droit théâtral imposé par l'Etat.	190
- La censure.	193
- Le contrat de l'acteur.	198
- L'occupation appropriée et le système des <i>Rollenfächer</i>	202
Quatrième Partie : Des réalités du théâtre professionnel	206
1) Le quotidien au théâtre	207
- De l'annonce du spectacle à l'achat du billet d'entrée.	207
- Les horaires et la durée des spectacles.	211
- De l'arrivée au théâtre jusqu'au début du spectacle.	213
- La représentation et l'après-spectacle.	217
2) Le théâtre comme entreprise	221
- Le caméralisme.	222
- Le principalat.	229
- Le « stock system ».	233
- Le salaire.	238

3) Les métiers au théâtre permanent	244
- Le <i>Lichtputzer</i>	250
- Le <i>Theaterdiener</i>	252
- Le souffleur.	256
- Les métiers moins visibles pour le spectateur.	261
- Les métiers relatifs au costume.	264
- Les métiers relatifs au décor.	265
- Le <i>Regisseur</i> et l' <i>Inspizient</i>	268
- Les métiers liés à l'écriture dramatique.	276
- Le métier d'acteur.	286
- La génération de Lessing (1729 – 1781) et Ekhof (1720 – 1778).	288
- L'influence de Schröder (1744 – 1816).	296
- D'Iffland (1759 – 1814) à Goethe (1749 – 1832).	302
- <i>Les Règles pour comédiens</i> de Goethe.	305
- Friederike Bethmann-Unzelmann et Karoline Jagemann.	314
Conclusion	326
Index	328
Droits d'images	332

Annexes (volume 2)

Registre des actrices et des acteurs étudiés (volume 3)

Es ist schwer, jene Zeit unparteiisch ins Auge zu fassen ; sie ist seit ihrem Verschwinden entweder hochmütig getadelt oder albern gelobt worden, da den, der sie erlebte, zu viele teure Erinnerungen blenden und der Spätergeborene sie nicht begreift.

Annette von Droste-Hülshoff

Il est difficile d'observer cette époque d'une manière objective; depuis sa disparition, elle a été orgueilleusement critiquée ou bêtement encensée, car celui, qui l'avait vécue, est aveuglé par trop de souvenirs précieux et celui qui est né plus tard, ne la comprend pas.¹

¹ DROSTE-HÜLSHOFF, Annette von, *Die Judenbuche*, annoté par HUGE, Walter, Philipp Reclam junior Stuttgart, Stuttgart, 1995. Le texte date de 1842.

Avertissement

Chers lecteurs, avant de présenter le sujet d'étude, je voudrais attirer votre attention sur quelques aspects méthodologiques très différents, mais particulièrement importants pour la suite.

Beaucoup de documents ayant servi à mes recherches n'ont jamais été édités en français. Par conséquent, et sauf indication contraire, les traductions ont été faites par mes soins. Pour certains, il s'agit en quelque sorte d'une interprétation adaptée de l'allemand du dix-huitième siècle en français contemporain. De ce fait, j'ai préféré, malgré la longueur indéniable de certains extraits, mettre le texte original en note de bas de page, permettant ainsi aux lecteurs germanophones de le découvrir en même temps. Les textes allemands ont toujours été cités avec leur orthographe originale, impliquant parfois plusieurs formes différentes pour un seul mot dans le même paragraphe. Un glossaire linguistique, qui doit faciliter la compréhension des termes allemands revenant fréquemment dans le texte ou les citations, se trouve dans l'annexe n° 1.

L'étude couvre un grand territoire dont la situation géopolitique a énormément changé au cours des derniers siècles. Dans l'annexe n° 2, il y a un glossaire géo-historique. Il a pour but de permettre au lecteur de mieux resituer les lieux dans leur contexte historique, sans pour autant perdre le fil de la lecture.

Les statistiques établies sont fondées sur l'analyse des biographies et carrières de presque quatre cents personnes ayant exercé le métier d'artiste dramatique entre 1760 et 1805, nombre permettant de considérer la banque de données comme significative. Pour cela, un questionnaire comportant des éléments neutres², donc ne nécessitant pas ou peu³ de jugement personnel, a été établi. Les informations ont été recueillies dans des documents de nature très différente, comme des périodiques théâtraux, des mémoires, des études et des dictionnaires du théâtre, afin de ne pas se limiter aux vedettes trop peu

² Dates de naissance et de décès, état civil, métier du conjoint, nombre d'enfants, employeurs, etc.

³ Exemple : Pour une personne certains documents disent qu'elle est née en 1776, d'autres prétendent que c'était en 1779. Elle sera prise en compte par les statistiques comme personne née entre 1770 et 1779, mais sera validée comme « non renseigné » dans la rubrique « Durée de vie ».

représentatives. Malgré des recherches intensives, il n'a pas toujours été possible de rassembler toutes les données obligatoires pour chaque individu. En conséquence, l'absence d'informations a été intégrée comme élément à part entière et apparaît dans toutes les statistiques. Concernant ces dernières, seule une petite partie a été intégrée dans la rédaction, la majorité se trouve dans l'annexe n° 3.

Les gens de théâtre évoqués dans cette étude étaient souvent connus sous plusieurs noms. Ceci vaut d'autant plus pour les actrices pouvant changer de nom à chaque mariage. Aussi, il était courant d'ajouter le suffixe *-in* au nom de famille pour indiquer qu'il s'agit d'une femme. Généralement, c'est le nom le plus courant qui a été utilisé. Toutefois, pour éviter toute confusion, chez certains artistes tous les prénoms seront mentionnés. De plus, un registre des actrices et acteurs est joint. Pour des raisons de maniabilité, il ne se trouve pas dans les annexes, mais dans un volume à part. Les généalogies des familles les plus importantes et les diagrammes illustrant les rapports entre les troupes les plus célèbres peuvent être consultés dans l'annexe n° 12.

Par ailleurs, l'étude portant sur l'actrice et son homologue masculin, et compte tenu de la pratique courante dans les *gender studies* d'évoquer systématiquement les deux sexes, je tiens à préciser que la forme féminine n'a été utilisée dans cette étude que si la distinction était fondamentale, ce choix contribuant nettement à la compréhension du texte.

Il est difficile de nos jours d'évaluer un salaire d'autrefois puisque les indications données sont rarement dans la même monnaie. De plus, pendant longtemps, les exemples étaient inexploitable, car souvent cités hors contexte. Bien que depuis la fin des années 1990, les chercheurs tentent de donner des exemples de prix, qui permettent de comparer la valeur monétaire dans une région précise, l'étude de l'économie théâtrale demeure souvent à un stade insatisfaisant. Me référant aux ouvrages *Bohns wohlerfahrener Kaufmann*⁴ (1789), *Das Geld* (1884) de Max Wirth⁵ et *Das Geld- und*

⁴ BOHN, Gottfried Christian, *Gottfried Christian Bohns wohlerfahrener Kaufmann*. Édité par EBELING, C.D. et BRODHAGEN, P.H.C., 5ème édition (revue et complétée), chez Carl Ernst Bohn, Hambourg, 1789.

Münzwesen Sachsens (1917) de Walter Schwinkowski⁶, j'ai choisi comme monnaie de référence le Thaler⁷, qui semble avoir été la monnaie la plus courante sur le territoire étudié. Les tableaux joints dans l'annexe n° 4 indiquent les valeurs de change ayant servi à l'uniformisation ainsi que des exemples pour le pouvoir d'achat à l'époque. Ils tiennent compte, dans la mesure du possible, des fluctuations historiques et se fondent sur un système de change fixe appelé le *14-Thaler-Fuß*. Ces taux de change ne sont cependant valables qu'à partir de la fin de la guerre⁸ des Sept ans (1763). Par la suite, toute somme mentionnée dans l'étude sera alors commentée en note de bas de page en fonction de sa valeur de change en Thaler.

⁵ WIRTH, Max, *Das Geld. Geschichte der Umlaufmittel von der ältesten Zeit bis in die Gegenwart*, sans édition, Leipzig et Prague, 1884.

⁶ SCHWINKOWSKI, Walter, *Das Geld- und Münzwesen Sachsens. Beiträge zu seiner Geschichte...*, Buchdr. der W. v. Baensch Stiftung, Dresde, 1917.

⁷ Il s'agit en réalité du *Zähl-* ou bien *Zahlthaler*, dont je parlerai davantage dans l'annexe n°4. Bien que l'orthographe de « Thaler » ait évolué vers « Taler » au cours du dernier siècle, j'ai choisi d'utiliser ici la forme la plus habituelle au dix-huitième siècle.

⁸ Pendant la guerre, 1 Mark valait jusqu'à 45 Thaler.

Introduction

Quelques traits principaux peuvent seuls convenir également à toute la nation allemande, car les diversités de ce pays sont telles qu'on ne sait comment réunir sous un même point de vue des religions, des gouvernements, des climats, des peuples mêmes si différents.⁹

Au dix-huitième siècle, l'Allemagne n'est pas encore une nation unie. Les plus de trois cents états allemands sont très différents en ce qui concerne la politique, les lois, la religion¹⁰.

Les traités de Westphalie (1648) avaient reconnu la supériorité du principe territorial en Allemagne : chaque chef de territoire y était non seulement « souverain et pape chez lui », mais il pouvait entretenir des relations diplomatiques avec l'étranger et conclure librement des alliances, à condition que ce ne soit (en principe) pas contre l'Empire¹¹ ou contre l'Empereur. Les Allemands appelaient cette organisation « Kleinstaateri ». Elle permit à Voltaire d'opposer « la monarchie française, première des monarchies » à l'anarchie allemande, première des anarchies.¹²

D'autres pays s'ajoutent à ces centaines de petits états, des pays qui ne font pas nécessairement partie, d'un point de vue politique, du territoire allemand, mais qui sont, au moins partiellement, sous l'influence de la culture allemande. Ce territoire s'étend de l'Alsace jusqu'en Russie et des pays scandinaves jusqu'en Suisse. Même linguistiquement, les souverainetés se différencient, car l'allemand « standard », à cette époque, est une langue très jeune qui a à peine cent ans et qui se limite principalement à

⁹ STAËL, Germaine de, « Préface » in *De l'Allemagne*, édition en deux volumes, Garnier - Flammarion, Paris, 1968, volume I, p. 55. (Première édition 1810)

¹⁰ Les religions dominantes étaient le catholicisme et les différentes formes du protestantisme, notamment le piétisme, qui partait de Francfort (Main), mais s'imposait également au nord et coexistait au sud. (Cf. MAURER, Michael, *Kirche, Staat und Gesellschaft im 17. und 18. Jahrhundert*, collection « Enzyklopädie deutscher Geschichte », tome 51, Oldenbourg Verlag, Munich, 1998.) Parallèlement, au milieu du dix-huitième siècle, il y avait en Allemagne environ 65.000 juifs. (Cf. BREUER, Mordechai, « Die Judenpolitik im 18. Jahrhundert » in BREUER, Mordechai et GRAETZ, Michael, *Deutsch-jüdische Geschichte der Neuzeit*, volume I, Munich, 1996, p. 141 - 149.)

¹¹ L'Empire romain germanique.

¹² CASTEL, Viviane du, *De Königsberg à Kaliningrad : L'Europe face à un nouveau « Département d'Outre-Terre » russe sur la Baltique*, L'Harmattan, Paris, 2007, p. 29.

l'écrit¹³. Dans les universités, on enseigne toujours en latin et les grandes cours donnent souvent la préférence à la langue française. Ainsi Frédéric II¹⁴, roi de Prusse, avouait : « Je ne suis pas fort en allemand.¹⁵ » En effet, les dialectes germaniques peuvent être à tel point éloignés les uns des autres que les Allemands ne se comprennent pas entre eux.

Afin de mieux comprendre le contexte historique, il paraît indispensable de revenir sur les événements ayant marqué l'époque, car l'Allemagne du dix-huitième siècle est un territoire bouleversé par les guerres dont la plus importante est certainement celle de Sept Ans. Mis à part les Habsbourg¹⁶, dont sont issus la plupart des « empereurs romains germaniques », les autres souverainetés importantes dans l'empire sont la Prusse, le Hanovre, qui appartient au roi d'Angleterre, et la Saxe, dont le prince est également roi de Pologne. En 1740, meurent à la fois le roi en¹⁷ Prusse Frédéric-Guillaume I^{er} et l'empereur romain germanique Charles de Habsbourg, ce dernier ayant imposé que le trône revienne à sa fille Marie-Thérèse.



*A gauche : Maria Theresia. Toile d'Andreas Moeller, datant de 1727.
A droite : Frédéric II. Tableau de Johann Georg Ziesenis, datant de 1763.*

¹³ Ceci explique aussi pourquoi on trouve parfois des orthographes très différentes pour un seul nom, comme par exemple Velten et Veltheim. L'orthographe est liée à la prononciation régionale.

¹⁴ Frédéric II (1712 – 1786), dit : Frédéric le Grand et « Alter Fritz » (Vieux Fritz).

¹⁵ HARNDT, Ewald, *Französisch im Berliner Jargon*, Das Neue Berlin, 1990, p. 13.

¹⁶ Cf. annexe n° 2, Autriche.

¹⁷ Frédéric-Guillaume I^{er} (1688 – 1740). Son fils, Frédéric II, sera le troisième roi en Prusse et premier roi de Prusse. Cf. annexe n° 2, Prusse.

Alors que l'héritière de l'Empire doit se battre contre les princes apparentés pour préserver son trône, Frédéric II profite de sa faiblesse politique pour envahir la Silésie¹⁸ sans faire au préalable une déclaration de guerre. Avec l'aide de la France, son alliée, la Prusse gagne la bataille décisive de Mollwitz, et Marie-Thérèse doit, dans un accord secret, céder une grande partie de la Silésie à son adversaire (1742). La Prusse se retire de la guerre, mais inquiétée par les succès autrichiens contre la France, occupe plus tard la Bohême. Cette deuxième guerre de Silésie se termine avec le traité de Dresde (1745).



Grand atlas historique du monde en 493 cartes Georges Duby © Larousse 1997

Préparant leur revanche sur la Prusse, Marie-Thérèse et son ministre Kaunitz s'assurèrent dès 1746 l'alliance de la Russie, puis s'efforcèrent d'obtenir un rapprochement avec la France, qui, dans la guerre de la Succession d'Autriche (1740/48) avait « travaillé pour le roi de la Prusse ». C'est l'Angleterre qui prit l'initiative des hostilités, à partir de juillet

¹⁸ Depuis 1526, la Silésie appartenait à l'Autriche. Cf. annexe n° 2, Silésie.

1755, en saisissant dans différents ports trois cents vaisseaux de commerce français. Peu après, Frédéric II signa avec l'Angleterre le traité de neutralité de Westminster (16 janvier 1756), et la France, isolée, n'eut plus qu'à se retourner vers l'Autriche : ce fut le « renversement des alliances » consacré par le traité de Versailles (1^{er} mai 1756).¹⁹

A partir de 1754, en Amérique, un conflit se dessine entre la France et l'Angleterre. La rivalité franco-britannique dans les colonies combinée à l'opposition austro-prussienne en Silésie, éclate dans la guerre de Sept Ans (1756 à 1763).

La guerre mit ainsi aux prises, d'une part la France et l'Autriche avec leurs alliées, Russie, Saxe, Suède et Espagne, d'autre part l'Angleterre, la Prusse et le Hanovre.²⁰

Michel Mourre, certainement parce qu'il tente uniquement de donner un bref aperçu des faits, n'évoque pas dans son article le rôle des autres états allemands. Cependant, il est évident que lorsque les grandes puissances de l'Empire s'engagent dans une guerre pour la dominance, les petits états ne peuvent pas rester neutres, d'autant plus que leurs souverains, par lien sanguin, mariage, serment ou contrat, sont alliés à un grand protecteur. Par conséquent, toute l'Allemagne est touchée par cette guerre qui décimera fortement la population. Par ailleurs, en raison de la colonisation, l'Inde et les Philippines deviennent également théâtres de cette guerre, la raison pour laquelle certains chercheurs arguent que la guerre de Sept ans était en réalité la première guerre « mondiale ».

La guerre de Sept Ans prit fin par deux traités : la paix de Paris (10 février 1763) confirma la ruine du premier empire colonial français. La France céda à l'Angleterre l'Acadie, le Canada, le golfe du Saint-Laurent, plusieurs îles des Antilles, le Sénégal et presque toutes ses possessions de l'Inde ; la Louisiane était abandonnée à l'Espagne en compensation de la Floride, annexée par l'Angleterre. En Europe, la paix de Hubertusburg (15 février 1763) confirma à la Prusse la possession définitive de la Silésie. Ainsi, la guerre de Sept Ans marquait l'avènement de la Prusse comme grande puissance européenne, et l'avènement de l'Angleterre comme première puissance coloniale mondiale.²¹

¹⁹ MOURRE, Michel, « Sept ans (guerre de) » in *Dictionnaire encyclopédique d'Histoire, volume q-s*, Bordas, Paris, 1986 (1978), p. 4266.

²⁰ Ibidem.

²¹ Ibidem, p.4266 – 4267.

Alors que la France sort très affaiblie de cette guerre, l'avènement de la Prusse crée un certain équilibre de pouvoir sur le territoire allemand. Toutefois, les conflits armés, la famine et les pandémies, telles que la tuberculose ou la variole, continuent de marquer la vie des contemporains. Dans ce contexte politique, les souverains allemands ne montrent pas vraiment un grand intérêt pour le théâtre. Ainsi, dans la première moitié du dix-huitième siècle, il n'existe pas de théâtre de cour comme on le connaît en France. Le roi Frédéric II a bien un théâtre de cour, mais c'est une troupe française qui y joue. Vienne est alors la seule ville disposant, depuis le début du siècle, d'un théâtre germanophone permanent : le *Theater am Kärtner Tor*. Cependant, Vienne constitue de manière générale une exception dans l'histoire théâtrale de l'époque ; raison pour laquelle on parle aussi du *Wiener Sonderweg*.

Au début du dix-huitième siècle, le paysage théâtral se compose avant tout de troupes itinérantes, qui pratiquent un mélange entre la tradition italienne et la tradition anglaise : le *Stegreifspiel*. Contrairement au théâtre français, où les acteurs suivent déjà un texte dramatique, le comédien allemand improvise.

Le jeu « au pied levé » ou le « jeu à l'improviste » découle sans presque aucune préparation du processus de jeu. Le *Stegreif* (moyen allemand)²² signifie : étrier ; l'image : Le messager à cheval ne quitte pas l'étrier après avoir transmis le message, mais se remet immédiatement sur son cheval avec la réponse.²³

La façon de pratiquer le théâtre, c'est-à-dire avec un répertoire de stéréotypes de personnages (comme les *tipi fissi*) et un fil d'intrigue (comme les *canevas*), est inspirée de la *commedia dell'arte*. Cependant, les intrigues montrées ainsi que la structure de la troupe et le côté organisationnel du quotidien, puisent plutôt dans les traditions des comédiens anglais, qui jouent en Allemagne depuis le milieu du dix-septième siècle.

²² Le moyen allemand désigne la période linguistique du onzième jusqu'au milieu du quinzième siècle. Le terme *Stegreif* étant déjà ancien au dix-huitième siècle, nous pouvons imaginer que le jeu improvisé a dû exister auparavant sous une autre forme.

²³ SCHERF, Elisabeth, « Stegreiftheater » in BRAUNECK, Manfred et SCHNEILIN, Gérard (éditeurs), *Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen. Bühnen und Ensembles*. Rowohlt Verlag, Reinbeck/ Hamburg, 2001, p. 951: *Das Spiel aus dem Stegreif oder das Stegreifspiel entsteht fast ohne Vorbereitung im Prozess des Spielens. Stegreif (mhd.) bedeutet Steigbügel; das Bild: Der reitende Bote verlässt nicht den Steigbügel nach Übergabe der Botschaft, sondern reitet unverzüglich mit erhaltener Antwort zurück.*

Parfois, une troupe est invitée par un souverain pour une représentation, mais il n'y a pas d'activité théâtrale germanophone permanente dans les cours. Les souverains donnent leur préférence au théâtre français et à l'opéra italien. Dans les rares cas où des comédiens sont engagés, c'est pour des courtes durées, et ils sont soumis au même règlement que les autres « employés » du souverain, à la différence que leur activité est précisément définie ; leur contrat mentionne par exemple qu'ils n'ont pas le droit de refuser un rôle.

A la cour comme à la ville, c'est le mépris envers les comédiens qui règne.

Contrairement à certains serviteurs de la cour, les comédiens, et en particulier les comédiennes, n'avaient généralement aucune reconnaissance, étaient même aussi parfois diffamés.²⁴

Les comédiens étant rarement les bienvenus, pour une troupe vagabonde du dix-huitième siècle, c'est une chance d'obtenir l'autorisation de jouer. Le *Privileg* ou *Patent der Hofkomödianten* (privilege des comédiens de la cour) existe, mais ce n'est au fond rien d'autre qu'un équivalent des lettres patentes²⁵ françaises, accordant à une troupe le droit de jouer sur un territoire précis pendant les *Messen*, foires autour des événements religieux. Par conséquent, ce privilège, bien qu'accordé par la cour, ne fait pas nécessairement des comédiens qui le détiennent la troupe attitrée de la cour. En effet, ces premiers *Hofkomödianten* sont souvent des troupes itinérantes qui ne se distinguent pas encore de leurs collègues forains. Les Allemands considèrent le spectacle vivant comme un divertissement malhonnête, et le métier de comédien n'est reconnu ni comme artistique, ni comme artisanal. Le peuple se méfie de ces étrangers qui gagnent leur

²⁴FRENZEL, Herbert A., *Geschichte des Theaters, Daten und Dokumente (1470 – 1890)*, Collection « dtv-Wissenschaft », dtv, 1979. Deuxième édition, 1984, p.137 :

Im Gegensatz zu einzelnen Hofbedienten war der Schauspielerstand, besonders seine weiblichen Angehörigen, nicht nur allgemein nicht anerkannt, sondern gelegentlich Verleumdungen ausgesetzt.

²⁵DESAILLE, Paul, *Vocabulaire historique de la France moderne*, collection « 128 histoire », Armand Colin, Paris, 2002, p. 74 : « Acte royal sous la forme d'une lettre ouverte, non scellée, publique, portée à la connaissance de tous. »/ BLUCHE, François, *Dictionnaire du Grand siècle*, Fayard, collection « Les indispensables de l'histoire », Paris, 2005, p. 869 : «En pratique, on parle surtout de lettres patentes lorsque l'acte royal sert 'de titre pour la concession de quelque octroi, grâce, privilège, établissement. (...)', écrit Ferrière.»

argent en s'exposant publiquement lors des fêtes foraines et il soupçonne les comédiennes d'être des prostituées. Ceci est dû au fait que les troupes itinérantes accueillent toutes sortes de personnes : familles de comédiens, anciens étudiants, jeunes bourgeoises et surtout les exclus de la société. Durant presque tout le dix-huitième siècle, le comédien n'est pas loin de se voir attribuer le même statut qu'un « hors-la-loi » et, comme en France, il risque l'excommunication et n'a pas droit à l'enterrement religieux. Cette situation est bien illustrée par ce pamphlet sous forme de confession :

Tu sais, ô Dieu, qu'un tel état me nourrit,
Que ta parole n'interdit pas, qu'aucune loi n'empêche ;
Un état, qui m'envoie pour colporter la vertu,
Plutôt que pour entraîner des cœurs sur le chemin des vices.

S'il est aussi répréhensible que l'hypocrite le décrit,
Si tu ne veux qu'on rie du délire des sots,
Pourquoi ne nous écrases-tu pas comme des malfaiteurs
Sur les planches infamantes et sans innocence.

[...]

Ton fils nous rachète aussi, avec son sang chèrement acquis,
Il profite à tous les chrétiens, et donc aussi à nous.
De quel droit peut-on nous bannir de sa table ?
Pourquoi ne veut-on pas nous nourrir de son corps ?

[...]

Ah ! Donne-moi à l'avenir la force pour une meilleure vie,
Et laisse-moi n'aspirer à rien d'autre que la vertu pure.
Et jamais mon état ne doit m'être un obstacle
Pour suivre le chemin que nous montrent ta parole et ton doigt.
Je veux en agissant, et je veux lors de mes voyages,
O Seigneur, toi, dans mon cœur, constamment te louer [...] ²⁶

En réalité, le fait que le spectacle soit la seule occasion, mis-à-part la messe à l'Eglise, à rassembler des personnes de toutes les classes sociales, était certainement autant, ou même plus, à l'origine du mépris ecclésiastique pour le théâtre que ne l'était le taux de

²⁶ UHLICH, Adam Gottfried, *Eines Christlichen Comödianten Beichte an Gott bey Versagung der öffentlichen Communion*, Francfort et Leipzig, 1771 (deuxième édition). L'intégralité du texte ainsi que sa traduction se trouvent dans l'annexe n° 10.

criminalité causé par les acteurs. D'autant plus que le public des spectacles était composé de personnes de toutes confessions. Néanmoins, la société de l'époque considère que ce ne sont que des individus avec de mauvaises mœurs qui conduisent à la profession du comédien. Être comédien résulte d'un échec social, et non l'inverse.

C'est dans le milieu bourgeois, pourtant le plus fervent ennemi du théâtre, que les comédiens trouvent des alliés qui ont la volonté d'imposer un théâtre littéraire. C'est notamment avec la rencontre et la coopération (1727 à 1740) entre Friederike Caroline Neuber²⁷, comédienne et directrice d'une troupe itinérante, et Johann Christoph Gottsched²⁸ que la transformation du théâtre allemand prend son origine. Gottsched rêve d'un théâtre selon le modèle français, et il y voit aussi une chance de développer l'allemand standard. Comme nous l'avons déjà évoqué, même si les comédiens jouent en allemand, ils ne sont pas forcément compris par tous. Gottsched a une vision très littéraire du théâtre, et ceci à une époque où les comédiens improvisent en s'inspirant d'un canevas plutôt qu'en se fondant sur un texte dramatique. La Neuberin quant à elle, nous le verrons plus tard, n'est pas la première actrice à défendre l'idée d'un théâtre sérieux, elle s'inscrit même dans une tradition de *Prinzipalinnen*²⁹. Issue d'une famille bourgeoise, et quoique passionnée par son métier, Friederike Caroline Neuber souffre d'être maintenue à l'écart de son milieu d'origine. Contrairement à leurs collègues masculins, le choix professionnel des actrices déterminait irréversiblement leur statut social. La Neuberin est consciente du fait que seul un théâtre sérieux peut sortir les comédiens de leur situation sociale isolée.

La collaboration de Gottsched et de Friederike Caroline Neuber est fructueuse, mais la comédienne et le professeur ne sont pas toujours en bons termes. En réalité, Gottsched

²⁷ NEUBER, Friederike Caroline (née WEISSENBORN 1697- 1760), dite « Neuberin ».

²⁸ GOTTSCHED, Johann Christoph (1700 - 1766) était professeur de littérature à Leipzig. Lessing était un de ses étudiants.

²⁹ Directrices de théâtre. Le mot *Prinzipal*, forme masculine du terme, signifie dans un sens plus large « propriétaire » ou « directeur ». Il est également utilisé dans d'autres secteurs professionnels ou politiques. Devrient le définit ainsi : Le *Prinzipal* était le directeur de la troupe. Il était le propriétaire du matériel ainsi que des privilèges, et il organisait et gérait la troupe. On l'appelait également *Comödiantenmeister*. (cf. DEVRIENT, Eduard, *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*, Otto Elsner Verlag, Berlin, 1905, p. 126.) On reviendra sur le principalat dans le chapitre dédié à l'économie théâtrale.

reste tout au long de sa vie quelque peu étranger au fonctionnement du monde théâtral professionnel. Nous constatons toutefois que, même si l'origine du théâtre professionnel en Allemagne se situe dans la seconde moitié du dix-septième siècle, ce n'est qu'avec ladite collaboration que naît une culture théâtrale proprement « allemande », de plus en plus émancipée des influences étrangères. La femme de théâtre jouera un rôle primordial dans cette évolution. C'est une comédienne qui a publié un des premiers textes théoriques allemands, défendant le théâtre professionnel et la place de l'actrice sur les planches. C'est une comédienne qui a engagé la transformation du théâtre allemand en un art sérieux. Ce sont des comédiennes qui ont dirigé les troupes les plus célèbres de la première moitié du dix-huitième siècle. Et ce ne sont là que trois arguments soulignant l'importance d'une étude approfondie sur l'actrice d'autrefois.

Pourtant, les actrices du dix-huitième siècle ne forment aucun groupe uniforme. Elles ont des vies, des visions et des idées très différentes. Si néanmoins elles formaient un groupe sociologique, il devrait bien exister un stéréotype de l'actrice allemande de l'époque. Soulignons, pour mieux éclaircir le sujet d'étude, que l'attribut « allemand » ne fait pas référence à la nationalité au sens strict, mais définit une actrice jouant en langue allemande devant un public germanophone ! Les comédiennes de nationalité allemande exerçant leur métier presque exclusivement en français ne seront pas prises en compte dans cette étude. En revanche, celles jouant en allemand à Lemberg, Reval ou à Saint-Pétersbourg, en feront partie.

En Allemagne même, il faut constater que la plus grande partie des recherches³⁰ ayant été menées jusqu'à présent se concentre sur la première moitié du siècle, et que la seconde moitié du siècle a été quelque peu négligée par les chercheurs, bien qu'au cours des quinze dernières années plusieurs ouvrages aient été publiés. Si on trouve encore de nombreuses études portant sur une région, une ville, un théâtre ou une personne en particulier, les actrices ont été oubliées dans les ouvrages plus généralistes portant sur le théâtre d'autrefois. Les raisons pour lesquelles les chercheurs ont évité de se lancer dans cet ambitieux projet ont déjà été évoquées : le territoire sous influence de la culture

³⁰ Il est évident que nous ne parlons ici que des recherches ayant été menées dans un contexte d'études théâtrales. De nombreuses études littéraires ont été faites sur la seconde moitié du dix-huitième siècle.

allemande est considérable, l'Allemagne même est un pot-pourri culturel sans véritable centre intellectuel auquel nous pourrions nous référer. De plus, le dix-huitième siècle ne représente aucune période historique ou théâtrale précise... Pour pouvoir comprendre les liens entre les différentes personnes, événements et lieux, nous devons être capables d'appréhender l'infinie quantité de documents. Vu comme cela, il paraît évident qu'il s'agit d'une ambition prétentieuse, mais il faut prendre en compte le fait que les chercheurs du début du vingt-et-unième siècle ont à leur disposition deux outils devenus indispensables pour l'accès aux informations ainsi que leur gestion: l'internet et l'ordinateur. Grâce aux banques de données numériques telles que (sans vouloir dresser une liste exhaustive) *Gallica*³¹, *Google Livres*³² ou bien *Europeana*³³, le chercheur peut désormais consulter en deux – trois mouvements des documents qui nécessitaient auparavant des longues recherches et des déplacements.

Une première analyse des documents de l'époque laisse deviner que 1760, année du décès de la Neuberin, marque une césure³⁴ dans l'évolution théâtrale. C'est d'ailleurs également la raison pour laquelle la plus grande partie des recherches se concentrent sur la première moitié du siècle. Pour limiter l'époque étudiée, nous pouvons nous référer approximativement au début du dix-neuvième siècle, sachant que les décès d'un certain nombre de personnalités du milieu théâtral³⁵ ainsi que l'apparition d'une nouvelle génération d'actrices créent une sorte de rupture naturelle. Par conséquent, il semble logique de concentrer les recherches sur la période de 1760 à 1805. Cela permettra de retracer l'évolution d'un système plus ou moins démocratique dans les troupes itinérantes à une structure très hiérarchisée dans les théâtres permanents ; d'autant plus que cette période est marquée par la naissance d'un système de stars comparable à celui que nous connaissons aujourd'hui pour le cinéma d'Hollywood.

³¹ <http://gallica.bnf.fr/>

³² <http://books.google.fr/>

³³ <http://www.europeana.eu/portal/>

³⁴ Nous pouvons confirmer la légitimité de cette date, en nous basant sur l'année 1763 qui met fin à la guerre des Sept ans.

³⁵ Corona Schröter décède en 1802, Maria Rosalia Karolina Nouseul en 1804, Friedrich von Schiller en 1805, Betty Koch en 1808.

Concernant plus particulièrement la comédienne, nous percevons qu'il existe depuis toujours une certaine fascination autour de l'actrice du dix-huitième siècle. En réalité, à cette époque, on est déjà conscient du fait qu'elle ne correspond à aucun des schémas habituels de la vie féminine. La comédienne est financièrement indépendante comme une veuve de commerçant, parfois aussi cultivée qu'un professeur³⁶. Elle est itinérante comme un vagabond et publique comme une souveraine ou comme... une prostituée. Elle a un statut social inférieur à celui d'un journalier³⁷, mais plus de liberté que n'importe quelle autre femme. Elle est peut-être pauvre, mais porte sur scène des costumes de reine. Elle prétend être honnête et vertueuse, mais elle gagne sa vie en s'exposant aux regards des hommes. Elle est mariée, mais l'homme qu'elle aime sur scène n'est pas forcément son mari. Aussi peut-on constater, dans le milieu théâtral, un grand nombre de séparations, et même de divorces³⁸. Selon Ute Daniel³⁹, c'est cette ambivalence qui fait d'elle une exception intéressante pour l'historien de nos jours. Aux yeux de ses contemporains, une femme qui ne semble soumise à aucune de leurs lois, échappe à leur contrôle. Pour eux, la comédienne est un personnage plein de contradictions et son étrangeté la rend dangereuse et érotique à la fois. Depuis la fin du dix-huitième siècle, cette aura autour de la comédienne a inspiré de nombreux romanciers.

[...] comme le signe paraît en l'absence d'un sens réellement nécessaire [...] l'actrice apparaît comme irrémédiablement creuse ; il suffit pour le voir de se refuser momentanément à l'illusion qui veut que l'actrice « représente » quelqu'un et de la saisir ainsi sous l'aspect d'un moule vide.⁴⁰

³⁶ Contrairement à une idée répandue, toutes les actrices de l'époque n'étaient pas très cultivées. Eduard Devrient explique qu'il y avait des comédiennes à la fin du dix-huitième siècle, auxquelles il fallait lire leurs rôles parce qu'elles ne savaient pas lire.

³⁷ Je parle ici du début du dix-huitième siècle.

³⁸ Dans *De l'Allemagne*, Madame de Staël se montre choquée par la facilité d'un divorce chez les allemands protestants.

³⁹ Ute Daniel est professeur d'histoire à l'Université de Brunswick. Elle s'intéresse particulièrement à l'histoire de la comédienne du dix-neuvième siècle. Elle participe à un comité de lecture des nouveaux ouvrages universitaires sur le marché. Je fais référence à une critique disponible sur Internet (<http://iasl.uni-muenchen.de/>).

⁴⁰ CHAMBERS, Ross, « L'ange et l'automate, variations sur le mythe de l'actrice de Nerval à Proust » in *Les Archives des Lettres modernes*, n° 128, Paris, 1971, p.10.

Ainsi, avec le temps, l'actrice d'autrefois s'est de plus en plus transformée en « un moule vide » de femme, au libre service des générations suivantes, prête à devenir porte-parole pour n'importe quelle image de la femme.

Quant aux chercheurs, eux aussi succombent à la fascination autour de l'actrice. On peut supposer que *Sozialprobleme der Schauspielerin im Ablauf dreier Jahrhunderte*⁴¹ est une des premières études socio-historiques publiées sur l'actrice allemande de l'époque. Gisela Schwanbeck y analyse l'évolution du statut social de la comédienne, depuis sa naissance au dix-septième siècle jusqu'au début du vingtième siècle. Pourtant, c'est surtout à la fin des années 1980 que les chercheurs allemands commencent à s'intéresser de plus près à l'actrice de jadis. Depuis, un certain nombre d'ouvrages, plus ou moins scientifiques, ont été publiés. Barbara Becker-Cantarino, Ute Daniel, Ruth B. Emde, Erika Fischer-Lichte, Renate Möhrmann, Claudia Puschmann et d'autres sont devenues des références dans ce domaine d'études qui paraît être réservé aux femmes. En effet, on constate que toutes les études significatives entretiennent un rapport caractéristique avec les questionnements féministes. Par conséquent, il paraît inévitable de consacrer quelques réflexions à la prédominance des *gender studies* dans l'étude de l'actrice d'autrefois.

Initialement, les recherches féministes se définissent essentiellement par la critique de l'oppression de la femme, réclamant entre autres l'abandon du schéma courant qui suppose l'homme comme stéréotype de l'être humain et qui ne s'intéresse que très arbitrairement à la femme. Toutefois, dépasser le schéma critiqué ne semble pas si facile, car, en 1999, Ruth B. Emde écrit:

L'histoire théâtrale devrait être écrite séparément pour l'homme et la femme. Aussi longtemps que la jonction des termes femme et fiction n'a pas été examinée d'une manière critique ainsi que leur genèse analysée d'une façon explicite, la recherche restera piégée par

⁴¹ SCHWANBECK, Gisela, *Sozialprobleme der Schauspielerin im Ablauf dreier Jahrhunderte*, Collection « Theater und Drama », volume 18, Colloquium Verlag, Berlin, 1957. BNF W 8°1317. Il est vrai que d'autres études sur des comédiennes existaient déjà auparavant, comme par exemple une thèse de doctorat sur la Neuberin, écrite par Hannah Sasse et publiée en 1937, à Fribourg. (SASSE, Hannah, *Friedericke Caroline Neuber. Versuch einer Neuwertung*, Thèse de Doctorat, Fribourg, 1937. BNUS) Gisela Schwanbeck semble néanmoins être la première à aborder la thématique d'un point de vue plus général, sans partir d'une biographie précise.

les discours du dix-huitième siècle. Le but ne peut pas être de suivre les questionnements du connaisseur de théâtre, comment les femmes seraient vraiment et où il faudrait marquer la frontière entre la fiction et la réalité, car ils font eux-mêmes partie d'un discours basé sur l'idée d'une infériorité naturelle de la femme et d'une supériorité artistique de l'homme. [...] C'est pourquoi l'histoire théâtrale devrait être écrite d'une manière comparée.⁴²

Il paraît tout naturel que dépasser le schéma critiqué soit particulièrement difficile concernant la période étudiée, car nous nous trouvons au moment même où cette théorisation de la différence entre la femme et l'homme est née. L'étude comparative, fondée sur une analyse dépassant au maximum les définitions construites de ce qui est l'homme et ce qui est la femme, telle que Ruth B. Emde la suggère, semble en effet nécessaire. Toutefois nous devons constater que jusqu'à présent le vieux modèle de réflexion n'a habituellement pas été remplacé par l'étude comparée exigée, mais par un schéma opposant perpétuellement l'homme et la femme, cette méthode provoquant bien trop fréquemment une célébration du rôle de la femme pour ne pas éveiller des doutes quant à sa neutralité.

L'inconvénient de cette méthode est que le concept même d'une mise en opposition se définit par la confrontation de deux groupes distincts sur un point commun. Or, en réalité, le bien-fondé de la division de l'actrice et de l'acteur en deux groupes sociologiques indépendants n'a jamais vraiment été étudié en tant que tel. Les différences entre la comédienne et le comédien sont-elles suffisamment significatives pour permettre cette distinction ? L'actrice et l'acteur ayant vécu et travaillé ensemble, ne faudrait-il pas analyser le comédien comme l'égal de la comédienne, et non comme un point d'opposition ou une référence ?

⁴² EMDE, Ruth B., « Die Schauspielerin im "Kennerblick". Gefühls- und Verstandes-Schauspiel als Neuformation der Geschlechterdifferenz » in FISCHER-LICHTE, Erika et SCHÖNERT, Jörg (éditeurs), *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts, Inszenierung und Wahrnehmung von Körper – Musik - Sprache*, Wallstein Verlag Göttingen, 1999, p. 460: *Theatergeschichte sollte geschlechtsspezifisch geschrieben werden. Solange die begriffliche Verknüpfung von Frauen und Fiktion nicht kritisch hinterfragt und ihre Genese explizit erklärt ist, bleibt die Forschung in den Diskursen des 18. Jahrhunderts befangen. Es kann nicht darum gehen, die Fragen der Theaterkenner danach, wie Frauen wirklich sind, und wo die Grenze zwischen Fiktion und Realität zu ziehen ist, weiterzuverfolgen, denn sie gehören selbst zum Diskurs von der natürlichen Unterlegenheit der Frau und der künstlerischen Überlegenheit des Mannes. [...] Darum sollte Theatergeschichte komparatistisch geschrieben werden.*

En effet, la lecture « gendrée » de l'histoire théâtrale en Allemagne accorde souvent à l'homme la place que la femme occupait auparavant, c'est-à-dire celle d'un décor évoqué de temps à autre. Pourtant, nous avons la certitude que l'actrice et l'acteur n'ont pas vécu parallèlement, mais ensemble. C'est justement la coexistence des deux sexes qui rendait le milieu théâtral si particulier par rapport à d'autres milieux professionnels. Par conséquent, l'histoire théâtrale ne devrait pas « être écrite séparément pour l'homme et la femme », comme Ruth B. Emde le réclame, mais réunir les connaissances acquises par tous les chercheurs, afin de découvrir le théâtre d'autrefois dans toute sa complexité.

Cette approche exige une analyse attentive des textes scientifiques, afin de distinguer les données sur le paysage théâtral d'autrefois des interprétations qui en ont été faites. Cependant, il demeure impossible de faire nettement la différence entre la vie professionnelle et la vie privée ; ceci vaut d'autant plus quand il ne s'agit pas de comédiens sédentaires.

La scène et le quotidien n'étaient cependant pas deux mondes séparés : le quotidien, c'était le théâtre et le théâtre, c'était le quotidien pour ces comédiens et comédiennes itinérants qui transportaient leurs biens et qui souvent devaient mettre en gage leur propriété pour le logement et les frais de voyage.⁴³

Etudier tous les domaines de la vie quotidienne de l'actrice et de l'acteur, permettra à la fois d'esquisser leur place dans la société de la seconde moitié du dix-huitième siècle et de compléter l'image du milieu théâtral de jadis.

Une lecture critique des documents des différentes époques démontrera non seulement que la comédienne allemande a joué un rôle important dans l'évolution théâtrale, mais aussi jusqu'à quel point les études ayant été faites sur elle depuis cette époque sont

⁴³ « Einleitung » in BUCK, Inge (éditrice), SCHULZE-KUMMERFELD, Karoline, *Ein fahrendes Frauenzimmer, Die Lebenserinnerungen der Komödiantin Karoline Schulze-Kummerfeld, 1745 – 1815*, dtv, Munich, 1994. (Orlanda Frauenverlag, Berlin, 1988), p. 8: *Bühne und Alltag waren indessen keine getrennte Welten: Alltag war Theater und Theater war Alltag für die Wanderschauspielerinnen und – schauspieler, die alles mit sich trugen, was sie besaßen, und das wenige, was sie besaßen, oft verpfänden mußten für Logis und Reisegeld.* Le fait que la vie privée et la vie professionnelle étaient inséparablement liées, explique aussi pourquoi il est impossible d'étudier le milieu théâtral de l'époque sans consacrer des passages aux conflits personnels. Il est étonnant de voir combien de fois un tournant important dans l'histoire théâtrale résulte uniquement de la sympathie ou de l'antipathie très prononcée entre deux individus.

révélatrices de l'évolution de l'image de la femme à l'intérieur des sciences humaines. Ainsi, nous constatons par exemple que les chercheurs ont longtemps suivi l'opinion des critiques contemporains en continuant d'attribuer l'attraction érotique des spectacles à la présence de l'actrice. De nos jours, des jeunes chercheurs comme Aurore Evain⁴⁴ dressent l'hypothèse, que celle-ci résultait beaucoup plus de la coexistence professionnelle et publique des deux sexes.

Le roman historique se présente comme un autre document pour mener cette analyse du changement que l'image de la comédienne du dix-huitième siècle a subi au cours du temps. C'est parce que toute œuvre est influencée par l'expérience de son auteur qui ne peut faire abstraction de son vécu. Ainsi Petra Oelker, l'auteur d'une série de romans policiers ayant pour personnage principal une actrice du dix-huitième siècle, écrit :

Moi, je fais partie de la génération de femmes qui s'est battue dans les années 1960 et 1970 (en ce qui me concerne plutôt ces dernières) pour l'égalité et l'identité individuelle de la femme. [...] Il est évident que je n'ai pas pensé à cela en écrivant les romans, mais quand une histoire naît dans une tête, elle naît de ce qui est dans la tête.⁴⁵

Il en va de même de l'image qu'on a donnée de l'actrice de l'époque dans les articles contemporains ou même des études universitaires actuelles ; l'auteur en dit autant sur son sujet que sur sa propre époque. Toute recherche scientifique, aussi objective qu'elle se veuille, reflète le contexte socioculturel et les convictions de son auteur. A la fin du vingtième siècle, l'apparente volonté de pousser la comédienne du dix-huitième siècle dans le rôle de première féministe évoque l'esprit d'une recherche d'identité de la génération des femmes dites « libérées », tandis que la représentation de l'actrice au début du vingtième siècle semblait donner plutôt l'image d'une femme pragmatique par nécessité.

⁴⁴ EVAIN, Aurore, *L'apparition des actrices professionnelles en Europe*, Editions L'Harmattan, Collection « Univers théâtral », Paris, Budapest et Torino, 2001.

⁴⁵ Extrait de sa lettre du 22 mars 2004 : *Ich gehöre ja zu der Frauengeneration, die in den 60iger und 70iger Jahren (letzteres trifft für mich eher zu) um Gleichberechtigung und eigene Identität als Frau gekämpft haben. [...] Daran habe ich beim Schreiben der Romane natürlich nicht gedacht, aber wenn eine Geschichte in einem Kopf entsteht, entsteht sie aus dem, was in diesem Kopf drin ist.*

En comparant les différents documents témoignant de la vie des actrices et des acteurs de jadis, nous tenterons à la fois de compléter notre vision du monde théâtral d'autrefois et de retracer l'évolution de l'étude de cette époque à travers les siècles. Les documents écrits par les comédiennes et comédiens – leurs mémoires, articles et lettres – nous fourniront des indices quant à l'implication qu'ils ont eue eux-mêmes dans la création de leur mythe. Pour compléter la vision qu'on a portée jusqu'à présent sur l'histoire du théâtre allemand de cette époque, répétons-le, il est indispensable de mettre continuellement en rapport la comédienne de l'époque avec ses collègues masculins pour mieux déterminer les éléments véritablement caractéristiques de ce groupe sociologique des « gens du théâtre » – à moins de démontrer définitivement que les acteurs et les actrices formaient deux groupes sociologiques distincts !

En même temps, la seconde moitié du dix-huitième siècle est marquée par la sédentarisation du théâtre allemand, qui se fait en plusieurs étapes. Cette évolution influe autant sur la vie professionnelle des gens de théâtre que sur leur vie familiale. Les normes artistiques, le savoir-faire professionnel et le cadre de travail changent radicalement dans l'espace de deux – trois générations d'artistes. De nouveaux métiers naissent au sein du milieu professionnel, confrontant les acteurs à la fois à la collaboration étroite avec d'autres professions et à la cohabitation avec d'autres milieux sociaux. Les requêtes vis-à-vis des actrices et acteurs évoluent parallèlement à leurs conditions de vie. Leur talent se mesure alors plus que jamais à la capacité de pouvoir suivre et satisfaire, au cours d'une carrière, les exigences d'un monde théâtral en pleine ébullition. Comment cette évolution influe-t-elle sur le rapport homme-femme au sein du théâtre ? Qu'est-ce qui en découle pour l'artiste en tant qu'individu vivant au cœur d'une société en pleine voie d'embourgeoisement ? C'est à travers l'étude des biographies de plus de 400 artistes de l'époque que nous tenterons de découvrir les réponses à ces questions.

Première Partie :
Approches méthodologiques

1) Les documents

Le problème essentiel auquel se heurtent les études théâtrales est ancré dans la nature même du spectacle : son évanescence.

S'y ajoute le problème d'ordre méthodologique que le caractère fugitif de l'art théâtral le rend si difficile à documenter. La représentation s'envole dès qu'elle naît. On ne peut la conserver entre les couvertures de livres érudits.⁴⁶

A l'aide des nombreux documents à sa disposition, le chercheur tente de rassembler les preuves subsistantes, ces témoignages de tous genres qui ne cessent de lui rappeler qu'il essaie de rattraper un art fugitif. Mais les témoins, sont-ils vraiment fiables, ou ne s'agit-il pas plutôt de documents imprégnés par les idées et les goûts personnels de leurs auteurs ? A l'image de son art, le milieu théâtral est presque toujours difficile à cerner. Routine disciplinée dans un perpétuel changement de lieux, de collègues et de public. Concurrence rude et solidarité remarquable dans les troupes. Ce ne sont que deux exemples. Le monde théâtral se définit par la coexistence d'éléments qui semblent pourtant contradictoires, les frontières entre la réalité et la représentation sont floues, sur les planches, certes, mais de plus en plus aussi hors scène. Les gens du théâtre sont des personnes publiques, ils protègent d'autant plus leur vie privée. Ce qu'on connaît de leur quotidien est souvent seulement ce qu'ils ont bien voulu exposer. Avant d'entamer la recherche thématique, il est alors particulièrement important d'attirer l'attention sur les différents genres de documents, leur richesse et les pièges qu'ils présentent pour le chercheur.

Le périodique théâtral.

Vers le milieu du dix-huitième siècle surgit un grand nombre de périodiques théâtraux qui nous fournissent des informations précieuses sur le théâtre d'autrefois. Tous les

⁴⁶ DRESSLER, Roland, *Von der Schaubühne zur Sittenschule. Das Theaterpublikum vor der vierten Wand*, Henschel Verlag, Berlin, 1993, p. 10: *Hinzu kommt die methodische Schwierigkeit, daß der flüchtige Charakter der Theaterkunst sie so schwer dokumentierbar macht. Die Aufführung verfliegt, sobald sie entsteht. Sie ist nicht zwischen gelehrten Buchdeckeln aufzubewahren.*

sujets en rapport avec le monde du spectacle semblent y être exposés : la composition des troupes, les règlements théâtraux, des traités sur le jeu du comédien, des critiques de pièces montrées, extraits, résumés ou l'intégralité de textes dramatiques, etc. La bibliographie de Bender, Bushuven et Huesmann⁴⁷ permet certainement le mieux d'aborder la richesse de ces documents. Le lectorat des revues, journaux et almanachs se composait de professionnels, d'amateurs et de connaisseurs de théâtre, ces derniers constituant probablement l'immense majorité des lecteurs. L'apparition du connaisseur de théâtre, en allemand *Theaterkenner*, étant expression d'une nouvelle approche au théâtre, nous devons y consacrer quelques réflexions. Ruth B. Emde cite la définition de Johann George Sulzer pour expliquer la différence entre le *Kenner* (connaisseur) et le *Liebhaber* (amateur).

Le connaisseur se tient au milieu entre l'artiste et l'amateur. [L'amateur] ressent uniquement l'impact de l'art, étant satisfait de ses œuvres, et étant friand de leur délectation. [...] On est un amateur, si on a une émotion vivante pour les objets que l'art traite; [on est] un connaisseur quand s'ajoute au goût, purgé par un long exercice et l'expérience, la compréhension de la nature et du caractère de l'art; [...] On nécessite pas mal de choses, pour mériter d'être appelé connaisseur. [...] Le connaisseur] ne voit aucune œuvre comme objet d'amateurisme, mais comme un ouvrage destiné à un but bien précis, et ainsi il juge dans quelle mesure elle pourrait ou devrait avoir un impact. [...] il distingue exactement, ce qui [dans l'évolution des « différents temps et peuples »] est à attribuer aux banales sensations naturelles et ce qui doit être attribué aux mœurs passagères et à la mentalité changeable. C'est pourquoi il doit être un connaisseur des hommes et des mœurs. [...] Si vous voulez savoir si une œuvre est artistique, demandez à l'artiste; mais si vous exigez de savoir si elle est estimable concernant le but final de l'art, soit pour l'utilisation publique, soit pour l'utilisation privée, alors demandez au connaisseur.⁴⁸

⁴⁷ BENDER, Wolfgang F., BUSHUVEN, Sigfried, HUESMANN, Michael, *Theaterperiodika des 18. Jahrhunderts. Bibliographie und inhaltliche Erschließung deutschsprachiger Theaterzeitschriften, Theaterkalender und Theatertaschenbücher*, Teil 1 – 3, K.G. Saur, Munich, 2005.

⁴⁸ SULZER, Johann George, « Kenner » in *Allgemeine Theorie der schönen Künste, Dritter Theil*, sans édition, Leipzig, 1787, p. 5. Cité selon : EMDE, Ruth B., « Die Schauspieler im "Kennerblick". Gefühls- und Verstandes-Schauspiel als Neuformation der Geschlechterdifferenz » in FISCHER-LICHTE, Erika et SCHÖNERT, Jörg (éditeurs), *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts, Inszenierung und Wahrnehmung von Körper – Musik - Sprache*, Wallstein Verlag Göttingen, 1999, p. 450: *Der Theaterkenner liegt auf der Mitte zwischen Künstler und Liebhaber. [Der Liebhaber] empfindet nur die Wirkung der Kunst, indem er ein Wohlgefallen an ihren Werken hat, und nach dem Genuß derselben begierig ist. [...] Man ist ein Liebhaber, wenn man ein lebhaftes Gefühl für die Gegenstände hat, die die Kunst bearbeitet; ein Kenner, wenn zu diesem Gefühl ein durch lange Übung und Erfahrung gereinigter Geschmack, und Einsicht in die Natur und das Wesen der Kunst hinzukommt; [...] Es gehört nicht wenig dazu, um den Namen eines Kenners zu verdienen. [...] Er] sieht kein Werk als einen*

La particularité des connaisseurs du théâtre, c'est qu'ils sont à la fois le principal lecteur et le principal auteur des périodiques. L'hétérogénéité des lecteurs, passant du simple admirateur au professionnel par différents degrés de connaisseurs, explique également la grande diversité des publications. Les amateurs y trouvent des textes explicatifs, des critiques ou des anecdotes et les connaisseurs des approches pédagogiques autant que des épanchements intellectuels sur des problématiques théoriques et l'analyse artistique. Quant aux professionnels, la lecture des périodiques leur permettait de se tenir au courant de l'actualité de leur métier et de surveiller la concurrence. Certains *Prinzipale* ou théâtres, étant eux-mêmes parfois à l'origine de nouvelles revues, comme cela était par exemple le cas pour le théâtre de Hambourg, instrumentalisent les revues théâtrales, en y faisant de la publicité pour leurs prochaines représentations ou pour promouvoir leur idée du théâtre. En effet, la *Hamburgische Dramaturgie* qui prend une place exceptionnelle dans l'histoire théâtrale de l'Allemagne, est de nos jours, certainement le périodique de l'époque le plus connu. Sur demande des initiateurs du projet, Lessing doit y documenter les progrès du premier Théâtre national, tout en donnant au public un manuel pour la bonne lecture du spectacle. Dans ce cas, l'approche est alors d'ordre pédagogique, le but déclaré étant d'éduquer le public pour le préparer à ce théâtre sérieux allemand pour lequel il n'est pas encore prêt. En général, on peut dire que tous les périodiques se veulent ou pédagogiques ou instructifs ou bien divertissants, mais pas nécessairement tout à la fois. Le choix de Lessing comme rédacteur paraît tout-à-fait logique, autant pour les critères d'époque que pour les nôtres : il est un auteur et théoricien de renommée. Toutefois, la plupart des périodiques sortent de la plume de personnes, dont la prétention de pouvoir instruire les autres ne semble pas toujours avoir été légitime.

Malgré une certaine résonance positive dans le monde théâtral, nous ne pouvons dire que les publications sont bien accueillies par les acteurs de l'époque. Pour cela, ils

Gegenstand der Liebhaberey, sondern als ein zu einem bestimmten Zweck bestimmtes Werk an, und beurtheilt daher, inwiefern er seine Wirkung thun könne, oder müsse. [... er] unterscheidet genau, was darin [in den Entwicklungen « verschiedener Zeiten und Völker »] den allgemeinen natürlichen Empfindungen, und was den vorübergehenden Sitten, und dem Veränderlichen in der Denkungsart zuzuschreiben ist. Darum muß er ein Kenner der Menschen und Sitten seyn. [...] Wollt ihr wissen, ob ein Werk kunstmäßig sey, so fragt den Künstler darüber ; verlangt ihr aber zu wissen, ob es zum öffentlichen, oder zum Privatgebrauch, nach dem Endzweck der Kunst schätzbar sey, so fragt den Kenner.

doivent y lire trop souvent la critique de leur propre jeu, ce qui les fâche d'autant plus s'ils estiment que le journaliste n'est pas qualifié pour les juger⁴⁹. Le critique de théâtre désormais lui-même visé, réagit en se thématissant lui-même dans les périodiques.

Désapprouver signifie au juste exprimer sa réprobation. On peut, dans ce cas de réprobation, ou bien alléguer ses simples sensations, ou bien appuyer ses sensations avec des arguments. L'homme de goût choisit le premier, le juge d'art le second.

Lequel parmi eux doit savoir faire mieux ce qu'il critique ? On n'est pas maître de ses émotions ! mais on maîtrise ce qu'on dit sur ses sensations. [...] Je trouve que ma soupe est trop salée : n'ai-je le droit de l'appeler trop salée que si je sais moi-même cuisiner ?

Quelles sont les raisons du juge d'art ? Des conclusions tirées de la comparaison de ses propres sensations avec les sensations des autres ramenées aux notions fondamentales de la perfection et de la beauté. [...] Le juge d'art ne ressent pas uniquement que quelque chose ne lui plaît pas, mais il y rajoute son *parce que*. Et ce *parce que* doit-il l'obliger de le faire mieux ?

Bien sûr, si ce *parce que* est un *parce que* minutieux, il sera simple pour lui d'en déduire comment ce qui lui déplaît devrait être fait, en fait, pour ne plus lui déplaire.⁵⁰

Lessing argumente qu'on n'a pas nécessairement besoin d'avoir exercé un métier artistique pour pouvoir juger la qualité de l'œuvre. Il est particulièrement intéressant qu'il remplace dans son raisonnement le terme de critique par celui de juge (*Kunstrichter*). Il sous-entend ainsi que non seulement le juge, contrairement au critique, est censé être neutre et juste, mais aussi qu'il comprend une notion de légitimité et de notoriété officielle qu'on ne trouve pas chez le critique, qui lui ne se

⁴⁹ En réalité, de nombreux témoignages de comédiens contemporains nous laissent supposer que la critique était en général très peu appréciée par les comédiens et acceptée uniquement si elle venait d'un mentor.

⁵⁰ LESSING, Gotthold Ephraim, « Der Rezensent braucht nicht besser machen zu können, was er tadelt » in *Kritik und Dramaturgie. Ausgewählte Prosa*, édité par BÜHNER, Karl Hans, Reclam junior Stuttgart, Stuttgart, 1977, p. 9-12: *Tadeln heißt überhaupt, sein Mißfallen zu erkennen zu geben. Man kann sich bei diesem Mißfallen entweder auf die bloße Empfindung berufen, oder seine Empfindung mit Gründen unterstützen. Jenes tut der Mann von Geschmack: dieses der Kunstrichter. /Welcher von ihnen muß das, was er tadelt, besser zu machen verstehen? Man ist nicht Herr von seinen Empfindungen! aber man ist Herr, was man empfindet, zu sagen. [...] Ich finde meine Suppe versalzen: darf ich sie nicht eher versalzen nennen, als bis ich selbst kochen kann?/ Was sind die Gründe des Kunstrichters? Schlüsse, die er aus seinen Empfindungen, unter sich selbst und mit fremden Empfindungen verglichen, gezogen und auf die Grundbegriffe des Vollkommenen und Schönen zurückgeföhret hat. [...] Der Kunstrichter empfindet nicht bloß, daß ihm etwas nicht gefällt, sondern er fügt auch noch sein denn hinzu. Und dieses denn sollte ihn zum Bessermachen verbinden? Freilich, wenn dieses denn ein gutes gründliches denn ist; so wird er leicht daraus herleiten können, wie das, was ihm mißfällt, eigentlich sein müßte, wenn es ihm nicht mißfallen sollte.*

fonde que sur son opinion et la donne sans y avoir été invité. En réalité, le nombre de véritables juges d'art est très restreint. Les simples rédacteurs ne se limitent pas aux actualités professionnelles, essayant de pimenter leurs périodiques en entrant dans la logique d'une presse de sensations. De plus en plus d'articles sont consacrés à la vie privée des comédiens, et pour les plus célèbres d'entre eux, les articles se poursuivent même après leur carrière au théâtre. Karoline Schulze-Kummerfeld, après avoir abandonné définitivement les planches, se voit inventer une vie qui ne correspondait nullement à la réalité et attaque alors d'une façon véhémement la diffusion de tels mensonges dans une lettre adressée à l'éditeur et publiée par lui. Nous pourrions également citer le cas de Susanne Mecour qui n'apprécie guère les critiques de Lessing publiées dans sa *Dramaturgie*, ne tolérant ni le jugement sur son jeu, ni les conséquences que peut en subir sa carrière. En effet, les articles publiés dans un périodique peuvent s'avérer profondément nuisibles pour les professionnels du théâtre.

C'était également la raison pour laquelle elle se défendait avec véhémence de la nouvelle forme écrite de la critique théâtrale, qui ne laissait pas le choix sur la reconnaissance ou le rejet à la soirée respective, au public respectif, mais qui fixait des critères d'évaluation écrites.⁵¹

Si nous pouvons considérer de nos jours les périodiques comme des documents précieux, ils étaient jadis surtout une publicité à double tranchant. Bien sûr, la présence d'un public fait partie de la définition du théâtre. Mais jusqu'à présent le comédien n'a pas vraiment été une personne d'intérêt public pour autant. Etant masqué ou incarnant un stéréotype, il s'est effacé derrière son personnage : sur scène, il était réduit à son rôle. Hors scène, il n'a été personne, quelqu'un qui ne faisait pas vraiment partie de la société. Pour le public, il n'existait qu'à travers le rôle qu'il interprétait, son caractère étant associé à celui du personnage représenté. Evidemment, certains artistes ont toujours été plus appréciés ou mieux intégrés que d'autres. Toutefois, leur célébrité mourait avec ceux qui les avaient vu jouer. Les périodiques cependant fixent noir sur

⁵¹ « Einleitung » in BUCK, Inge (éditrice), SCHULZE-KUMMERFELD, Karoline, *Ein fahrendes Frauenzimmer, Die Lebenserinnerungen der Komödiantin Karoline Schulze-Kummerfeld, 1745 – 1815*, dtv, Munich, 1994. (Orlanda Frauenverlag, Berlin, 1988), p. 10 : *Das war auch der Grund, warum sie sich erbittert gegen die aufkommende, schriftlich festgelegte Theaterkritik zur Wehr setzte, die die Anerkennung oder Ablehnung der Schauspielerin, des Schauspielers, nicht dem jeweiligen Abend, dem jeweiligen Publikum überläßt, sondern schriftlich fixierte Bewertungsmaßstäbe schafft.*

blanc les prestations des comédiens, autant les bonnes que les mauvaises. La forme écrite permet de diffuser durablement une critique, sans que la personne concernée ne puisse intervenir. Pire encore, les articles peuvent servir de véritable arme de chantage, car aucun organisme ne contrôle l'objectivité des journalistes. Bien souvent, le lecteur attend du rédacteur qu'il fasse de l'esprit plutôt qu'une véritable critique. Le souci de fournir une information aussi détaillée que possible aux lecteurs, peut se transformer en un prétexte pour massacrer tout le parcours d'un artiste. Ainsi, von Bertram écrit sur une jeune actrice :

Demoiselle D'Arien. Dans son cas, l'opinion du public est partagée : certains trouvent son jeu moyen, d'autres le trouvent extrêmement mauvais ; j'adhère à la seconde opinion.⁵²

Si vraiment cette comédienne est aussi mauvaise, un auteur bienveillant aurait pu se contenter d'indiquer son *Rollenfach*⁵³. Par contre, une telle critique rend extrêmement difficile à Mademoiselle D'Arien de trouver de nouveaux engagements. Bien sûr, les directeurs, comme les autres lecteurs, ne sont pas dupes et savent que l'opinion d'un seul journaliste n'est pas un jugement absolu. Cependant, le mal est fait, car les spectateurs potentiels ont lu le même article. La suite dépend essentiellement de la mobilisation des admirateurs de l'artiste. S'ils viennent au théâtre pour soutenir leur artiste, le rédacteur est contraint de réviser son opinion lors du prochain numéro du périodique. Le directeur qui voit le soutien se sent confirmé dans son choix. Mais si personne ne vient au théâtre parce qu'il n'y a pas d'admirateurs ? Dans ce cas, il faut attendre que le temps fasse oublier la critique et espérer que l'artiste ne soit pas réduit aux rôles de figurants jusque là.

Evidemment, ce processus peut également être inversé, si l'acteur entre dans les bonnes grâces d'un écrivain ; l'éloge écrit lui assure alors la gloire éternelle :

⁵² «Über das Schwerinische Theater » in VON BERTRAM, Christian August, *Annalen des Theaters, Heft 1 – 4, Berlin 1788/89*, édité par MEYER, Reinhart, Kraus Reprint, Munich, 1981, deuxième cahier, p. 117: *Demoiselle D'arien. Hier ist die Meinung des Publikums getheilt: Einige halten Sie für mittelmässig, andere äusserst schlecht, ich möchte wohl der letztern Meinung beitreten.*

⁵³ *Rollenfach* = emploi théâtral. Cf. annexe n° 8.

Madame Neuhaus excellait dans le personnage de Miss Burton. C'était surtout dans les scènes 11 et 12 du premier acte qu'elle était remarquable. Bref, Madame Neuhaus était le maître de la scène. Avec une telle interprétation il est impossible que le spectateur ne puisse ressentir son caractère, qu'il n'éprouve les mêmes sensations dans sa poitrine, qu'il ne compatisse ; et s'il en est ainsi, la comédienne a fait ce qui était en son pouvoir.⁵⁴

Dans la mesure où nous n'avons pas vu la représentation en question et que nous sommes par là obligé de nous fier au jugement d'Anton Christian Wedekind, Madame Neuhaus est désormais associée à une qualité de jeu exceptionnelle. Même en supposant qu'elle a excellé dans le rôle de Miss Burton, rien ne nous indique qu'elle était généralement une bonne actrice. Cependant, c'est ce que le lecteur non averti en conclut parce que, dans ce cas de journalisme, la forme définitive (car écrite) de la critique devient figure rhétorique. Les quelques lignes sur Mademoiselle D'Arien nous font supposer qu'elle n'a jamais su bien interpréter un seul de tous ses rôles : *toto pro pars*. Madame Neuhaus, pour avoir particulièrement brillé dans deux scènes lors d'une seule représentation, en revanche paraît comme artiste sans égale : *pars pro toto*.

Lorsque le jeu ne prête aucune surface d'attaque, on s'adonne volontiers aux anecdotes plus croustillantes. Maintenant, où les préjugés ne s'étendent plus automatiquement à tous les acteurs, on fouille sa vie privée pour dévoiler sa dépravation. Certains comédiens se sentent menacés par le pouvoir du journaliste. Pendant que les premiers essayent déjà de s'acheter la sympathie de la presse, d'autres ne sont pas douillets quand il faut montrer son mécontentement. Karoline Schulze-Kummerfeld raconte qu'elle crachait par terre, chaque fois qu'elle voyait un critique. Christ rapporte une réaction plus poignante :

Ce fut vers cette époque que survint un incident drôle. Un Monsieur, le secrétaire G., fils d'un ministre tombé en disgrâce en Allemagne, rédigeait des critiques de théâtre sous la

⁵⁴ WEDEKIND, Anton Christian, *Kleine Beiträge zur Hannöverschen Dramaturgie. Erstes Heft. Erstes bis viertes Stück. Hannover 1789*, commenté par RECTOR, Martin, Wehrhahn Verlag, Hanovre, 2000, p. 21 – 22: *Mad. Neuhaus spielte die Miß Burton vortreflich. Vor allen zeichnete [sie] sich im ersten Act, Scene 11. und 12. aus. [...] kurz, die Scene hat Mad. Neuhaus so meisterhaft ausgeführt! Bei einer solchen Vorstellung kann es unmöglich fehlen, daß der Zuschauer sich ganz selbst in ihren Charakter hineindenkt, daß er fast gleichen Grad ihrer Empfindung in seinem Busen fühlt, daß er mit leidet; und wenn das ist, so hat die Schauspielerinn gethan, was sie thun konnte.*

forme de feuilles volantes, dans lesquelles il offensait bon nombre de braves comédiens. C'est de cette façon qu'il offensa Monsieur Pauser, un comédien vu d'un bon œil par le public de Riga. Celui-ci ne savait comment se venger de Monsieur le critique non appelé. Lorsqu'il vit passer Monsieur G. justement devant la maison qu'il habitait, sous prétexte de vouloir lui montrer des textes dramatiques qu'il aurait reçus d'Allemagne, Pauser l'invita à entrer. Mais dès que G. se trouva à l'intérieur, Pauser ferma la porte, et passa le critique improvisé à tabac ; ensuite il le jeta dans la rue. Il est vrai que G. porta plainte et que Pauser dû payer une amende, mais G. avait eu sa raclée et n'écrivit plus jamais des critiques.⁵⁵

Les manifestations violentes d'exaspération chez les acteurs en ont forcé plus d'un à terminer sa carrière de critique avant long temps.

Les périodiques, véritables médias de masse comme nous les connaissons d'aujourd'hui, se sont alors imposés comme troisième élément dans la relation entre les comédiens et leur public⁵⁶, créant ainsi une interdépendance subsistant jusqu'à nos jours. En même temps, cette évolution revient, en quelque sorte, à une levée de l'anonymat. L'approche du comédien en tant que homme privé rend compte d'une nouvelle vue sur l'acteur ; celui-ci est désormais jugé pour ses performances et qualités artistiques individuelles. Il n'est pas seulement comparé à ses rivaux sur place, mais aussi à ceux qui travaillent dans les quatre coins du territoire sous influence de la culture allemande. En plus de devoir plaire aux spectateurs et de se plier aux règles strictes à l'intérieur de la troupe, il devient réellement une personne publique. Le seul moyen d'échapper à l'éternelle exposition et l'intrusion du public dans sa vie privée, est de se donner également en spectacle en dehors des représentations. La critique écrite du comédien l'enferme dans un système dans lequel il est un produit commercial au même titre que le spectacle. Il doit soigner non seulement son apparence, mais aussi son

⁵⁵ SCHIRMER, Rudolf (éditeur), *Schauspielerleben im achtzehnten Jahrhundert. Erinnerungen von Joseph Anton Christ*, Collection « Schicksal und Abenteuer », Spamersche Buchdruckerei, Leipzig, 1919, p. 227: *Um diese Zeit ereignete sich ein drolliger Vorfall. Ein Herr Sekretär G., der Sohn eines in Deutschland in Ungnade gefallenen Ministers, schrieb in fliegenden Blättern Theaterkritiken, worin er manchem braven Schauspieler wiederrechtlich zu nahe trat. Auf gleiche Weise versündigte er sich an einem in Riga sehr gern gesehenen Schauspieler, Herrn Pauser. Dieser wußte nicht, wie er sich an dem unberufenen Herrn Kritiker rächen sollte, als ihm Herr G. gerade vor dem Hause, wo er wohnte, vorbeiging. Pauser rief ihn ins Haus unter dem Vorwande er, dramatische Papiere aus Deutschland erhalten zu haben, die er ihm zeigen wolle. Kaum aber war Herr G. im Hause, so schmiß Pauser die Türe zu und zerprügelte den unberufenen Kritiker ganz tüchtig; dann warf er ihn auf die Straße. G. ging zwar klagen, Pauser mußte etwas Strafe bezahlen, G. aber hatte die Schmiere weg und schrieb nachher nie wieder Kritiken.*

⁵⁶ Et des possibles mécènes qui font d'abord aussi partie du public.

image, c'est-à-dire son attitude et ses actes, car il est jugé sur tous ces aspects. Dans les familles de théâtre, le nom devient de plus en plus un signe de qualité, telle une marque déposée. S'appeler Ackermann, Christ ou Döbbelin augmente automatiquement l'attente chez le public. Nous pouvons considérer ce moment comme l'origine du système de starisation⁵⁷ comparable à celui que nous connaissons de nos jours du cinéma d'Hollywood.

Les Mémoires.

Voilà le contexte qu'il faut prendre en compte quand on s'intéresse de plus près à un autre genre de document méta-théâtral de l'époque : les Mémoires de comédiens.

Le genre de la biographie d'actrice prolifère, à la fin du siècle, sous la forme de petits livres, de plaquettes, ou de notices dans des sortes de « dictionnaires universels des contemporains ». C'est dans ce contexte que s'insèrent les mémoires d'actrices, en complément, en opposition, en illustration, en tous cas en écho, à un discours qui leur préexiste.⁵⁸

Touchant à tous les secteurs de la vie au théâtre, les Mémoires reprennent de prime abord les mêmes thèmes que les périodiques, mais en partant du point de vue opposé, celui du praticien.

En donnant les Mémoires dramatiques, on n'a pas eu pour but unique de fournir un traité de la représentation théâtrale, mais on a voulu réunir en quelque sorte les annales d'une classe particulière qui, libre et isolée au sein de la société, se livre à toutes les passions qu'elle est destinée à représenter sur le théâtre, vit avec une espèce d'entraînement et d'ivresse, et a confondu dans un même récit ses aventures et les principes de son art. Les acteurs et actrices célèbres ont donné en effet des Mémoires, où se trouvent des réflexions sur leur

⁵⁷ Dans d'autres pays, le concept de « l'étoile » existe déjà auparavant.

⁵⁸ JOUANNY, Sylvie, *L'actrice et ses doubles. Figures et représentations de la femme de spectacle à la fin du XIX^e siècle*, Librairie DROZ, Genève, 2002, p. 35 – 36.

profession, mais jamais ils n'ont donné de traité en forme. Vivre et sentir, pour eux, c'est apprendre leur art ; raconter leur vie, c'est expliquer leur talent.⁵⁹

A priori, les lecteurs sont en partie les mêmes que pour les périodiques, des amateurs de théâtre et des admirateurs. Tandis que les journalistes essayent de légitimer l'authenticité de leurs informations en publiant des listes et grilles officielles, en citant des sources anonymes et en évoquant l'impression d'un jugement neutre, car uniquement au service du lecteur, les auteurs de mémoires prétendent ne rapporter que la vérité, telle qu'ils en ont été témoins, et rectifier ainsi les fausses déclarations ayant été faites à leur sujet.

Il est évident que ces récits de vie ne peuvent rendre compte d'un vécu de façon neutre, d'autant plus quand il s'agit de récit d'ordre autobiographique. Cela n'est d'ailleurs pas dans l'intention du concepteur.

Dans ces feuilles, sans ornements et mots maniérés, [je raconte tout] comme je parlais dans la vie, et comment j'agissais, et comme on parlait avec moi et comment on m'a traitée.⁶⁰

Ecrits généralement en fin de carrière, l'auteur aspire à y éterniser sa célébrité, tout en apportant les corrections esthétiques nécessaires à son histoire et en se vengeant d'anciens adversaires. Bien que Sylvie Jouanny parle plus particulièrement de la comédienne de la fin du dix-neuvième siècle, ses observations sont, au moins en partie, également valables pour la comédienne du dix-huitième siècle :

Mais les Mémoires ne sont pas des biographies et la perspective adoptée par l'auteur change évidemment de nature, et son propos, de portée. Le biographe tente, avec un certain recul, de retracer la vie d'une actrice, sans être (apparemment !) impliqué dans sa narration. Il se présente comme témoin objectif, même s'il lui arrive de sortir les griffes. Rien de tel dans les Mémoires, souvent écrits dans une intention apologétique. Autant dire que leur

⁵⁹ THIERS, M., « Introduction » in BELLAMY, Anne George, *Mémoires de Mistriss Bellamy, actrice du théâtre de Covent-Garden*, tome 1, traduit de l'anglais, avec une Notice sur sa vie de THIERS, M., Librairie Ponthieu, Paris, 1822, p. 13-14.

⁶⁰ « Einleitung » in BUCK, Inge (éditrice), SCHULZE-KUMMERFELD, Karoline, *Ein fahrendes Frauenzimmer, Die Lebenserinnerungen der Komödiantin Karoline Schulze-Kummerfeld, 1745 – 1815*, dtv, Munich, 1994. (Orlanda Frauenverlag, Berlin, 1988), p. 9 : *Hier in diesen Blättern ist Wahrheit ohne Schmuck, ohne Wortgezier, so wie ich im Leben sprach und handelte und wie man mit mir sprach und mich behandelte.*

intérêt ne réside pas dans l'information ou la documentation fournie sur la personne ou sur l'époque, mais dans la perception dont ils témoignent, et dans le choix d'une certaine mise en forme.⁶¹

L'auteur se définit alors comme une personne enrichissant les connaissances sur son époque, et plus particulièrement sur l'évolution de son milieu professionnel durant sa carrière. Contrairement au journaliste des périodiques théâtraux, le comédien est conscient qu'il écrit, en tant qu'expert et témoin privilégié, pour conserver sa vision du théâtre de son époque, afin d'en laisser une trace pour la postérité. Le peintre laisse ses tableaux, le poète ses textes – mais le comédien, que reste-t-il de sa carrière ? De ce point de vue, les Mémoires sont sa dernière représentation ; l'acteur y tient le rôle principal, il distribue les rôles secondaires et en est le *Dramaturg*. Dans ce contexte, les Mémoires de comédiens, à mi-chemin entre biographie documentée et récit enjolivé, prennent alors une toute autre envergure, car ils peuvent être considérés à la fois comme création artistique, comme document d'époque fournissant les informations complémentaires concernant le milieu théâtral et comme réaction aux diverses publications des années précédentes (périodiques, Mémoires d'anciens collègues etc.).

Contrairement aux périodiques, dans lesquels le comédien est décrit, cité, jugé comme partie intégrante du monde théâtral, il est ici le principal sujet de ses Mémoires. Le processus est inversé, c'est le monde théâtral qui fait partie intégrante de sa vie :

Dans ses Mémoires, l'actrice se présente comme le centre de l'univers, autour duquel gravitent son époque, l'art et l'histoire. Autant dire qu'il s'agit d'une représentation d'elle-même – d'une nouvelle présentation –, avec tout ce que cela suppose de construction délibérée d'une image. Les Mémoires accumulent les clichés qui la montrent dans cette position centrale.⁶²

Faisant de lui-même le centre de la narration, l'acteur participe activement à la création de son mythe.

⁶¹ JOUANNY, Sylvie, *L'actrice et ses doubles. Figures et représentations de la femme de spectacle à la fin du XIX^e siècle*, Librairie DROZ, Genève, 2002, p. 35 – 36.

⁶² *Ibidem*, p. 70.

Tout implique le succès dans ces Mémoires: d'abord le simple fait que le livre existe, ce qui suppose préalablement un « nom » et un public ; ensuite le fait qu'il entretienne un dialogue avec le public et qu'il soit plus ou moins directement destiné à prolonger, par l'écriture, le succès obtenu au théâtre ; enfin le fait que ces récits de vocation dotent la carrière d'actrice d'une sorte d'aura miraculeuse. Autant de signes qui consacrent la narratrice au Succès.⁶³

Tout en tentant d'y effacer ou de corriger certains aspects de sa carrière évoqués dans d'autres documents, tels que les Mémoires d'anciens rivaux, l'auteur se base sur une popularité préexistante. Cependant, celle-ci n'est désormais plus uniquement le résultat des succès sur scène, mais dépend également de la médiatisation ayant eu lieu durant sa carrière. En réalité, et ceci encore plus avec la sédentarisation du théâtre, un artiste dramatique peut désormais être jugé par un public qui ne l'a jamais vu jouer, mais qui le connaît uniquement de « seconde main ». Par conséquent nous pouvons considérer que la rédaction de Mémoires n'est pas uniquement une manière de faire durer sa célébrité dans les têtes des anciens spectateurs, mais une correction esthétique d'un mythe préexistant sur lequel il n'avait qu'une influence limitée.

Les autres documents.

Nous savons que non seulement il est a priori impossible d'appréhender tous les détails d'un épisode (présent, futur ou historique), mais qu'il est aussi utopique de vouloir restituer toutes les données que l'on a aperçues. Le chercheur, tout comme le rédacteur de périodiques ou l'acteur devenu auteur de ses Mémoires, doit faire des choix. Comme eux, il choisit le sujet de son étude. Ensuite, il tentera de ne pas suivre uniquement ses passions, mais de se laisser guider par des pistes de recherche. Toutefois ses études sont imprégnées de ses expériences, ses opinions et son envie de pouvoir compléter ou même corriger ses prédécesseurs. Les différences essentielles entre les genres précédents et l'étude universitaire résident surtout dans le fait que le chercheur (dans ce contexte) n'est pas contemporain à son sujet d'étude, qu'il ne cherche pas volontairement à embellir ou démolir l'image de l'époque étudiée, qu'il a, dans tous les

⁶³Ibidem, p. 87.

cas, fait des recherches poussées avant de se prononcer et que ses explications reposent sur des argumentations fondées.

Le chercheur doit savoir imaginer plusieurs possibilités, s'il veut essayer de combler les lacunes dans son savoir. Tel un détective, les hypothèses lui donnent des indices où chercher, mais ses recherches ne sont pas toujours couronnées de succès. Il ne peut se fier aux documents d'époque, mais doit les interroger de façon critique. Le chercheur en études théâtrales est de plus confronté au problème que son sujet principal, le spectacle, est éphémère. Il ne peut alors appuyer ses recherches que sur les textes dramatiques ou bien des témoignages d'objets ou de personnes. La réalité sera toujours infiniment plus complexe qu'elle ne pourrait être analysée ou résumée dans une étude. Par conséquent, il ne faut pas considérer d'anciennes études comme des visions définitives sur lesquelles nous pouvons nous reposer, mais les interroger au même titre que les périodiques ou mémoires.

Nous avons la chance de disposer d'énormément de documents concernant la seconde moitié du dix-huitième siècle, même si l'incendie⁶⁴ de la bibliothèque *Anna Amalia* à Weimar a fortement réduit le nombre d'originaux et qu'après l'effondrement⁶⁵ des archives de Cologne beaucoup de documents ne seront pas accessibles pendant un temps indéterminé. La liste des genres évoqués jusqu'à présent ne se veut pas exhaustive, elle tente seulement de donner un aperçu des documents qui seront le plus utilisés dans le cadre de cette étude. Nous pouvons néanmoins rappeler l'existence d'autres sources écrites comme des lettres, livrets de mise en scène ou bien les textes dramatiques. S'y ajoutent les documents d'ordre iconographique, les objets, costumes, machines ou bâtiments d'époque et bien sûr, les partitions et chorégraphies.

Pour résumer, notons que la fiabilité de beaucoup de documents peut être approchée tel que Roland Dreßler le suggère :

⁶⁴ Le 2 septembre 2004, plus de 50.000 ouvrages, y compris des manuscrits du dix-huitième siècle, ont été perdus lors de l'incendie de la bibliothèque.

⁶⁵ Le 3 mars 2009, suite à des travaux dans le quartier, les archives de Cologne, notamment connues pour leur richesse en documents datant d'avant 1815, se sont effondrées. L'évènement a causé la mort de deux hommes et détruit, selon les estimations des experts, entre 5 et 10 % de la totalité des fonds.

Parfois seront cités ici des récits dont la crédibilité n'est pas prouvée dans le détail – mais qui, s'ils sont inventés, peuvent être considérés comme bien inventés et significatifs du moment historique.⁶⁶

⁶⁶ DRESSLER, Roland, *Von der Schaubühne zur Sittenschule. Das Theaterpublikum vor der vierten Wand*, Henschel Verlag, Berlin, 1993, p. 11: *Mitunter werden hier Berichte zitiert werden, deren Glaubwürdigkeit im Detail nicht erwiesen ist – die aber doch, sollten sie erfunden sein, als gut erfunden und signifikant für den historischen Augenblick gelten dürfen.*

2) Approche linguistique

La langue reflète les changements et évolutions de la société. On considère par exemple généralement que la comédienne ne serait vraiment apparue en Allemagne qu'au milieu du dix-septième siècle. Il existe cependant un mot dans l'allemand médiéval désignant la femme du théâtre : *spilwîp*⁶⁷. Appelé également *spilmennin*⁶⁸ ou *spilmennen*, elle est l'équivalent féminin du *spilman*⁶⁹, *spileman* ou *spiloman* ; une troupe était alors appelée : *spilliute*⁷⁰. Ne paraît-il pas peu probable que le mot ait pu exister sans que le phénomène qu'il désignait existe aussi ? Au Moyen Âge, le terme se composait alors de deux parties, à savoir *spil* – et le nom relatif au sexe et nombre de la ou des personnes désignées, donc *man* (homme), *wîp* (femme) ou *liute* (gens). Selon Wilhelm Wackernagel, à l'époque le verbe *spilen*, dont dérive le substantif *spil*, a une multitude de significations liées au plaisir:

spiln, spilen [...] *Scherz treiben, sich vergnügen (mit Leibesübungen, im Turnier, im Wettkampf, im Beischlaf); frohlich, in froher Begierde sein; ein Spiel machen, spielen.*⁷¹

Le verbe signifie alors: « badiner, s'amuser (avec de l'exercice physique, dans un tournoi, dans un concours, pendant l'acte sexuel) ; être heureux dans un désir joyeux ; faire un jeu, jouer ».

Nous constatons que Wackernagel attribue une forte connotation érotique à l'activité, alors que le *Kluge – Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*⁷² est plus neutre, signalant que la signification initiale du verbe correspondait à « danser », mais en précisant tout de même « que tout le reste demeure obscur⁷³ ». Selon Schützeichel⁷⁴,

⁶⁷ Cf. HENNING, Beate, *Kleines Mittelhochdeutsches Wörterbuch*, Niemeyer, Tübingen, 1993, p. 231.

⁶⁸ Cf. WACKERNAGEL, Wilhelm, *Kleineres altdeutsches Lesebuch nebst Wörterbuch*, Verlag der Schweighauserischen Verlagsbuchhandlung, Bâle, 1861, p. 270 de la partie dictionnaire.

⁶⁹ Ibidem.

⁷⁰ Ibidem. Et : HENNING, Beate, op. cité, p. 231.

⁷¹ Cf. WACKERNAGEL, Wilhelm, op. cité, p. 270 de la partie dictionnaire.

⁷² KLUGE, Friedrich, *Kluge. Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, édité par SEEBOLD, Elmar, éditions Walter de Gruyter, Berlin et New York, 2002, p. 865.

⁷³ Ibidem.

⁷⁴ SCHÜTZEICHEL, Rudolf (éditeur), *Althochdeutsches Wörterbuch*, Niemeyer Verlag, Tübingen, 2006 (première édition 1969), p. 326.

spiloman veut dire *Spaßmacher*, nom pour lequel nos dictionnaires contemporains⁷⁵ nous suggèrent: « bouffon », « farceur », « blagueur » etc. Bien qu'aucune des traductions proposées ne paraisse adaptée, nous saisissons l'idée. En effet, la signification initiale du verbe *spil(e)n* est d'autant plus intéressante qu'elle deviendra la seconde partie du mot composé qui désignera plus tard l'acteur, à savoir : *Schauspieler* – de *showspiel*, substantif qui apparaît pour la première fois au quinzième siècle.

Assurément, la langue allemande est très riche en termes décrivant les métiers de la représentation théâtrale : *Darsteller(in)*⁷⁶, *Komödiant(in)*, *Akteur(in)*⁷⁷ etc. On dépasserait le cadre de cette étude, si on voulait consacrer une analyse à chacune de ces expressions. Néanmoins, il paraît indispensable d'esquisser les définitions des mots les plus utilisés au dix-huitième siècle. Une enquête sur les noms *Schauspieler* et *Komödiant* dans les dictionnaires peut être révélatrice quant à l'emploi et au sens des mots à un moment précis dans l'histoire. Ce sont notamment les dictionnaires qui témoignent de l'évolution de la langue. En même temps, afin de sensibiliser notre compréhension aux nuances faites par la langue allemande, il est nécessaire de déchiffrer au mieux les termes « actrice/ acteur » et « comédien(ne) ».

*Le nouveau dictionnaire de poche*⁷⁸ de 1798 nous propose *Schauspieler* et *Schauspielerinn* comme traduction pour « acteur » et « actrice » :

Acteur, m. -- trice, f. *Schauspieler*, m. – *inn*, f. *wer in einer Sache etwas thut.*

L'auteur ajoute alors que l'acteur est « quelqu'un qui fait quelque chose en une affaire », probablement pour rendre compte du double sens du terme en français. Selon

⁷⁵ Cf. <http://dict.leo.org/> et *Grand dictionnaire ALLEMAND Hachette-Langenscheidt*, Langenscheidt, Berlin et Munich, 1965 et Hachette, Paris, 2005, p. 1405 ;

⁷⁶ A la seconde moitié du dix-huitième siècle, *Darsteller* avait parallèlement à sa signification actuelle (de « comédien ») aussi le sens « auteur ». Dans la mesure où les explications suivantes valent autant pour le terme masculin que pour le terme féminin, je n'utiliserai que les formes masculines des mots.

⁷⁷ *A priori*, le mot a la même utilisation en allemand qu'en français. Au dix-huitième siècle, il remplace souvent le terme *Komödiant* dont la connotation était trop péjorative.

⁷⁸ *Nouveau dictionnaire de poche François – Allemand et Allemand – François, enrichi des expressions nouvellement créés en France*, chez Chrétien Théponie Badenhorst (Leipzig) ou chez Charles Pougens (Paris), 1798, p. 4.

le *Deutsches Wörterbuch* (1893), le mot *Komödiant* dérive du substantif italien *commediante*.

KOMÖDIANT, *m. it.* Commediante, *früher für schauspieler überhaupt, jetzt so nur in wegwerfender weise*⁷⁹.

Ceci fait croire qu'il est arrivé en Allemagne avec les troupes de *commedia dell'arte*. Cent ans plus tard, le *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*⁸⁰ explique que le nom allemand *Komödiant* est venu avec les troupes anglaises ; on y cite une référence de 1592 : *englische Comedianten*. Pour souligner que le terme allemand dérive de l'anglais, l'auteur rappelle qu'en anglais, aux seizième et dix-septième siècles, on utilisait parallèlement les mots *comediant*⁸¹ et *comedian*. En fait, ce serait le nom anglais qui dérive de l'italien. Le substantif anglais remplace alors dans la langue allemande le terme allemand *Komedispieler*⁸². Les résultats de la recherche concernant l'origine du mot, amènent à présumer que la désignation *Komödiant* a resurgi à la période où les troupes anglaises jouaient en Allemagne, donc à la fin du seizième ou au début du dix-septième siècle. Au vu de la théorie linguistique qui établit l'absence de synonymes absolus dans une langue, nous devons supposer que *Komödiant* est rentré dans la langue allemande par nécessité, qu'il désignait alors un phénomène qui n'existait pas encore sous cette forme.

Il [le mot] ne désigne initialement pas seulement le comédien jouant la comédie, mais le comédien professionnel en général.⁸³

⁷⁹ *Deutsches Wörterbuch*, Verlag von S. Hirzel, Leipzig, 1893 : « Avant pour le comédien en général, maintenant uniquement avec une connotation péjorative. » Les frères Grimm ayant été les premiers à écrire un dictionnaire étymologique de l'allemand en 1838, il aurait certainement été d'un grand intérêt d'analyser leurs articles. Décédés avant avoir achevé leur œuvre, le travail des frères Grimm a été poursuivi par d'autres générations de chercheurs, et finalement accompli et publié sous sa forme intégrale seulement en 1961. L'article cité est d'un autre auteur.

⁸⁰ *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, A – L, deuxième édition, revue et complétée par PFEIFER, Wolfgang, Akademie-Verlag, Berlin, 1993, p. 698.

⁸¹ Lors de mes recherches, je n'ai trouvé ce terme dans aucun dictionnaire étymologique pour la langue anglaise.

⁸² Malgré un effort considérable, je n'ai pas pu trouvé des documents concernant le *Komedispieler*. Si on décompose cependant le mot, il veut dire « joueur de comédie ».

⁸³ *DUDEN Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache*. Troisième édition, revue et complétée, Duden Verlag, Mannheim, Leipzig, Vienne et Zurich, 2001 : *Es [das Wort] bezeichnet anfangs nicht nur den Komödienschauspieler, sondern den Berufsschauspieler allgemein.*

Sachant que les troupes professionnelles coexistaient avec les comédiens amateurs des confréries, il serait possible que *Komödiant* ait tout d'abord eu une connotation professionnelle. Le *Herkunftswörterbuch* l'appelle d'ailleurs « comédien professionnel » (*Berufsschauspieler*). La signification de *Komödiant* en référence au genre dramatique de la comédie, et par-là s'opposant au tragédien, en allemand *Tragöde* dérivé du terme grec *tragodein*, n'apparaît que tardivement. De prime abord, le *Komödiant* n'est pas nécessairement quelqu'un qui ne joue que des comédies. La Neuberin, qui se qualifie de *Komödiantin*, jouait également dans des tragédies, des pièces lyriques ou des allégories.

De nos jours, le terme est presque exclusivement utilisé pour désigner les comédiens itinérants du dix-huitième siècle, comme synonyme du *Wanderschauspieler*⁸⁴. Les troupes de l'époque n'étant pas encore sédentaires, nous pouvons penser que *Komödiant* impliquait effectivement l'idée du nomadisme. Concernant la connotation péjorative du terme, elle n'est pas innée, dit le *Deutsches Wörterbuch*, mais s'est instaurée progressivement. Selon l'*Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, ce changement s'est justement produit au cours du dix-huitième siècle. Ceci explique pourquoi la désignation *Komödiant* a finalement disparu de la langue courante ; elle a simplement été remplacée par le terme *Schauspieler* qui était moins connoté. Le moment précis de cette évolution est difficile à déterminer. En 1734, la Neuberin écrit à son propre sujet :

Denn sie ist nichts, als eine Comödiantin [...] ⁸⁵

La phrase allemande est ambiguë, pouvant être traduite par: « Elle n'est rien [par rapport à un grand savant⁸⁶], juste une comédienne ... » ou alors « Elle n'est qu'une comédienne ». La première version prouverait sa modestie, la seconde donnerait une valeur fortement péjorative au terme *Komödiantin*. Aujourd'hui, *Komödiant* dans son

⁸⁴ Comédien itinérant.

⁸⁵ Friederica Caroline Neuberin, *Ein deutsches Vorspiel, 1734. Réédité in SAUER, August, Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts*, Neue Folge No. 13, Leipzig, 1897, pp. 3. Cité selon: OELKER, Petra, „Nichts als eine Komödiantin“. *Die Lebensgeschichte der Friederike Caroline Neuber*, Beltz & Gelberg, Weinheim et Bâle, 1993, p. 75.

⁸⁶ Evoqué juste avant dans son texte.

utilisation la plus courante, est resté péjoratif. Comme le « quel comédien ! » de la langue française, il désigne une personne se plaignant d'une manière exagérée, accompagnée de grandes gestes.

Revenons au nom *Schauspieler*, dont nous connaissons déjà l'étymologie de la seconde composante. Quant à la première, c'est-à-dire *schouwen*⁸⁷, il s'agit d'un verbe de l'allemand médiéval, dont le sens initial peut être traduit par : « inspecter », « regarder de manière délibérée » ou bien « faire attention à quelque chose ». Il est tentant de voir une analogie entre les termes français *spectacle*, anglais *show* et allemand *Schau*. Cependant, il faut savoir qu'en allemand, c'est la dernière composante d'un mot composé qui prime pour en donner le sens. Par ailleurs, *Schau* dans le sens de *show* n'apparaît qu'au cours du dix-neuvième siècle ; il s'agit en réalité d'un anglicisme germanisé qu'il ne faut confondre avec le radical allemand *schau* qui dérive de *schouwen*. Ce *schau* que l'on retrouve dans *Schauspieler*, désigne jusqu'à la fin du dix-septième siècle essentiellement le regard attentif ou une recherche, telle que la *Brautschau*⁸⁸, avant d'adopter plus tard, sous influence du terme anglais, également le sens d'une exposition commerciale comme par exemple *Tierschau* (foire aux animaux) ou *Modeschau* (défilé de mode). A partir du dix-huitième siècle, on trouve *schau* dans des mots liés à la représentation, par exemple *Schausteller*⁸⁹. Contrairement au *show* anglais et au *spectacle* français, en allemand, seul le mot composé *Schauspiel* désigne la représentation théâtrale.

A propos, le substantif *Zuschauer*⁹⁰ (le spectateur) dérive également du verbe *schouwen*. Par conséquent, si on suit uniquement le sens initial des mots, le *Schauspieler* est alors une personne qui exerce une activité plaisante, souvent physique, peut-être même avec une connotation érotique, dans l'intention d'être vue par d'autres personnes qui, elles, observent volontairement. Dans ce contexte, la mauvaise réputation des acteurs apparaît

⁸⁷ WERMKE, Matthias et autres, *Der Duden in zehn Bänden, das Standardwerk zur deutschen Sprache, Herkunftswörterbuch*, Duden Tome 7, Dudenverlag, Mannheim, Vienne et Zurich, 2001, p. 707-708.

⁸⁸ Brautschau = recherche d'une épouse. Cf. *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, M – Z, deuxième édition, revue et complétée par PFEIFER, Wolfgang, Akademie-Verlag, Berlin, 1993, p. 1185-1186.

⁸⁹ *Schausteller* = Celui qui expose publiquement ; forain ; marionnettiste.

⁹⁰ Ibidem, p. 708. Le *Zuschauer* désigne essentiellement, mais non exclusivement, le spectateur de théâtre.

moins étonnante, d'autant plus que les acteurs professionnels s'exposent pour de l'argent ! Néanmoins, nous pouvons considérer que l'idée érotique du terme composé s'est gardée plus longtemps que l'activité qu'il désignait au départ, car si *Schauspieler* est étymologiquement plus lié au *spilman* que le *Komödiant*, ce dernier terme est plus proche du concept médiéval. Ainsi, nous pouvons imaginer que l'emploi courant de *Schauspieler* est le reflet à la fois de l'émancipation du théâtre allemand et de sa sédentarisation.

Dans le *Deutsches Wörterbuch* (1893), pour expliquer le mot *Schauspieler*, nous trouvons la citation suivante:

SCHAUSPIELER, *m.* [...] : schawspiler, die spil machend und haltend⁹¹.

A partir du milieu du dix-huitième siècle, *Akteur*, mot d'origine française, est fréquemment utilisé pour parler d'un *Komödiant*, soit pour éviter la connotation péjorative, soit pour indiquer que c'est un comédien qui pratique un théâtre plus littéraire, comme le faisaient justement ses homologues français. Remis dans le contexte de l'évolution théâtrale, et notamment de l'art dramatique allemand, la réutilisation du terme *Schauspieler*, datant du seizième siècle, est reflet de la libération du modèle français. Par conséquent, le *Schauspieler* n'est pas la traduction du mot « acteur », mais le concept allemand de l'artiste dramatique qui y correspond le plus.

Nous remarquons à la fin du dix-huitième siècle le profilage du nom de métier utilisé jusqu'à aujourd'hui contre les mots dépassés *Komödiant*, *Akteur* [...] ⁹²

Le nom *Schauspieler* s'impose donc depuis la fin du siècle. Alors qu'*Akteur* est encore occasionnellement employé au dix-neuvième siècle, surtout dans la haute société, *Komödiant* est juste encore utilisé comme terme péjoratif, notamment comme *der Schmierekomödiant* – le cabotin.

⁹¹ *Deutsches Wörterbuch*, Verlag von S. Hirzel, Leipzig, 1893: *Schawspiler*, ceux qui font et tiennent le jeu.

⁹² KREUDER, Friedemann, « Schauspieler » in FISCHER-LICHTE, Erika et autres (éditeurs), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, J.B. Metzler, Stuttgart et Weimar, 2005, p. 283-286: *Ende des 18. Jh.s fällt im Deutschen eine methodische Profilierung der bis heute geltenden Berufsbezeichnung gegenüber den überkommenen Worten „Komödiant“, „Akteur“ auf [...]*

D'après l'analyse étymologique, il semble alors que le mot *Komödiant* est plus proche du terme français « comédien », tandis que *Schauspieler* devrait de préférence être traduit par « acteur ». Cependant, Patrice Pavis nous fait douter de cette correspondance, car il écrit :

Jusqu'au début du XVII^e siècle, le terme d'*acteur* désignait le personnage de la pièce ; il devient ensuite celui qui tient un rôle, l'artisan de la scène et le *comédien*.⁹³

Contrairement au substantif français « acteur », ni *Komödiant*, ni *Schauspieler* n'ont jamais désigné le personnage dramatique, mais toujours la personne qui l'incarne sur scène. Cependant, l'expression « l'artisan de la scène » est associée en allemand au *Schauspieler* : *das Schauspielhandwerk* – l'artisanat du spectacle.

Mais ce n'est pas le seul point où une définition de Pavis rapproche le *Schauspieler* plus du « comédien » que de l'« acteur ».

[...] L. JOUVET, dans le fil d'une tradition théorique remontant au XIX^e siècle et à DIDEROT, a systématisé une distinction implicite entre l'acteur et le comédien. L'acteur n'est capable que de certains rôles correspondant à son emploi ou à son image de marque ; il définit les rôles en fonction de lui-même. Le comédien joue tous les rôles, s'efface totalement derrière le personnage, est un artisan de la scène. Cette opposition en rejoint une autre, celle de l'*acteur* considéré comme fonction dramaturgique, comme protagoniste dans l'action, et du *comédien*, personne sociale engagée dans la profession théâtrale et toujours sensible derrière le rôle fictif qu'il incarne.⁹⁴

Le *Schauspieler*, comme le « comédien », n'est pas lié à un registre spécifique du théâtre. Bien que le *Schauspieler* ait habituellement un emploi⁹⁵ (*Rollenfach*), il pourrait jouer tout genre de rôles – et cela justement parce qu'il allie l'artisanat et l'art.

⁹³ PAVIS, Patrice, « Acteur » in *Dictionnaire du Théâtre*, Dunod, Paris, 1996, p. 7.

⁹⁴ PAVIS, Patrice, « Comédien » in op. cité, p. 56.

⁹⁵ On verra plus tard que les emplois étaient plus un moyen pour éviter des querelles au sein de la troupe qu'un élément artistique. Le mot *Bühnenkünstler* (artiste de la scène) ne peut être utilisé comme synonyme de *Komödiant* ; cependant il peut remplacer *Schauspieler*, et, dans certain cas, *Opernsänger* (chanteur d'opéra).

Nous devons donc provisoirement en conclure que le *Schauspieler* du dix-huitième siècle allemand se trouve à mi-chemin entre l'*acteur* et le *comédien* du dix-neuvième siècle français. Afin de contrôler la pertinence de cette observation, il paraît adapté d'étudier de plus près l'évolution des traductions proposées dans les dictionnaires anciens. Une première définition du mot « comédienne » apparaît dans le *Nouveau dictionnaire françois – allemand contenant tous les mots les plus connus et usités de la langue françoise*⁹⁶ de 1739 :

ACTRICE, substantif féminin: *Ein Weibesbild, so in einem Schauspiel auftritt*⁹⁷.

COMEDIENNE, substantif féminin : *Schauspielerin ; Comödiantin*.

COMEDIENNE : *Arglistige, Betrügerin*⁹⁸.

Ici, *Schauspielerin* et *Komödiantin* sont synonymes, et tous deux traduits par « comédienne ». En français, on peut constater l'existence d'une connotation péjorative concernant le terme « comédienne » qui désignait également les femmes surnoises et perfides ou bien trompeuses. Elle ne semble cependant ni s'adapter à son collègue masculin, ni au substantif « actrice ». Du côté allemand, nous observons que le nom « actrice » a uniquement été paraphrasé, preuve que l'auteur ne pensait pouvoir proposer aucune traduction appropriée.

Dans le *Nouveau dictionnaire du voyageur françois – allemand – latin et allemand – françois – latin, enrichi de tous les mots, et de toutes les expressions françoises & allemandes nouvellement introduites*⁹⁹ publié en 1746, ni la « comédienne », ni l'« actrice » n'apparaissent. Il est possible que l'auteur ne juge pas nécessaires ces mots pour un voyageur de l'époque. Au dix-neuvième siècle, le terme « comédienne » rend

⁹⁶ RONDEAU, Pierre (auteur) et BUXTORE, Auguste J. (correcteur), *Nouveau dictionnaire François-Allemand contenant tous les mots les plus connus et usités de la langue Françoise*, chez la veuve de feu J. Conrad de Mechel, Bâle, 1739.

⁹⁷ Une femme apparaissant dans un spectacle.

⁹⁸ Astucieuse, Trompeuse.

⁹⁹ *Nouveau dictionnaire du voyageur françois – allemand – latin et allemand – françois – latin, enrichi de tous les mots, et de toutes les expressions françoises & allemandes nouvellement introduites*, Jean Louis Brandmuller, Bâle, 1746.

compte de l'évolution que le théâtre a connue. Le *Nouveau dictionnaire de poche français – allemand / allemand – français*¹⁰⁰ de 1820 indique :

ACTRICE cf. Acteur.

ACTRICISME, masculin : *Kunst des Schauspiels*¹⁰¹.

COMEDIEN, COMEDIENNE : *Schauspieler, Heuchler*.

Concernant les termes français « comédienne/ comédien », une certaine connotation péjorative a survécu, certes, mais elle a changé. La connotation ne se limite plus à la femme, mais s'étend à l'homme. La femme « perfide » s'est affaiblie en *Heuchler*. On traduit habituellement *heucheln* par « être hypocrite ». Mais « hypocrite », désignant en grec le « comédien », ne peut être la bonne traduction, car cela impliquerait un sens étymologique qu'on ne peut trouver dans le mot allemand. Le *Wahrig Deutsches Wörterbuch*¹⁰² définit *heucheln* comme l'action qui consiste à jouer des émotions positives (telles que la joie, l'amitié ou l'amour) qu'on n'éprouve pas véritablement. Le terme « actricisme », que nous ne connaissons plus aujourd'hui, est défini comme « l'art dramatique ». Le lien étymologique entre « actricisme » et « acteur », renforce le fossé entre le comédien-hypocrite et l'acteur-artiste.

Cette évolution est encore plus évidente dans le *Nouveau dictionnaire français – allemand et allemand – français*¹⁰³ de 1872, où l'on peut enfin donner l'exemple d'une traduction française du mot allemand, et non l'inverse.

KOMÖDIANTIN : Comédienne.

SCHAUSPIELERIN : Actrice, artiste dramatique, comédienne.

¹⁰⁰ *Nouveau dictionnaire de poche Français – Allemand / Allemand – Français*, Imprimeur-Librairie L. Eck, Strasbourg, 1820.

¹⁰¹ L'art dramatique. Néologisme attribué à Restif de la Bretonne. Cf. MERCIER, Louis-Sébastien, *Néologie, ou Vocabulaire des Mots Nouveaux*, Tome 1, Moussard et Maradan, Paris, 1801, p. 9 : ACTRICISME. Ce mot signifie l'art de jouer sur la scène.

¹⁰² HERMANN, Ursula, WAHRIG, Dr. Gehard, LAWETZKY, Dr. Margarete et autres, *Wahrig Deutsches Wörterbuch*, Bertelsmann Lexikon-Verlag, Gütersloh, 1979.

¹⁰³ *Nouveau dictionnaire français – allemand et allemand – français*, 2 volumes, George Westermann, sans lieu, 1872.

Schauspielerin et *Komödiantin* ont été traduits par « comédienne ». Toutefois, seule *Schauspielerin* peut aussi signifier « actrice » ou même « artiste dramatique », ce qui soutient notre hypothèse que *Schauspieler* désigne un concept plus complexe que *Komödiant*. Si les mots français sont devenus interchangeables, ceci ne vaut apparemment pas pour l'allemand puisque le terme *Komödiantin*, limitée par le sens péjoratif, semble avoir une signification plus restreinte que *Schauspielerin*. Quinze ans plus tard, en 1887, le *Nouveau Dictionnaire de poche français – allemand et allemand – français à l'usage des écoles*¹⁰⁴ se contente de traduire *Komödiantin* ou *Schauspielerin* comme « Comédienne, actrice ». Les deux termes semblent donc être devenus parfaitement synonymes.

Arthur Pougin écrit dans son *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des Arts qui s'y rattachent*¹⁰⁵ (1885) :

COMEDIEN, COMEDIENNE. – Celui ou celle qui fait profession de jouer la comédie.¹⁰⁶

Après avoir ajouté quelques réflexions sur les définitions de Rousseau, il ajoute dans une note de bas de page :

Nous avons dit, au mot *Acteur*, ce qui était la condition morale des comédiens chez les Grecs et les Romains ; voici comment la jugeait La Bruyère au dix-septième siècle : - La condition des comédiens était infâme chez les Romains et honorable chez les Grecs : qu'est-elle chez nous ? On pense d'eux comme les Romains, on vit avec eux comme les Grecs.¹⁰⁷

¹⁰⁴ MOLE, M., *Nouveau dictionnaire de poche Français – Allemand et Allemand – Français à l'Usage des écoles*, 2 volumes, George Westermann, sans lieu, 1887.

¹⁰⁵ POUGIN, Arthur, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des Arts qui s'y rattachent. Poétique, Musique, Danse, Pantomime, Décor, Costume, Machinerie, Acrobatisme. Jeux antiques, spectacles forains, divertissement scénique, fêtes publiques, réjouissance populaires, carrousels, courses, tournois, etc., etc., etc.*, Librairie de Firmin-Didot et Compagnie, Imprimeurs-Librairie de l'Institut de France, Paris, 1885

¹⁰⁶ Idem, p. 218 – 219.

¹⁰⁷ Idem.

Le fait que Pougin rajoute encore cette citation, ne révèle-t-il pas que l'auteur la jugeait toujours d'actualité ? Si cependant les comédiens ne sont pas encore vraiment reconnus par la société, ce mauvais statut social ne se reflète plus dans les mots. On se veut tolérant. L'analyse a confirmé l'hypothèse quant aux traductions proposées ; toutefois, les termes français *actrice/acteur* et *comédienne/ comédien* étant de nos jours presque synonymes, il ne paraît pas nécessaire de les distinguer dans leur utilisation actuelle, donc dans la rédaction de cette étude. Cependant, il peut être intéressant de surveiller attentivement les termes allemands employés dans les documents historiques, afin de déterminer si l'emploi d'un terme plutôt que l'autre, ajoute aux textes une idée dont le lecteur d'aujourd'hui n'est pas forcément conscient.

Deuxième Partie :
Les débuts du théâtre allemand jusqu'en 1760

Après nous être fait une idée de l'ampleur linguistique du sujet, et avant de nous plonger enfin dans l'observation du milieu théâtral de la seconde moitié du dix-huitième siècle, il paraît nécessaire de nous familiariser, dans une première approche, avec l'histoire théâtrale de l'Allemagne. Pour cela, il semble le plus évident de procéder chronologiquement, avant de consacrer les chapitres suivants à une étude plus thématique.

Comme nous l'avons déjà constaté, il serait faux de croire que l'Allemagne n'a connu aucune activité théâtrale professionnelle avant le milieu du dix-septième siècle. A l'époque de Charlemagne, des bardes chantaient les grandes légendes populaires à l'occasion des fêtes. Selon Eduard Devrient¹⁰⁸, ces rites auraient subi l'influence du théâtre romain pour la forme et de la religion chrétienne pour le contenu.

Les plus anciennes troupes professionnelles allemandes jusqu'auxquelles on peut remonter aujourd'hui, sont les *spilliute* qui se produisaient tant dans les cours souveraines qu'aux foires populaires. Leurs *Banden*¹⁰⁹ se composaient de ménestrels, d'acrobates, de musiciens et de danseurs¹¹⁰. Il paraît même que parfois de riches commerçants auraient engagé de telles troupes pour attirer des acheteurs. Parmi les membres de ces troupes, on trouvait aussi des femmes, les *spilwiver*¹¹¹. Malheureusement, on ignore leur champ d'activités, mais on suppose qu'elles étaient essentiellement danseuses et musiciennes¹¹². Lorsqu'en 816, le Concile d'Aix-la-Chapelle interdisait aux cléricaux d'assister à leurs spectacles, l'évêque Atto de Vercelli rédigeait une liste des divertissements prohibés, grâce à laquelle on peut affirmer aujourd'hui que le jeu théâtral faisait partie des arts exercés dans les troupes d'autrefois. Eduard Devrient écrit à ce propos que les chanteurs se faisaient accompagner par des pantomimes qui illustraient alors la chanson. Il est peu probable que ces troupes

¹⁰⁸ DEVRIENT, Eduard, *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*, Otto Elsner Verlag, Berlin, 1905. Première édition 1848.

¹⁰⁹ *Bande* = groupe, troupe.

¹¹⁰ Dans son roman historique *Das Erbe des Puppenspielers* (2007), Maren Winter imagine même la vie d'un marionnettiste à l'époque de Charlemagne, alors que les premières preuves pour de tels spectacles datent de la première moitié du douzième siècle.

¹¹¹ Pluriel de *spilwîp*. Cf. BENECKE, Georg Friedrich, MÜLLER, Wilhelm et ZARNCKE, Friedrich, *Mittelhochdeutsches Wörterbuch*, volume 1 (A-M), S. Hirzel Verlag, Leipzig, 1872, p. 1399.

¹¹² Pour savoir plus sur la *spilwîp* du Moyen Age : SALMEN, Walter, *Spielfrauen im Mittelalter*, Olms Verlag, Hildesheim, 2000.

itinérantes aient complètement disparu. En revanche, il est plus plausible qu'elles aient volontairement effacé leurs traces afin d'éviter des problèmes avec le clergé.

A partir du dixième siècle, c'est l'Eglise elle-même, avec ses miracles, mystères, etc., qui dominera pendant à peu près trois cents ans la culture théâtrale du Moyen Age. Au début, ce ne sont que les moines qui fournissent les acteurs. Plus tard, l'Eglise commence à recruter des comédiens parmi les citoyens, afin de pouvoir satisfaire les demandes croissantes de spectacles. Ainsi, le théâtre religieux subit un processus de laïcisation. A partir du quatorzième siècle, ce sont des confréries d'amateurs qui se chargent du théâtre. Au début du seizième siècle apparaît, chez les jésuites, le *Schuldrama* qui cependant ne connaîtra son plein épanouissement qu'avec les réformateurs. Pendant cette époque, on ne trouvait pas vraiment de comédiennes en Allemagne.

Ce n'est que vers la fin du seizième siècle, que des troupes professionnelles réapparaissent en Allemagne. Ce sont des troupes de *commedia dell'arte* qui, à cette époque, comptaient déjà des comédiennes parmi leurs membres¹¹³. On peut donc supposer que ce sont là les premières actrices jouant devant un public allemand. Barbara Becker-Cantarino¹¹⁴ écrit à ce propos que déjà entre 1624 et 1628, en Autriche, les épouses des comédiens italiens se seraient produites sur scène. Cependant, en Allemagne, l'opéra italien est plus important que la comédie italienne, et les troupes de *commedia dell'arte* doivent bientôt céder la place aux troupes anglaises de plus en plus nombreuses. Cette résurgence subite de troupes anglaises prend son origine dans le changement de la situation théâtrale en Angleterre : d'abord le nombre grandissant de théâtres permanents et le privilège théâtral accentuent sévèrement la concurrence pour les petites troupes, qui choisissent alors de s'expatrier en Allemagne, puis entre 1642 et 1660 l'interdiction des théâtres force les comédiens anglais à s'exiler pour survivre. En Allemagne, ces troupes recrutent très vite des comédiens parmi les étudiants et les jeunes artisans. En fait, il n'était pas inhabituel que les étudiants voyagent. Souvent, ils s'intégraient pendant une période assez brève à une troupe de comédiens afin de plonger

¹¹³ En France, comme en Italie, les plus anciens contrats de comédiennes sont signés en 1545.

¹¹⁴ Cf. BECKER-CANTARINO, Barbara, *Der lange Weg zur Mündigkeit : Frauen und Literatur (1500 – 1800)*, Metzler Verlag, Stuttgart, 1987, p. 306.

dans l'univers de la poésie. Ils interprétaient en général des personnages érudits. Au début du dix-septième siècle, les troupes anglaises jouaient pratiquement toutes en allemand. Cependant, conformément à la tradition anglaise du jeu, les rôles féminins étaient exclusivement interprétés par des hommes. Dans ce contexte il faut parler d'un des plus importants directeurs de l'époque, George Jolly, dit Joris Joliphus. C'est dans sa troupe que l'on admire, à partir de 1653, pour la première fois des comédiennes jouant en allemand.

Les troupes anglaises étant de plus en plus composées par des comédiens d'origine allemande, on peut dire qu'à partir des années 1660, l'adjectif « anglais » ne fait plus référence à la nationalité des comédiens, mais au style du théâtre pratiqué :

Leur répertoire se compose d'adaptations plus ou moins grossières du théâtre élisabéthain, des classiques français, des baroques italiens ou espagnols joués en style pompeux ou pathétique. De là dérive le genre des *Haupt- und Staatsaktionen* (actions principales à sujets politico-historiques), cultivant les effets les plus spectaculaires.¹¹⁵

Ces troupes allemandes, ayant habituellement entre quatorze et dix-huit membres, continuaient à s'appeler *englische Truppen*.

Magister Johannes Velten.

Les premiers grands *Prinzipale* de l'époque sont Michael Daniel Treu (mort en 1708¹¹⁶), Andreas Elensohn¹¹⁷, Carl Andreas Paulsen et le Magister Johannes Velten (1640 – 1692). Ce dernier peut être considéré comme le lien entre les différentes troupes. Le Magister Johannes Velten débuta en tant que comédien professionnel dans

¹¹⁵ IVERNEL, Philippe, « Allemagne (le théâtre en). » in CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre*, Larousse-Bordas, Paris, 1998, p. 53. Première édition en 1995.

¹¹⁶ Date selon FRENZEL, Herbert A., *Geschichte des Theaters, Daten und Dokumente (1470 – 1890)*, Collection « dtv-Wissenschaft », dtv, 1979, deuxième édition, 1984, p. 135. Eduard Devrient indique (p. 112) que Treu serait passé plusieurs fois à Berlin entre 1622 et 1625. Peut-être existait-il deux directeurs Treu ? C'est plus que probable vu les dates avancées.

¹¹⁷ Selon Schink : Elendsohn. Cf. SCHINK, Johann Friedrich, *Galerie von teutschen Schauspielern und Schauspielerinnen: nebst Johann Friedrich Schinks Zusätzen und Berichtigungen*, édité et préfacé par WERNER, Richard Maria Berlin, 1910, p. 44.

la troupe de Michael Daniel Treu, en 1663. Mais dès 1664, il rejoint la troupe de Carl Andreas Paulsen¹¹⁸, dont il devient, probablement en 1671, le gendre. Cinq ou six ans plus tard, il reprend la troupe de son beau-père. D'autre part, selon Eduard Devrient¹¹⁹, Andreas Elenson avait été un des membres fondateurs de la troupe du Magister Velten.¹²⁰ Mais ce n'est pas uniquement pour cela qu'on peut considérer Johannes Velten comme le plus intéressant parmi ces premiers directeurs allemands. C'est surtout, parce qu'il est le premier à introduire les grands classiques français dans son répertoire avec l'intention d'augmenter la valeur artistique de celui-ci, cause, du reste, d'un retentissant échec financier. Mais ce qui est encore plus important, c'est que, sous sa direction, apparaîtra pour la première fois une troupe où, *a priori*, tous les personnages féminins sont interprétés par des comédiennes. C'est le moment que l'on considère généralement comme marquant la naissance de la comédienne allemande.

Pourtant, aujourd'hui, nous avons connaissance d'une première *Prinzipalin*, Maria Ursula Hoffmann, dont le début de la direction (1670) tombe dans la même période que celle de Velten. Mais puisque nous ne savons rien d'elle, il demeure impossible de connaître sa position par rapport aux actrices. Eduard Devrient ne les évoque pas encore; il écrit cependant quelques pages au sujet des femmes à l'opéra contemporain.

Mais l'opéra avait acquis un tout autre moyen d'attraction pour la scène allemande, un moyen comme elle n'en avait pas encore connu jusque là, c'était l'apparition des femmes. [...] Malheureusement, on mésestima de ce nouvel élément délicat dès son apparition. [...] Les chanteuses, suivant les modèles italiens et français, s'habillaient d'une manière si scandaleusement licencieuse, elles se permettaient des mouvements si impudiques, que cela ne pouvait que réveiller l'indignation des censeurs. Ainsi s'expliquait l'éclat des attaques du clergé contre le théâtre, l'institution immorale. [...] Les femmes n'étaient pas encore

¹¹⁸ Carl Andreas Paulsen a eu onze enfants avec son épouse Elisabeth, dont sept seulement ont survécu. Il existe à Schleswig un document juridique prouvant qu'Elisabeth avait demandé en décembre 1663 le divorce de son mari, qui avait fait un enfant à une certaine Sophia Cornets. On ne sait pas si le divorce a été prononcé.

¹¹⁹ DEVRIENT, Eduard, *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*, Otto Elsner Verlag, Berlin, 1905, p. 126.

¹²⁰ On ignore l'année de la création de la *Veltensche Bande*. Devrient cite un certain Blümner selon lequel elle aurait été fondée en 1670.

généralement tolérées à l'opéra, lorsque la troupe de Velten imitait déjà cette nouveauté audacieuse.¹²¹

Il est intéressant d'observer qu'Eduard Devrient voit l'origine de la comédienne allemande dans la troupe de Velten, mais qu'il explique également qu'en Allemagne, le phénomène de la femme sur les planches aurait surgi avant, à l'opéra. Ceci est important, car il affirme que les costumes et *le jeu* des chanteuses auraient choqué le public par leur immoralité. A l'époque, l'opéra et le théâtre n'étaient pas forcément des genres aussi nettement distincts qu'aujourd'hui ; de plus, le théâtre n'hésitait pas à s'inspirer de l'opéra, l'art préféré de la cour.

Plus encore, la citation démontre que l'Eglise rejette le théâtre professionnel comme immoral. Par ailleurs, nous savons que cette animosité de l'église pouvait aller jusqu'à l'excommunication des comédiens. En Allemagne, la situation est donc la même que celle décrite par Martine de Rougemont pour la France :

On sait que la France catholique est le seul pays d'Europe à excommunier ses comédiens, si bien que Riccoboni, quand il répond à l'invitation du Régent en 1716, exige l'assurance qu'il gardera ses droits religieux comme en Italie.¹²²

A l'époque, Magister Johannes Velten fréquentait princes et professeurs ; c'était un homme important et respecté. Mais à son décès, le clergé catholique lui refusera les derniers sacrements tant qu'il n'aura pas abjuré son métier de comédien. Velten refusera, et finalement ce n'est qu'un pasteur hambourgeois qui se laissera convaincre et lui administrera l'extrême onction. Soixante-dix ans plus tard, on refusera toujours l'enterrement religieux à la célèbre Friederike Caroline Neuber, et en 1771, Uhlich

¹²¹ DEVRIENT, Eduard, *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*, Otto Elsner Verlag, Berlin, 1905, p. 144 et p. 155 - 156. *Aber noch ein Anziehungsmittel ganz andrer Art, eines, das die deutsche Bühne bis dahin gar nicht gekannt hatte, wurde ihr auch durch die Oper erworben, es war die Erscheinung der Frauen.[...] Die Sängerinnen kleideten sich, nach italienischem und französischem Vorbild, so anstößig frei, erlaubten sich so unzüchtige Bewegungen, daß der Unwille der Sittenrichter wohl hervorgerufen werden mußte. Damit war der Ausbruch der Angriffe der Geistlichen gegen das Theater, eine unsittliche Anstalt, erklärt.[...] indessen waren die Frauen auch in der Oper noch nicht allgemein geduldet, als Velthens Truppe diese kühne Neuerung schon nachahmte.*

¹²² ROUGEMONT, Martine de, *La Vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Librairie Honoré Champion, Paris, 1988, p. 205.

réédite¹²³ un pamphlet contre l'excommunication des acteurs, qui se présente sous forme d'une confession. Nous pouvons alors rectifier l'affirmation de Martine de Rougemont: la France n'était pas l'unique pays d'Europe où les comédiens étaient excommuniés. Mais grâce à la coexistence – et à la rivalité – du catholicisme et du protestantisme en territoire allemand, il était évidemment plus facile pour les comédiens allemands d'échapper à l'application de l'excommunication.

On pourrait se demander ce qui a poussé le Magister Johannes Velten à faire jouer tous les personnages féminins par des femmes. N'était-ce qu'une volonté artistique ? Serait-il possible que Johannes Velten se soit décidé selon un argument économique ?

Au théâtre professionnel, la participation des femmes (épouses, filles) devenait une nécessité économique; il fallait les nourrir et de plus elles enrichissaient l'attractivité du spectacle [...].¹²⁴

En 1671, il avait épousé Catharina Elisabeth¹²⁵, fille de Carl Andreas Paulsen. Etant la fille d'un comédien et *Prinzipal*, elle avait grandi dans le milieu théâtral et devait alors être parfaitement préparée aux tâches d'une épouse d'acteur. De ce mariage sont nées au moins deux filles, dont on a connaissance aujourd'hui. L'aînée, Anna Elisabeth Velten, voit le jour en 1672, sa sœur, Christina Elisabeth Velten, en 1675. La vie d'une troupe itinérante de l'époque était très dure. Les épouses et filles géraient, comme toute femme, l'organisation de la vie privée. Néanmoins, elles ne gagnaient pas d'argent. Considérant que chaque membre féminin d'une troupe coûtait de l'argent sans en rapporter, on pourrait imaginer que le Magister laissait jouer sa femme et ses filles pour mieux rentabiliser son entreprise. A l'époque, il n'était d'ailleurs pas inhabituel que les

¹²³ UHLICH, Adam Gottfried, *Eines Christlichen Comödianten Beichte an Gott bey Versagung der öffentlichen Communion*, Francfort et Leipzig, 1771 (deuxième édition). Date de la première publication inconnue. Cf. annexe n° 10.

¹²⁴ BECKER-CANTARINO, Barbara, *Der lange Weg zur Mündigkeit : Frauen und Literatur (1500 – 1800)*, Metzler Verlag, Stuttgart, 1987, p. 304. *Beim Berufstheater wurde die Mitwirkung der Frauen (Ehefrauen, Töchter) eine wirtschaftliche Notwendigkeit, die Frauen mußten miternährt werden und bereicherten die Attraktion und Zugkraft der Aufführung [...].* Il ne s'agit pas d'un phénomène spécifiquement allemand.

¹²⁵ Eduard Devrient parle dans ce contexte d'une Anna Catharina Velten. Aurait-il mêlé les biographies de la mère (Catharina Elisabeth) et de la fille (Anna Elisabeth) ?

femmes travaillent dans l'entreprise de leur père ou bien de leur mari, ceci autant chez les paysans que chez les artisans.

De nos jours, la troupe de Velten est souvent considérée comme l'aïeule des grandes troupes allemandes du dix-huitième siècle.

Velten, qui brigait sérieusement la succession de Molière, dirigeait la « célèbre bande ». Partant de celui-ci, la troupe se divise. Une première branche, passant par ses membres Andreas Elenson et Sophie Elenson-Haacke-Hoffmann, revient à Johann Neuber et son illustre épouse. Selon la succession habituelle des sociétés de comédiens, après sa mort, une seconde branche revient, par sa veuve Katharina¹²⁶ Elisabeth, à Johann Friedrich Schönemann (1704 – 82).¹²⁷

Mais comment cela s'est concrètement passé ?

La direction de Madame Velten.

Lorsque Johannes Velten meurt, en 1692, c'est son épouse qui prend le relais à la direction. Ainsi, elle devient une des premières directrices en Allemagne. On ne sait que très peu de choses sur Catharina Elisabeth Velten. Généralement, on suppose qu'elle est morte, appauvrie, dans les années 1730, après avoir dirigé la troupe pendant environ trente ans¹²⁸. Contrairement à cette thèse répandue, le *Deutsches Theater-Lexikon*¹²⁹ évoque deux Velten directrices, Catharina Elisabeth et sa fille cadette, Christina Elisabeth. Selon Wilhelm Kosch et Ingrid Bigler-Marshall, la mère serait morte entre

¹²⁶ L'orthographe plus fréquent est: Catharina Elisabeth Velten ou bien Veltheim.

¹²⁷ KNUDSEN, Hans, *Deutsche Theatergeschichte*, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, 1970, p. 155: *Velten, der sich ernst um die Rezeption Molières bemühte, leitete die „berühmte Bande“. Von ihm und seiner Truppe oder Gesellschaft führt der eine Entwicklungszweig über sein Mitglied Andreas Elenson und Sophie Elenson-Haacke-Hoffmann zu Johann Neuber und seiner namenhaften Frau. Der andere Zweig in der Weiterentwicklung der Schauspielergesellschaften ging, nach Veltens Tod, über seine Witwe Katharina Elisabeth zu Johann Friedrich Schönemann (1704 – 82). Bizarrement, Knudsen n'évoque pas que Schönemann avait été également membre de la troupe sous direction de la Neuberin.*

¹²⁸ Selon Eduard Devrient, elle aurait dirigé la troupe pendant plus de 25 ans.

¹²⁹ KOSCH, Wilhelm, *Deutsches Theater-Lexikon, Biographisches und Bibliographisches Handbuch*, Kleinmayr Verlag, Klagenfurt et Vienne, 1951. Edition complétée par Ingrid Bigler-Marshall, K.G. Saur Verlag, 1993.

1712 et 1715, à Vienne. Christina Elisabeth aurait alors pris la place de sa mère au sein de la troupe. De son côté, Barbara Becker-Cantarino explique que Catharina Elisabeth Velten aurait dissout sa troupe en 1712 pour cause de dettes, et qu'elle serait morte en 1715.

Quant à Eduard Devrient, il décrit la veuve Velten comme une grande actrice, mais comme une directrice beaucoup moins douée que son mari.

Même si on l'avait respectée en tant que comédienne du théâtre de la cour de Dresde, et même si on peut supposer qu'elle n'abandonnait pas les intentions de son mari, elle n'était pas aussi compétente pour les réaliser. Elle n'était même pas capable de garder sa troupe unie. Tout de suite après la mort de Velten, beaucoup des plus anciens membres de la troupe partaient, ne voulant pas se laisser diriger par une femme.¹³⁰

Remarquons que ce qu'Eduard Devrient interprète comme le résultat de l'incompétence de la veuve Velten, c'est-à-dire le départ des comédiens, n'est pas lié à sa personne, mais à son sexe. Ainsi, il faut se demander si le jugement qu'il porte ne serait pas fortement influencé par sa propre vision des choses, liée au contexte socioculturel du milieu du dix-neuvième siècle¹³¹.

La seule véritable trace qui est restée de cette femme, comédienne et directrice, est un pamphlet qu'elle a écrit en réaction aux attaques d'un certain Johann Joseph Winkler, diacre à Magdeburg¹³². Il s'agit du *Zeugnis der Wahrheit vor die Schauspiele und Komödien*¹³³, datant de 1701. Lorsque la veuve Velten avait été gravement malade, on avait fait venir des prêtres pour lui administrer les derniers sacrements. Ceux-ci les avaient refusé arguant du fait qu'elle n'avait pas abjuré son métier immoral et

¹³⁰ DEVRIENT, Eduard, *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*, Otto Elsner Verlag, Berlin, 1905, p. 174. *Obschon sie selbst als erste Schauspielerin am Dresdner Hoftheater geachtet gewesen, obschon sich voraussetzen läßt, daß sie die Intentionen ihres Mannes nicht verläugnet habe, so war sie doch nicht vermögend, diesen durchzusetzen. Sie vermocht nicht einmal die Truppe zusammenzuhalten. Gleich nach Velthens Tode trennten sich viel, namentlich ältere Mitglieder von der Gesellschaft, die sich dem Regiment eines Weibes nicht fügen mochten.*

¹³¹ La *Geschichte der deutschen Schauspielkunst* date de 1848.

¹³² Sur ce point, tous les témoins et critiques sont en accord. On peut alors considérer comme acquis le fait qu'elle est l'auteur du pamphlet, et non une de ses filles.

¹³³ Le titre se laisse traduire comme *Témoignage de la vérité en faveur des pièces de théâtre et des comédies*.

licencieux. Proche de la mort, elle avait fini par le jurer. Mais une fois guérie, elle avait repris son travail. Une femme de cinquante et un ans, veuve et sans économies, n'avait guère d'autre choix. Johann Joseph Winkler avait alors écrit un pamphlet contre Catharina Elisabeth Velten en particulier et les comédiennes et le théâtre en général. Le plaidoyer de la veuve Velten en faveur du théâtre était une défense à la fois personnelle et professionnelle, en réaction à l'attaque du diacre. Selon Barbara Becker-Cantarino, la Velten y évoque trois grands points. D'abord, elle défend le métier du comédien qu'elle présente comme une profession honnête ; ainsi le clergé n'aurait aucun droit d'exclure les comédiens de la confession et des derniers sacrements. Ensuite, elle réinterprète des passages bibliques cités par son adversaire. La bible, dit-elle, n'interdit pas aux femmes les bonnes idées et pensées; la scène (et le foyer) leur permettent d'apprendre et d'instruire. Enfin, elle expose la fonction didactique du théâtre, capable de montrer et rendre publics les vices, afin qu'on puisse les vaincre. Le retentissement d'un tel plaidoyer ne fait aucun doute. Barbara Becker-Cantarino écrit qu'en 1724, un prêtre d'Augsbourg aurait réédité le pamphlet de la veuve Velten, « complété » par des commentaires haineux et qu'en 1768 encore, le pasteur Goetz, adversaire hambourgeois de Lessing aurait dit : « Si le Théâtre de Velten est vertueux et chaste, les bordels le sont aussi¹³⁴. »

Il paraît que ce plaidoyer pour la scène est le premier texte théorique sur le théâtre écrit en allemand – et cela par une comédienne ! Par conséquent, nous pouvons supposer que la Velten a dû être une femme suffisamment courageuse et cultivée, non seulement pour affronter l'Eglise, mais également pour voir que le théâtre va au-delà d'un divertissement commercial. Il est facile d'imaginer que celle qui avait été mariée à un des premiers directeurs voulant réformer le théâtre allemand, a continué à suivre la voie tracée par son mari – et par son père. Il est probable que le fait d'avoir grandi dans le milieu théâtral l'ait prédestinée à avoir une grande sensibilité aux sujets théâtraux. Après le décès de son mari, la Velten a continué à s'inspirer du style français, sans pour autant cesser de jouer ce que le public réclamait. Elle surpasse son mari dans le domaine comique, en engageant un *Arlecchino* italien pour sa troupe : le comédien

¹³⁴ Goetz: *Hat das Veltensche Theater eine gute Sitte, so haben sie die Bordelle auch.* (Cf. BECKER-CANTARINO, Barbara, *Der lange Weg zur Mündigkeit : Frauen und Literatur (1500 – 1800)*, Metzler Verlag, Stuttgart, 1987, p. 310.)

Bastiari. Ainsi, la troupe aurait acquis une certaine touche ultramontaine dans les emplois comiques. Enfin, selon Wilhelm Kosch et Ingrid Bigler-Marshall¹³⁵, la veuve Velten se serait associée, vers la fin de sa direction, avec des collègues pour jouer en Allemagne du sud. Ils évoquent notamment une coopération en 1711 avec Christian Spiegelberg, lui-même ancien membre de la *Veltensche Bande*, qui avait fondé sa propre troupe en 1710.

D'après Herbert Frenzel¹³⁶, une autre *Prinzipalin* aurait réédité, en 1711 et 1722, le pamphlet de la veuve Velten, une certaine Sophie Julie Elenson. Barbara Becker-Cantarino écrit que des comédiens auraient réédité le *Zeugnis der Wahrheit* en 1711 et 1722, mais elle n'évoque aucun lien avec la veuve Elenson. Pour des raisons diverses, qu'on évoquera par la suite, nous ne pouvons pas exclure que cela a effectivement été le cas.

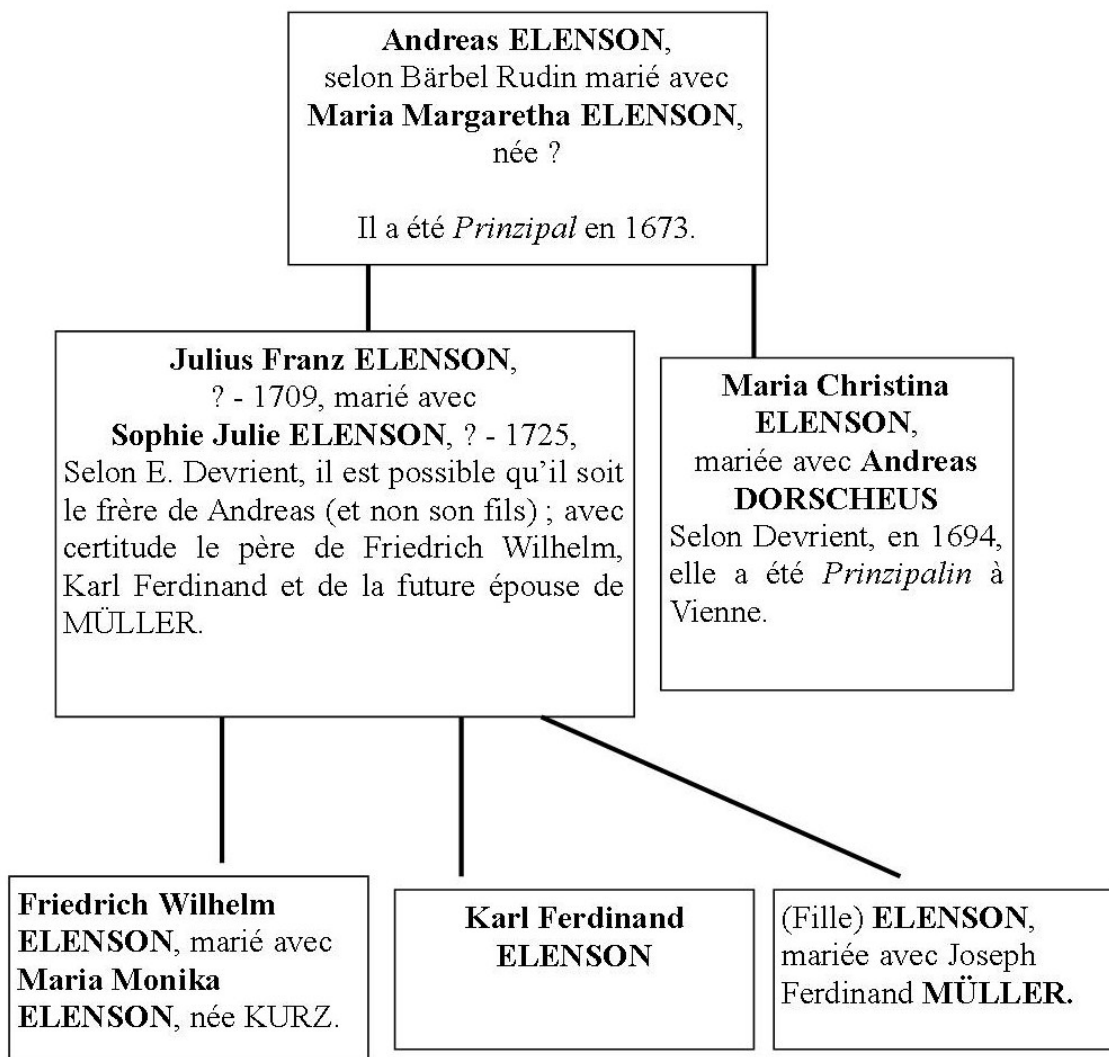
Sophie Julie Elenson.

Déjà Eduard Devrient fait allusion à un problème d'identification concernant la famille Elenson. De fait, plusieurs personnes au nom d'Elenson apparaissent dans des documents d'époque ainsi que dans des études, ce nom étant suffisamment rare pour supposer un lien familial. Toutefois, afin de mieux visualiser les différents résultats de recherche, il convient d'esquisser un arbre généalogique¹³⁷ commenté.

¹³⁵ KOSCH, Wilhelm, *Deutsches Theater-Lexikon, Biographisches und Bibliographisches Handbuch*, Kleinmayr Verlag, Klagenfurt et Vienne, 1951. Edition complétée par Ingrid Bigler-Marshall, K.G. Saur Verlag, 1993.

¹³⁶ FRENZEL, Herbert A., *Geschichte des Theaters, Daten und Dokumente (1470 – 1890)*, Collection « dtv-Wissenschaft », dtv, 1979, deuxième édition, 1984, p. 137.

¹³⁷ D'autres arbres généalogiques peuvent être consultés dans l'annexe n°12.



Andreas et Julius Franz étaient éventuellement frères, peut-être père et fils. Karl Ferdinand et Friedrich Wilhelm, Eduard Devrient en est certain, sont les fils de Julius Franz Elenson. Pour Andreas (le supposé ancêtre), il est attesté qu'il a été *Prinzipal* d'une troupe en 1673 ; un fait qui intrigue Eduard Devrient parce que le même Andreas est censé avoir été un des membres fondateurs de la troupe de Velten. Curieusement, Devrient ne semble pas avoir pensé à un cas de figure pourtant courant à l'époque, car il est également possible que la troupe attribuée à Andreas Elenson est la même que celle de Velten, et qu'en raison d'une séparation provisoire Elenson a dû en diriger une

partie pendant une période. Cela semble d'ailleurs être la théorie que Knudsen¹³⁸ adopte.

En même temps, Devrient a trouvé un document selon lequel Julius Franz (fils ou frère cadet d'Andreas) aurait fait partie des comédiens, qui avaient quitté la troupe de Velten après sa mort. Par conséquent, il s'interroge si un seul ou bien les deux ont fait partie de la troupe de Velten. En réalité, si Andreas avait été cofondateur de la troupe de Velten au début des années 1670, cela n'aurait pas empêché (son frère ou fils) Julius Franz de quitter la troupe vingt ans plus tard. Après tout, il semble être resté dans la troupe après qu'Andreas ait fondé sa soi-disant propre compagnie. Et si Julius Franz était le seul à avoir fait partie de la troupe de Velten, il a peut-être refusé de se laisser diriger par la veuve Velten. Quant à Schink¹³⁹, qui évoque un Monsieur Elendsohn qui aurait été *Prinzipal* vers 1694, il parle clairement de Julius Franz.

En ce qui concerne les femmes, le lien familial est encore plus compliqué à reconstituer. Apparemment, il y aurait eu deux veuves Elenson *Prinzipalinnen*. Sophie Julie Elenson est citée nominalement dans au moins six ouvrages¹⁴⁰, tandis que Margarethe et Marie Christine n'apparaissent que deux fois.

Déjà en 1673, un Andreas Elenson jouait avec sa troupe à Vienne, et une directrice Marie Christine Elenson, probablement sa femme, éventuellement sa veuve, jouait en 1694. Un directeur Julius Franz Elenson, comédien de la cour du prince de Mecklenburg, mourait en 1709, célèbre comme Pantalon [...].

¹³⁸ KNUDSEN, Hans, *Deutsche Theatergeschichte*, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, 1970. Cf. ci-dessus: Chapitre Magister Johannes Velten.

¹³⁹ SCHINK, Johann Friedrich, *Gallerie von teutschen Schauspielern und Schauspielerinnen: nebst Johann Friedrich Schinks Zusätzen und Berichtigungen*, édité et préfacé par WERNER, Richard Maria Berlin, 1910, p. 44.

¹⁴⁰ SCHINK, Johann Friedrich, *op. cit.*, p. 44; FRENZEL, Herbert A., *Geschichte des Theaters, Daten und Dokumente (1470 – 1890)*, Collection « dtv-Wissenschaft », dtv, 1979, deuxième édition, 1984, p. 135 ; OELKER, Petra, *Nichts als eine Komödiantin*, Beltz & Gelberg, Weinheim et Bâle, 1993, p.30 et 36; Claudia PUSCHMANN, *Fahrende Frauenzimmer : Zur Geschichte der Frauen an deutschen Wanderbühnen (1670 – 1760)*, collection « Frauen in Geschichte und Gesellschaft », Centaurus Verlag, Herbolzheim, 2000, p. 16; Wilhelm KOSCH, *Deutsches Theater-Lexikon, Biographisches und Bibliographisches Handbuch*, Kleinmayr Verlag, Klagenfurt et Vienne, 1951. Edition complétée par Ingrid Bigler-Marshall, K.G. Saur Verlag, 1993, p. 388; BECKER-CANTARINO, Barbara, *Der lange Weg zur Mündigkeit : Frauen und Literatur (1500 – 1800)*, Metzler Verlag, Stuttgart, 1987, p. 307. Dans ce dernier document, elle apparaît sous le nom Sophie Elenson.

Sa mort amena sa troupe elle aussi sous la direction de sa veuve. [...] La ressemblance avec le destin de la troupe d'Andreas Elenson est frappante ; serait-il possible qu'il y ait eu deux veuves Elenson directrices ? Ne serait-il pas possible que cet Andreas plus âgé ait été un des plus anciens camarades de Velthen et sa veuve la seule directrice de ce nom ? Et que Julius Franz soit alors son fils¹⁴¹ ?

Eduard Devrient pense alors qu'il n'y avait qu'une seule veuve Elenson qui aurait été *Prinzipalin*, donc une Marie Christine Margarethe Sophie Julie Elenson¹⁴² qui aurait été l'épouse d'Andreas et la mère de Julius Franz.

Cependant, Bärbel Rudin évoque¹⁴³, cent-cinquante ans après Devrient, trois femmes au nom d'Elenson. Selon elle, Maria Margaretha était l'épouse d'Andreas Elenson. Ils avaient au moins deux enfants, dont leur fils Julius Franz Elenson, le mari de Sophie Julie Elenson, et leur fille Maria Christiana Elenson, mariée avec Andreas Dorscheus. Nous trouvons donc effectivement au moins deux directrices Elenson. Il reste à savoir s'il s'agissait de deux ou d'une seule troupe. Car si c'est la fille d'Andreas Elenson qui a pris la direction de la troupe, on pourrait imaginer deux possibilités. Au moment de l'attestation, Marie Christine (ou Christiana) porte encore son nom de jeune fille. Par conséquent, on pourrait en déduire qu'elle a épousé Andreas Dorscheus et que le nom de la troupe aurait alors changé. Il ne reste cependant aucune trace d'une troupe sous ce nom. Ainsi, une seconde possibilité paraît plus probable : son frère l'aurait rejointe et

¹⁴¹ DEVRIENT, Eduard, *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*, Otto Elsner Verlag, Berlin, 1905, p. 178. *Ein Andreas Elenson spielte mit seiner Truppe schon 1673 in Wien und eine Prinzipalin Marie Christine Elenson, vermutlich doch dessen Frau, vielleicht Witwe, im Jahre 1694. Ein Prinzipal Julius Franz Elenson, Hochfürstlich Mecklenburgischer Hofcomödiant, starb 1709, berühmt als Pantalon [...] Sein Tod brachte auch seine Truppe unter die Prinzipalschaft seiner Frau. [...] Diese Ähnlichkeit mit dem Schicksale der Truppe des Andreas Elenson ist verdächtig; sollten zwei Witwen Elenson Prinzipalinnen gewesen sein? War nicht vielleicht jener ältere Andreas einer der ältesten Velthensgenossen und seine Witwe die einzige Prinzipalin dieses Namens? Franz Julius dagegen sein Sohn?*

¹⁴² Il ne faut pas interpréter le nombre de prénoms comme argument contre cette hypothèse. En fait, à l'époque, un nombre élevé de prénoms était une question de prestige. Souvent toutes les femmes d'une famille avaient les mêmes prénoms, mais chacune était appelée avec un autre. Quand les filles se mariaient et quittaient ainsi le contexte familial, il arrivait qu'elles soient appelées avec un autre prénom pour éviter la confusion avec d'autres femmes. De plus, dans le milieu théâtral, des actrices pouvaient avoir un pseudonyme professionnel.

¹⁴³ RUDIN, Bärbel, « Der Blankenburger Herzog Ludwig Rudolph und die "Mecklenburgischen Hofcomödianten" oder: Die Katholiken kommen ! » in *Daphnis. Zeitschrift für Mittlere Deutsche Literatur*, numéro 24, sans édition, ni lieu, 1995, p. 229 – 374. Je n'ai pas pu consulter l'ouvrage, l'indication bibliographique m'a été envoyée par l'auteur.

serait devenu directeur à sa place. En effet, plusieurs arguments plaident en faveur de cette hypothèse.

Il est attesté que Julius Franz Elenson resta membre de la troupe Velten après la formation d'une troupe par Andreas Elenson, et qu'il fonda, après la mort de Johannes Velten, en 1693, sa propre troupe. Le Magister Velten est mort à Hambourg ; Sophie Julie Elenson est la fille d'un brossier hambourgeois. Il est aussi certain que Marie Christine Elenson a été *Prinzipalin*, en 1694, à Vienne. On pourrait alors imaginer cette version : Julius Franz Elenson épouse à Hambourg Sophie Julie. Après la mort de son directeur, il quitte la troupe qui est maintenant sous la direction de la veuve Velten parce qu'il refuse de « se laisser diriger par une femme ». En même temps, avec la mort de son père, la troupe familiale est, elle aussi, passée sous la direction d'une femme, de sa sœur Marie Christine Elenson. Il décide d'intégrer la troupe familiale. Le voyage prend quelques mois ; en passant par des villes importantes comme Berlin, Dresde et Prague, il aurait sûrement voulu rentabiliser le voyage. En 1694, il rejoint alors, avec son épouse, l'ancienne troupe d'Andreas Elenson, dont il devient le directeur. C'est la fin de la direction par Marie Christine. Lorsqu'il meurt en 1708 ou 1709, c'est son épouse Sophie Julie Elenson qui devient directrice. (Ce ne peut pas être sa sœur avec son beau-frère, sinon la troupe aurait changé de nom.) La coïncidence de son année de décès et de la prise de direction par Sophie Julie Elenson en est un indice. On peut également constater que Julius Franz Elenson possédait le privilège théâtral pour le Mecklenburg, et qu'à partir de 1708, c'est Sophie Julie Elenson qui le détient.

Cette explication paraît alors la plus probable, car elle explique à la fois la grande ressemblance entre les troupes Elenson, qu'Eduard Devrient avait remarquée, et la raison pour laquelle la direction de Marie Christine Elenson est attestée pour la fin du dix-septième siècle, et celle de Sophie Julie Elenson pour le début du dix-huitième.

Sophie Julie Elenson est également la mère de Karl Ferdinand Elenson et Friedrich Wilhelm Elenson, même si Barbara Becker-Cantarino ne parle que d'un seul fils et de deux filles mariées, qui auraient été membres de la troupe. On sait que Friedrich

Wilhelm Elenson était marié à Maria Monika Kurz¹⁴⁴ ; on peut alors supposer qu'il jouait dans la troupe de son beau-père, Felix Freiherr¹⁴⁵ von Kurz, ce qui expliquerait pourquoi Barbara Becker-Cantarino ne l'a pas trouvé. Quant à Eduard Devrient, il évoque un beau-fils au nom de Müller, probablement Joseph Ferdinand Müller, le *Hanswurst*¹⁴⁶ de la troupe de la veuve Elenson. Aussi longtemps que la question du nombre des directrices Elenson n'est pas définitivement éclaircie¹⁴⁷, on pourra seulement constater que la vie de Sophie Julie Elenson est la mieux documentée de toutes les personnes de cette famille.

Mais quels étaient donc ses rapports avec Catharina Elisabeth Velten ? Les deux femmes ont dû se connaître, car, selon Schink, Sophie Julie Elenson était membre de la troupe de Velten après son mariage.

Madame Elendsohn.

Elle était la fille d'un brossier à Hambourg. L'amour la lia avec son époux, auquel elle apporta en dot toute sa beauté. Pour lui elle se convertit au catholicisme, et elle reprit la direction après sa mort. Elle joua déjà quelques rôles dans la troupe de Veltheim ; mais avec la direction, elle s'octroya également tous les rôles principaux, et prit enfin comme second époux son conseiller, un jeune comédien nommé Haak. Après son décès, elle dirigea de nouveau la troupe avec beaucoup de chance [...]¹⁴⁸

¹⁴⁴ Maria Monika ELENSON, née KURZ, sort d'une autre famille importante du théâtre, originairement d'Autriche. Friedrich Wilhelm a dû faire sa connaissance lors du passage viennois de la troupe familiale. Le plus célèbre membre de la famille Kurz est certainement le frère de Monika Maria, Joseph Felix Kurz, dit « Bernardon ». Une de ses soeur (Edmunda) est mariée avec Simon Friedrich Koberwein qui lui aussi deviendra célèbre.

¹⁴⁵ *Freiherr* = baron. Le fait qu'un comédien puisse être noble peut paraître étonnant. Cependant, 2,3% des acteurs et actrices dont les biographies ont été étudiées dans le cadre de l'établissement des statistiques, étaient nobles ; dont deux tiers par naissance. Environ la moitié des concernés portaient le titre de baron(ne) ; les autres étaient des petits nobles sans titre particulier.

¹⁴⁶ Cf. IVERNEL, Philippe, « Allemagne (le théâtre en) in CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre*, Larousse-Bordas, Paris, 1998, p. 53 : « *Hanswurst* (Jean Saucisse), bouffon plébéien, rappelle à la société de cour la pesanteur de la matière et les jouissances élémentaires de l'époque. » Pour ne pas laisser l'impression que le public ne se composait que des courtisans, il faut dire que la populace faisait la grande partie du public.

¹⁴⁷ On ne sait pas, par exemple, si la veuve d'Andreas Elenson a elle aussi dirigé la troupe entre le décès de son mari et la direction par sa fille.

¹⁴⁸ SCHINK, Johann Friedrich, *Gallerie von teutschen Schauspielern und Schauspielerinnen: nebst Johann Friedrich Schinks Zusätzen und Berichtigungen*, édité et préfacé par WERNER, Richard Maria Berlin, 1910, p. 44-45: *Mad. Elendsohn. Sie war die Tochter eines Bürstenbinders zu Hamburg. Die Liebe verband sie mit ihrem Manne, dem sie Schönheit zur ganzen Aussteuer brachte. Sie nam um seinetwillen die Kotholische Religion an, und führte nach seinem Tode die Direktion fort. Schon auf dem Veltheimischen Theater spielte sie einige Rollen; mit ihrem Direktorium aber übernahm sie zugleich alle*

Eduard Devrient décrit la veuve Elenson comme une mauvaise comédienne, une femme qui ne montait pratiquement jamais sur scène. Il la caractérise comme une directrice entreprenante et rusée, qui savait peu du théâtre mais qui réussissait, comme on dirait aujourd'hui, à « vendre son produit ». Compte tenu d'informations si contradictoires, nous ne savons à qui nous fier. A Schink, qui n'était pas son contemporain, mais qui a peut-être rencontré des témoins l'ayant connue ? Ou bien à Devrient, qui a écrit cent ans plus tard, mais qui avait de nombreux documents à sa disposition ? La vérité se situe probablement quelque part entre les deux. Schink explique qu'après le décès de son second mari, elle devint imprudente, confia la caisse trop facilement et finit par perdre tout son argent. Il est alors possible que les deux auteurs voient juste, mais qu'ils ne parlent pas des mêmes périodes de vie.

Contrairement à Catharina Elisabeth Velten, Sophie Julie, la fille du brossier, n'était pas issue d'un milieu théâtral. Il faut alors supposer qu'elle est devenue comédienne après son mariage et qu'elle a appris son métier sous la tutelle de son mari. Selon Petra Oelker, cependant, elle était une bonne comédienne et une femme très séduisante. La divergence entre les deux descriptions participe-t-elle d'un mythe de la comédienne, belle et douée, ou Petra Oelker et Eduard Devrient caractérisent-ils deux femmes différentes ? Vraisemblablement, Petra Oelker, qui est aussi romancière, a donné préférence à la vision de Schink. Le milieu d'origine, et probablement aussi une grande différence d'âge entre Catharina Elisabeth Velten et Sophie Julie Elenson, ne sont sûrement pas les seuls points qui opposent les deux directrices. Comme la veuve Velten, Sophie Julie Elenson commence à diriger la troupe après le décès de son mari. Les deux femmes sont alors confrontées au même problème : étant femmes, elles sont juridiquement mineures. Tandis que la veuve Velten, malgré cet obstacle, dirige seule sa troupe, Sophie Julie Elenson décide de se remarier. Ainsi, elle épouse un membre de sa troupe, Johann Caspar Haacke – ou Haak, selon Schink –, second mari qui devient officiellement directeur. Désormais, la troupe ne s'appelle plus *Elensonsche Truppe*, mais *Haack'sche Truppe*. Lorsque Haacke meurt peu après (1722), elle se marie avec

Hauptrollen, und machte endlich ihren Rathgeber, einen jungen Schauspieler Haak, zu ihrem zweiten Mann, nach dessen Tode sie wieder die Prinzipalschaft mit ziemlichen Glück fortführte.[...]

un autre des membres de sa troupe, Karl Ludwig Hoffmann, qui est acteur et érudit. Le nom de la troupe change encore une fois et devient *Haacke-Hoffmannsche Truppe*. Eduard Devrient décrit la rivalité entre les directrices Elenson et Velten. Il évoque le fait qu'en 1711, les deux troupes aient séjourné à Francfort (Main) pour le couronnement de Karl VI, mais que la veuve Elenson, entre temps mariée à Haacke, ait remporté la victoire: un admirateur lui avait construit un théâtre très précieux pour l'époque et la moitié des comédiens de la Velten l'avait rejointe. Ces faits sont confirmés par Schink.

La *Veltensche Bande* et la troupe de la veuve Elenson, issues de la scission d'une même troupe, comme l'a précisé Knudsen, étaient, à l'époque, les deux meilleures troupes allemandes. On comprend que l'affrontement des deux directrices sur un même terrain a dû effectivement être rude. Pourquoi la directrice Elenson aurait-elle réédité l'ouvrage de sa plus grande rivale, surtout quand elle « n'y comprenait rien »¹⁴⁹. Si elle avait réédité ce plaidoyer pour le théâtre, cela aurait pu être interprété comme un acte de solidarité – entre femmes ? entre comédiennes ? entre directrices ? – qui surmontait la rivalité professionnelle. Cela aurait prouvé non seulement que Sophie Julie Elenson partageait l'opinion de son ancienne directrice, mais aussi qu'elle a dû ressentir la nécessité de la diffuser. Faut-il y voir un mythe sur la solidarité entre des femmes émancipées avant leur temps ? Ou bien aurait-elle effectivement réédité l'ouvrage pour tirer profit de cette publicité ? Si on regarde de plus près, on constate que 1711/12, années évoquées pour la réédition, coïncident avec le moment qui marque à la fois et l'apothéose du principalat de Sophie Julie Elenson, et le début du déclin financier de sa troupe. Une étude approfondie du pamphlet¹⁵⁰ de Catharina Elisabeth Velten nous éclairerait peut-être davantage. Pour l'instant, il faut accepter que le rapport entre les deux directrices demeure un mystère de l'histoire théâtrale. D'ailleurs, il est intéressant que ce sujet n'ait pas encore inspiré les romanciers.

Tandis que la plupart des troupes itinérantes sont très pauvres, celle de Sophie Julie Elenson, maintenant Mme Haacke-Hoffmann, rencontre alors du succès. Le répertoire ressemble beaucoup à celui des autres troupes itinérantes : des farces, des pièces

¹⁴⁹ DEVRIENT, Eduard, *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*, Otto Elsner Verlag, Berlin, 1905, p. 179. [...] wenn sie gleich von der Sache [...] nichts verstand.

¹⁵⁰ Le texte semble avoir été réédité par Carl Niessen, mais il semble introuvable.

sanguinaires, des histoires bibliques, quelques tragédies de Corneille, quelques comédies de Molière, parfois quelque chose d'un certain Shakespeare peu connu ... et tout cela à la manière du *Stegreifspiel*. La seule différence entre le répertoire de la *Haacke-Hoffmannsche Truppe* et celui des autres, c'est qu'il imite beaucoup l'opéra de la cour. On chante et danse davantage chez la *Prinzipalin* Sophie Julie Elenson-Haacke-Hoffmann. Tout comme la veuve Velten, elle s'éloigne de la tradition à l'anglaise, mais en choisissant, elle, de se consacrer davantage au style italien pratiqué à la cour, plutôt qu'à la comédie italienne. Le résultat est en faveur d'un jeu plus pompeux et solennel. Cette évolution théâtrale ne connaîtra son aboutissement que sous la direction d'une de ses comédiennes: la Neuberin, grande admiratrice du théâtre français.

Friederike Caroline Neuber.

En 1716, Friederike Caroline Weißenborn (1697 – 1760) âgée de dix-neuf ans, décide de fuir son père, un notaire violent. Ce n'est pas sa première fugue, car depuis la mort de sa mère, elle est devenue la principale victime de ses crises colériques, dont elle portera à vie une marque dans le visage : la cicatrice d'un coup de fouet que son père lui avait infligé. Cette fois, elle n'est pas seule, mais accompagnée de Johann Neuber, l'assistant de son père, qui a le même âge qu'elle. Ensemble, ils partent de Zwickau, où se trouve la maison paternelle, et rejoignent la célèbre *Spiegelbergsche Truppe*, qui se trouvait probablement à Weißenfels¹⁵¹.

Friederike Caroline Neuber (1697-1760).
Gravure d'August Weger de 1854.



¹⁵¹ La ligne aérienne de Zwickau à Weißenfels est d'environ 70 km. Nous pouvons alors supposer qu'ils ont dû voyager plusieurs jours pour surmonter une telle distance, surtout qu'ils ne savaient probablement pas où la troupe séjournait exactement et que nous ignorons s'ils la cherchaient activement ou si c'est le hasard qui les y a amenés.

Christian Spiegelberg, ancien membre de la troupe de Velten, se rappelle comment celui-ci a voulu rapprocher le théâtre allemand du modèle français. Indéniablement, le style pratiqué dans sa propre troupe est influencé par ses expériences de cette époque. Se souvenant bien de l'échec que Velten avait essuyé, Spiegelberg préfère rester modéré. Parfois il tente d'adopter un peu plus le style français, sans pour autant aller aussi loin dans sa démarche que Velten l'avait faite. Ses tentatives pour améliorer le jeu théâtral lui ouvrent tout de même le chemin de la cour de Brunswick¹⁵². A l'époque, c'est la seule cour qui accorde un véritable intérêt au théâtre allemand. De plus, la *Spiegelbergsche Truppe* est la première à exporter le théâtre allemand dans des pays lointains : Spiegelberg emmène ses comédiens jusqu'au Danemark, en Norvège, même en Suède...¹⁵³ Nous ignorons si Friederike Caroline et Johann ont participé à ces voyages lointains. On ne sait pratiquement rien sur les débuts théâtraux de la jeune Weißenbornin et de Neuber. Il est probable que c'est à la cour de Brunswick qu'ils aient connu leurs premiers succès, car Ludwig Rudolph de Brunswick, le duc lui-même, assiste, en 1718, à leur mariage, célébré à la cour. C'est un grand honneur. Un an plus tard, Friederike Caroline Neuber et son mari quittent la troupe de Spiegelberg et intègrent la troupe de Sophie Julie Elenson-Haacke (*Haack'sche Truppe*). Pourquoi ce changement ? Est-ce parce qu'elle passe pour la meilleure « troupe anglaise » de l'Allemagne ? Ou bien parce que cette troupe limitait ses tournées sur le territoire allemand ? Il faut savoir qu'à l'époque, voyager était une rude épreuve physique et psychologique, surtout en Allemagne, avec tous ces petits états, où l'on devait sans cesse traverser des frontières et où la vie était marquée par des guerres territoriales. En raison des voyages en hiver, où le froid pouvait provoquer des engelures, beaucoup d'actrices et d'acteurs devaient se faire amputer des orteils, ce qui les condamnait, entre autres, à marcher pour le reste de leur vie avec un pas de canard. Ignorant cependant ce qui a réellement poussé les époux Neuber à changer de troupe, nous ne pouvons qu'imaginer des réponses plausibles...

Nous ne savons pas quels rôles la Neuberin jouait à cette époque. On suppose que ses premières années peuvent être considérées comme des années d'apprentissage. Il

¹⁵² Cf. annexe n° 2, Brunswick.

¹⁵³ Eduard Devrient évoque à un moment une *Prinzipalin* Spiegelberg. Serait-il possible que les époux Spiegelberg aient dirigé ensemble leur troupe ?

semblerait que ce soit pendant cette période qu'elle ait, pour la première fois, assisté aux représentations de quelques troupes françaises. Jusque là, le théâtre français ne lui était connu que par les pièces qu'elle avait lues avec sa mère, décédée quand Friederike Caroline n'avait que huit ans. La Neuberin est fascinée : elle rêve d'un théâtre allemand suivant ce modèle.

Que l'on ne s'y trompe pas, cette imitation¹⁵⁴ n'est pas la conséquence d'une espèce d'attrance particulière pour la France comme nation ou pour les Français. La France comme Etat est plutôt détestée, d'autant que les guerres de Louis XIV, en particulier dans les régions rhénanes, ont laissé de très mauvais souvenirs mais ce qui requiert l'attention et parfois fascine, c'est le dynamisme culturel, la modernité. Il y a comme un défi culturel et civilisationnel à relever. On veut imiter mais pour dépasser, pour mieux faire et non pour s'identifier au modèle.¹⁵⁵

Soutenue par son collègue et initiateur Friedrich Kohlhardt, elle convainc sa *Prinzipalin* (et le mari de celle-ci) d'ajouter quelques classiques français à son répertoire. En 1724, la *Haacke-Hoffmannsche Truppe* joue à Leipzig¹⁵⁶. La Neuberin y interprète, dans une pièce parodique¹⁵⁷, quatre étudiants de grandes universités. Le rôle semble avoir été créé exprès pour elle. On ne sait pas si elle en est l'auteur, mais on peut imaginer qu'elle a au moins participé à l'écriture de la comédie. Le public accueille très favorablement ce nouveau style. C'est un énorme succès. La pièce sera toujours appelée « la pièce de la Neuberin » (*Neuberin-Stück*), même plus tard, quand d'autres comédiennes vont l'interpréter ; et les rôles de travestis resteront pendant des années son emploi privilégié.

Parmi les spectateurs, se trouve un jeune savant. C'est Johann Christoph Gottsched, philosophe et écrivain. C'est un homme d'un caractère sévère, connu pour son manque d'humour¹⁵⁸. Il déteste l'opéra et le théâtre allemand. Mais ce qu'il a vu dans la troupe de Sophie Julie Elenson-Haacke-Hoffmann lui a plu. Il est également fasciné par la

¹⁵⁴ Knopper et Mondot parlent ici de façon générale des Allemands aspirant à imiter le modèle français.

¹⁵⁵ KNOPPER, Françoise et MONDOT, Jean, *L'Allemagne face au modèle français de 1789 à 1815*, collection « civilisations interlangues », Presses universitaires du Mirail, Toulouse, 2008, p.9.

¹⁵⁶ Cf. annexe n° 2, Leipzig.

¹⁵⁷ *Gespräche im Reiche der Toten*. Une parodie sur la bourgeoisie bigote de Leipzig.

¹⁵⁸ Dans ce contexte, il est intéressant de constater que les chercheurs autrichiens dressent généralement un portrait beaucoup plus sympathique, souple et tolérant de Gottsched que ne le font les chercheurs allemands.

Neuberin, dont l'allure et la langue font deviner sa culture. En effet, Friederike Caroline Neuber est une femme exceptionnellement cultivée : elle sait lire et écrire l'allemand, le latin et le français, elle a des connaissances juridiques, et maîtrise parfaitement le vocabulaire lui permettant de défendre ses intérêts. Mais c'est surtout une femme très intelligente, douée d'un esprit vif. Gottsched n'est pas son seul admirateur. Désormais, Friederike Caroline Neuber n'est plus connue, mais célèbre.

C'est la mort de sa directrice, Sophie Julie Elenson-Haacke-Hoffmann, en 1725, qui annonce un changement important dans la vie de la Neuberin et un tournant dans l'histoire théâtrale. Le décès montre jusqu'à quel point la veuve Elenson avait dirigé la troupe, qui portait cependant toujours les noms de ses maris. La troupe s'endette de plus en plus, les créanciers deviennent impatients. Une nuit d'été en 1726, le *Prinzipal*, Karl Ludwig Hoffmann fuit et abandonne ses comédiens, désormais seuls à devoir gérer les obligations financières. Friederike Caroline et Johann Neuber ont à présent vingt-neuf ans et dix ans d'expérience dans le domaine théâtral. Jusqu'alors, ils n'ont joué que dans les meilleures troupes. Et ils n'ont pas l'intention de renoncer à la qualité de leur travail. Accompagnés d'une partie de leurs collègues, dont Kohlhardt, ils vont à Dresde¹⁵⁹, où ils obtiendront finalement, en février 1727, le privilège théâtral pour la Saxe et la Pologne. Dorénavant, Friederike Caroline Neuber et son mari dirigent leur propre troupe. Officiellement et juridiquement, Johann Neuber en est le directeur. Mais officieusement et artistiquement, c'est la Neuberin qui règne. Certes, elle n'est pas la première *Prinzipalin* allemande ; elle est néanmoins la première dont il est attesté qu'elle n'a pas hérité de la troupe d'un défunt père ou mari, mais qu'elle l'a construite de sa propre volonté.

D'ici peu, tous les contemporains qui écriront sur ces comédiens, la loueront – et critiqueront – uniquement elle, la Neuberin, comme directrice et responsable.¹⁶⁰

La femme qui sera la plus célèbre *Prinzipalin* du dix-huitième siècle, ne reniera pas l'esprit de ses deux prédécesseurs les plus importantes : Sophie Julie Elenson, son

¹⁵⁹ Cf. annexe n° 2, Dresde.

¹⁶⁰ OELKER, Petra, *Nichts als eine Komödiantin*, Beltz & Gelberg, Weinheim et Bâle, 1993, p. 43. *Alle Zeitgenossen, die über diese Komödianten schreiben, werden bald nur noch sie, die Neuberin, als Leiterin und Verantwortliche loben – oder beschimpfen.*

ancienne directrice, et indirectement, plus par la voie de Spiegelberg que par celle de la veuve Elenson, Catharina Elisabeth Velten dont la Neuberin a lu le *Zeugnis der Wahrheit*. Pendant les plus de vingt ans de sa direction, elle formera un certain nombre de talents¹⁶¹ qui influenceront les générations suivantes et le style de spectacle, dont elle est l'initiatrice, entrera dans l'histoire théâtrale sous le nom de *Leipziger Schule*¹⁶². Autant d'éléments qui démontrent à quel point l'évolution du théâtre allemand est liée à un certain nombre de personnes dont les biographies sont inséparablement entrelacées.

C'est en 1727, lors d'un séjour de la *Neubersche Truppe* à Leipzig, que Johann Christoph Gottsched s'adresse à la Neuberin. Il a enfin trouvé une troupe prête à réaliser ses rêves d'un théâtre allemand selon le modèle français. Gottsched avait déjà tenté de coopérer avec Spiegelberg, mais celui-ci avait refusé ses propositions, les considérant comme trop risquées et irréalistes. Avec la *Prinzipalin*, il tombe d'accord. Il lui fournit des traductions de pièces françaises et des tragédies allemandes, écrites dans la tradition française, ainsi qu'une publicité dans ses gazettes; la Neuberin, en échange, jouera ses œuvres dans une tradition française.

[...] Caroline Neuber (1697 – 1760), également directrice de sa troupe peut être considérée comme la première grande actrice allemande. Elle contribua, selon les idées de Gottsched, à réformer le théâtre, tant dans le répertoire que dans le jeu, en montant et en interprétant, à partir de 1727, le répertoire français des grands classiques. La précision de ses idées et la fermeté de son caractère en firent la promotrice du théâtre allemand au point de vue technique et dramatique. Sans doute, son jeu était-il trop pompeux pour notre goût, mais elle montrait la voie de la dignité et du métier.¹⁶³

Il est vrai que souvent tous les exploits de la théorisation sont attribués à Gottsched. Si l'on observe cependant l'histoire en omettant le point de vue strictement littéraire de leur coopération, on peut s'étonner de l'importance qu'on accorde aujourd'hui encore

¹⁶¹ Parmi ses disciples, il faut surtout parler de Gottfried Heinrich Koch (pendant presque vingt ans membre de la troupe), Johann Friedrich Schönemann (membre de la troupe de 1730 à 1740) ou Carl Theophil Döbbelin (membre de la troupe depuis le milieu des années 1740), qui seront des *Prinzipale* importants. La Neuberin sera également la première à représenter *Der junge Gelehrte*, première pièce de Gotthold Ephraim Lessing, le premier *Dramaturg*.

¹⁶² Ecole de Leipzig. La ville a été pendant la plupart du temps le point de chute de la Neuberin.

¹⁶³ VAN TIEGHEM, Philippe, *Les grands comédiens (1400 – 1900)*, Collection « Que sais-je ? », PUF, Paris, 1960, p.53.

au professeur. Si la célébrité de Gottsched à son époque ainsi que l'impact de son travail sur la littérature dramatique doivent être considérés comme très importants, des doutes s'imposent quant à la place qu'on lui donne si volontiers dans les manuels d'histoire théâtrale. En vérité, il semble que Gottsched n'ait accordé que peu d'importance au caractère commercial du théâtre professionnel et aux risques encourus par les comédiens. Les disciples gottschediens semblent, pour certains, avoir mieux intégré le milieu théâtral, comme Franz Christoph Scheyb¹⁶⁴.

Friederike Caroline Neuber veut bien limiter son répertoire aux pièces réglées, mais avec si peu de textes allemands à sa disposition, son choix n'est pas suffisamment varié. Sans doute est-ce là une des raisons pour lesquelles la Neuberin, ne se contentant pas d'attendre, écrit aussi elle-même. Ses pièces sont souvent inspirées de sa propre vie; elle y expose ses conflits personnels. Ainsi, son célèbre *Ein deutsches Vorspiel*¹⁶⁵ naît en réaction au conflit qui éclate autour de la *Schaubude*¹⁶⁶. A Leipzig, la Neuberin et son mari avaient construit une salle relativement confortable que la troupe ne quittait que pour les tournées qui remplissaient le temps entre les foires. En 1733, le souverain de Saxe, Auguste dit « le Fort »¹⁶⁷, meurt. La Neuberin ne perd pas alors simplement le privilège : la Saxe entière porte le deuil et toute forme de divertissement public est interdite. La *Prinzipalin* doit réagir et décide de partir tout de suite en tournée afin d'éviter un fiasco financier encore plus important. Mais lorsque Friederike Caroline Neuber rentre à Leipzig, le privilège théâtral pour la Saxe et la Pologne a été accordé au célèbre *Hanswurst*, Joseph Ferdinand Müller. Celui-ci réclame la salle qui serait, selon lui, liée au privilège. Il sait évidemment que la Neuberin et son mari ont investi de sommes considérables dans cette *Schaubude*. Cependant, Müller n'est pas uniquement guidé par un intérêt commercial pour cette salle stratégique, située au centre de la ville ; la directrice est à la fois sa plus grande rivale et son ennemie personnelle, car il était l'Arlequin de sa troupe avant qu'elle ne commence à réaliser ses visions « avant-

¹⁶⁴ SCHEYB, Franz Christoph, 1704 – 1777. Depuis 1739, ce fervent partisan de Gottsched était fonctionnaire autrichien. Il correspondait avec Rousseau et Voltaire.

¹⁶⁵ Le titre se laisse traduire par « Un prologue allemand ».

¹⁶⁶ A cause de l'absence de vrais théâtres, les comédiens construisaient souvent à leur arrivée des baraques (*Bude*) pour y jouer. Cf. annexe n°1, *Schaubude*.

¹⁶⁷ Auguste II (1670 – 1733), roi de Pologne et prince électeur de la Saxe sous le nom de Frédéric-Auguste I^{er} de Saxe.

gardistes ». Au conflit personnel s'ajoute alors un conflit esthétique, qui aboutit au renvoi de Müller, pourtant gendre de l'ancienne directrice Sophie Julie Elenson. Il est évident que Friederike Caroline Neuber n'a pas l'intention d'abandonner sa salle. Elle écrit des lettres et compose des poèmes, suppliant les autorités de reconnaître son droit. Lorsqu'il est clair qu'elle a presque réussi, c'est son mari, Johann Neuber, qui cède. Il confie la salle à Müller. La Neuberin ne peut rien faire : juridiquement, son mari est son tuteur. De nos jours, il est malheureusement impossible d'expliquer pourquoi il a agi ainsi, contre les intérêts de son épouse et de sa propre troupe. C'est justement la raison pour laquelle cette anecdote inspire les écrivains. Petra Oelker imagine qu'il voulait montrer au monde entier qu'il n'était pas uniquement le mari insignifiant de la grande *Prinzipalin*, mais que c'était lui qui décidait dans la troupe. Dans son roman, *Die Prinzipalin*, Angelika Mechtel elle aussi représente la réaction de Neuber comme la petite vengeance d'un homme étouffé par l'autorité de son épouse. En réalité, rien ne permet de croire que ces propositions faites par les écrivains, soient plus probables que d'autres motifs. Compte tenu de l'ignorance concernant les véritables raisons des faits, les idées des romanciers font bien évidemment partie du domaine de la fiction.

Après l'affaire de la *Schaubude*, la Neuberin ne trouve aucune autre salle à Leipzig. C'est son vieil admirateur de ses débuts chez Spiegelberg, le duc Ludwig Rudolph de Brunswick, qui va la secourir : en février 1735, c'est la troupe de la Neuberin qui inaugure le nouveau bâtiment de l'opéra. Mais comme souvent, la chance de la *Prinzipalin* ne dure pas longtemps. Le duc meurt peu après, en 1735, et son successeur ne porte aucun intérêt à la Neuberin. La même année, Gottsched épouse Luise Adelgunde Victoria Kulmus.



A gauche : Luise Gottschedin. Toile de Elias Gottlieb Haußmann, vers 1750.

A droite : Johann Christoph Gottsched. Toile de L. Schore, 1744.

La Gottschedin aide son mari dans les traductions du répertoire français. Elle traduit des comédies françaises, par exemple *Le Misanthrope* de Molière ; de plus, elle écrit elle-même des pièces. Mais malgré le soutien de son épouse, Gottsched ne respecte jamais les délais que la Neuberin lui impose.

La coopération du professeur et de la directrice devient de plus en plus conflictuelle. Pendant les années suivantes, la *Neubersche Truppe* joue surtout au nord-ouest de l'Allemagne, à Francfort (Main)¹⁶⁸, Kiel¹⁶⁹ et Hambourg¹⁷⁰. Elle y donne des pièces « régulières »¹⁷¹ et des burlesques. Le peu que Gottsched envoie n'est pas suffisant pour lui constituer un répertoire intéressant, malgré ses propres pièces et traductions et celles de ses comédiens. De plus, elle n'a pas vraiment l'intention de rayer complètement le théâtre populaire de sa scène. Economiquement, cela serait insensé. Elle préfère transformer les burlesques vulgaires et obscènes en comédies fines, avec un *Hanswurst* plutôt rusé que gourmand¹⁷². En même temps, la Neuberin complète les simples affiches

¹⁶⁸ Cf. annexe n° 2, Francfort.

¹⁶⁹ Cf. annexe n° 2, Kiel.

¹⁷⁰ Cf. annexe n° 2, Hambourg.

¹⁷¹ Suivant le modèle français.

¹⁷² Cette évolution est comparable à celle de l'Arlequin de Marivaux en France.

théâtrales par des petits cahiers, où elle raconte de manière détaillée le contenu des pièces représentées dans l'après-midi.



A gauche : Josef Anton Stranitzky (1676-1726). Caviste, chirurgien et Hanswurst à Vienne. Gravure de 1720.

A droite : Gottfried Prehauser (1699-1769). Hanswurst à Salzburg, puis successeur de Stranitzky à Vienne. Gravure contemporaine.

Les gravures montrent le costume habituel de cet Arlequin allemand : une queue de cheval, un chapeau pointu, une épée en bois attachée à une ceinture, un col, des bretelles etc.



Cette nouveauté résulte de l'évolution du répertoire. Le théâtre du *Stegreifspiel* ne vit que du comique de situation ; l'action n'y est que le fil pour un enchaînement de bouffonneries. Le théâtre de la Neuberin est littéraire, il vit d'intrigues habilement construites. Malgré cela le public hambourgeois, pourtant un des plus progressistes de l'Allemagne, l'accueille très mal. Friederike Caroline Neuber est déçue et vexée. C'est dans cette situation précise que sa troupe est invitée par le duc Charles-Frédéric de Schleswig-Holstein-Gottorp¹⁷³. Ce souverain n'est pas seulement un grand admirateur du théâtre, il participe parfois même aux spectacles en tant que comédien. La Neuberin est consciente des avantages de cet engagement ; elle profite de sa nouvelle sécurité pour provoquer un scandale. La dernière affiche théâtrale pour Hambourg en fait preuve :

¹⁷³ Charles Frédéric (1700 – 1739), duc de Schleswig-Holstein-Gottorp. Père du tsar Pierre III de Russie (1728 – 1762), qui est le mari de Sophie Anhalt-Zerbst (1729 – 1796), plus connue comme Catherine II, tsarine russe.

Nos plus humbles remerciements en l'honneur de
Tous ceux
Qui sont venus nous voir souvent et avec plaisir
Qui ne pouvaient pas nous voir
Qui n'ont pas eu le droit de nous voir
Qui ne voulaient pas nous voir
Aujourd'hui en guise d'adieu...¹⁷⁴

C'est un affront qui amène la rupture entre la Neuberin et le public hambourgeois. La ville de Hambourg interdit la dernière représentation. Friederike Caroline Neuber prend ses comédiens et part à Kiel, résidence du duc Charles-Frédéric près de la frontière danoise. Le petit souverain allemand est enthousiaste ; en 1736, il met la *Neubersche Truppe* au même rang que l'orchestre de la cour. Dorénavant, la troupe de Friederike Caroline Neuber est partiellement subventionnée. Cela facilite la vie de la troupe, mais l'argent ne suffit pas pour survivre. Le public de Kiel est tout simplement trop restreint. Ainsi, malgré la nouvelle protection, la troupe est obligée de continuer à tourner au moins pendant une partie de l'année. Johann Neuber demande donc la permission de jouer à Francfort. Lorsque la ville refuse, c'est la Neuberin elle-même qui écrit, et cette fois, la demande est acceptée. Avant leur départ de Kiel, la Neuberin, avec l'aide d'un commerçant de Francfort, fait circuler un pamphlet dans les riches familles de la ville. Un disciple de Gottsched y explique le nouveau théâtre allemand. La stratégie fonctionne : la troupe de la Neuberin est très bien accueillie par le public de Francfort. Une dame d'un rang élevé écrit dans une lettre à son fils :

Tout le monde se précipite pour aller au théâtre sur le *Liebfrauenberge*. On y aperçoit non seulement les personnes les plus distinguées, mais il y a aussi des gens qui vont d'habitude uniquement à l'église et qui même souvent ont fanfaronné contre ce passe-temps. Cela est également dû aux comédiens, qui ne sont pas crapuleux, comme jadis c'était trop souvent le cas, mais qui mènent tous une vie calme et honnête et qui agissent d'une manière exceptionnellement belle, et en gardant le respect et les mœurs. – Désormais, on ne doit

¹⁷⁴ Cité selon : OELKER, Petra, *Nichts als eine Komödiantin*, Beltz & Gelberg, Weinheim et Bâle, 1993, p. 87. *Allen Denen/ Die uns oft und gerne gesehen haben/ die uns nicht haben sehen können / Die uns nicht haben sehen dürfen und / Die uns nicht haben sehen wollen / Zu Ehren und schuldigster Dankbarkeit/ wird heute zum Abschiede [...]*

plus avoir peur de gauloiser, le *Hanswurst* n'apparaît que rarement dans les actions sérieuses, juste après, dans l'épilogue et puis, il est très poli, sans aucunes immondices.¹⁷⁵

La stratégie de la Neuberin s'avère payante ; ce n'est pas sans raison qu'elle surveille strictement la conduite de ses comédiens et comédiennes. A cause du grand succès, la troupe reste jusqu'à l'été 1737 à Francfort, avec toutefois une interruption pour un séjour en France. Car pendant l'Avent 1736, sa troupe passe à Strasbourg¹⁷⁶ où on avait invité la Neuberin. Cela fait environ un demi-siècle que la ville alsacienne est française. L'intérêt pour la culture allemande y est encore vif. Angelika Mechtel imagine comment la Neuberin aurait pu préparer sa troupe à ce séjour : la *Prinzipalin* du roman¹⁷⁷ explique à ses comédiens qu'ils ne joueront en français que s'ils sont mal accueillis. Elle y voit la chance de montrer à l'étranger le théâtre réformé dont elle est si fière – et, qui plus est, en France, le pays dont le théâtre lui sert de modèle. Avant l'arrivée à Strasbourg, elle interrompt pendant une semaine le voyage afin de pouvoir répéter jusqu'à la perfection. Elle est consciente de la portée de cette visite en France.

On pourrait effectivement imaginer que les préparatifs se soient déroulés comme la romancière les invente. La vraie Neuberin sera marquée à vie par son séjour à Strasbourg.

A Strasbourg, les comédiens ne doivent pas construire une baraque. Ici, en France, il y a déjà deux théâtres permanents¹⁷⁸, qui sont même chauffés en hiver. Le rêve de tous les comédiens ! La Neuberin s'enthousiasmera encore longtemps en pensant à Strasbourg et à son public véritablement amateur du théâtre.¹⁷⁹

¹⁷⁵ Cité selon : OELKER, Petra, *Nichts als eine Komödiantin*, Beltz & Gelberg, Weinheim et Bâle, 1993, p. 90. *Alles strömet in das Theater auf dem Liebfrauenberge. Man erblicket nicht nur die fürnehmlichsten sondern auch Leuthe da, die sonst nur in der Kirche sitzen und oft schon ein gar los Maul über derartige Kurzweil hatten. Das macht aber auch die Comödianten werfen sich nicht weg, wie ehemalen zu häufig geschehen, sie führen allesamt einen stillen ehersamen Wandel und agiren gar ausnehmend schön und mit Respekt und Sitte. – Vor zottigen Redenarten braucht man keine angst mehr zu empfinden, der Hans-Wurst kommt in der ernsthaften Action meist gar nicht mehr vor, erst zuletzt in dem Beschluss und dann ist er sehr manierlich und ohne Unflätrey...*

¹⁷⁶ Cf. annexe n° 2, Strasbourg.

¹⁷⁷ MECHTEL, Angelika, *Die Prinzipalin*, S. Fischer Verlag, Munich, 1994, (deuxième édition).

¹⁷⁸ Les documents dans les Archives de Strasbourg évoquent une « Comédie allemande » et une « Comédie française ». Un autre document parle du « Théâtre des drapiers », sans pour autant préciser s'il s'agit d'un troisième théâtre.

¹⁷⁹ OELKER, Petra, *Nichts als eine Komödiantin*, Beltz & Gelberg, Weinheim et Bâle, 1993, p. 90- 91. *In Straßburg müssen die Komödianten keine Bude bauen lassen. Hier, schon im Französischen, gibt es zwei*

Le séjour strasbourgeois est un grand triomphe pour la Neuberin. Enfin, elle joue devant un public qui adore ce nouveau théâtre sérieux. On peut imaginer que, comparé au style des comédiens français, la *Neubersche Truppe* a pratiqué un jeu relativement vif et dynamique. Mais ce qui impressionne le plus les Allemands, c'est l'accueil réservé aux comédiens. Ainsi Johann Neuber écrit à Gottsched :

Le lieutenant du roi, Monsieur Trelans, nous donne chaque jour quatre gardiens qui ont l'ordre de surveiller tous les hommes ivres ainsi que toute autre personne ayant l'intention de faire du bruit, et de les éloigner immédiatement du théâtre.¹⁸⁰

Il est évident que cela touche les comédiens, qui ont l'habitude de voir les gardes les surveiller eux plutôt que leurs spectateurs. Il serait sûrement intéressant d'étudier davantage cette période de la carrière de la Neuberin. Malheureusement, nous ne connaissons pas vraiment les conditions financières de son séjour à Strasbourg. Toutefois, nous avons connaissance d'un contrat passé en 1749 entre le Prinzipal Nuth et les entrepreneurs du Théâtre des Drapiers.

Nous soussignés Comediens associes a l'Entreprise dela comedie de Strasbourg Sous le privilege de Nos Seigneurs les Gouverneur, Lieutenant de Roy, Preteur Royal, Magistrats Ile : principaux Locataires du Théâtre du pôële des Drapiers Sommes convenus de ce qui Suit avec Monsieur François Antoine Nüth principal d'une troupe allemande.

Delui ceder ledit Théâtre des Drapiers, aux environs de la Saint Michel prochain pour y représenter des Comedies en langue allemande pendant autant de tems quil le jugera à propos et qu il y fera ses affaires en l'etat quil est actuellement pour le rendre de même. Deluy désigner la personne qui fera sa Recette, Scachant des deux langues pour la comodité du public et des personnes Contractantes, delui désigner aussi deux personnes pour les portes, l'une al'entrée du Théâtre, et l'autre à celle du parterre et amphithéâtre lesquels trois personnes ne lui couteront que cinquante sols par chaque representation, quil lui Sera fourni les billets dont il devra se Servir à ca Recette, et qui aux Entrées Seront remis aussitôt que recus dans des boëtes fermées à clefs, que les comptes seront faits chaque jours de

feste Theater, die im Winter sogar beheizt werden. Der Traum aller Komödianten! Von Straßburg und seinen theaterliebenden Menschen wird die Neuberin noch lange schwärmen.

¹⁸⁰ Cité par : OELKER, Petra, *Nichts als eine Komödiantin*, Beltz & Gelberg, Weinheim et Bâle, 1993, p. 91. *Der Lieutn. du Roy Mr. Trelans hat uns tägl. 4 Mann Wache gegeben, welche ungemein scharfe Ordre haben, auf alle Betrunkenen zu achten, oder andere die ein Geräusche machen wollten wohl Achtung zu haben, und selbige so gleich aus dem Comodien Hauße wegzuschaffen.*

representations que le nombre des billets d'acteurs seront fixés au nombre de chacun un, et ce qui d'en trouvera audelà, Sera porté en recette pour comptant. Que Mondit Sieur Nüth, tant pour luy que pour ses associés sil en a, Rendra auxdits Entrepreneurs privilégies le quart franc de ses recettes, qui sera prelevé à chaque representations et délivré à leur Caissier.

Que lesdits privilegies accordent au indemnité de voyage la premiere ou la dernière des Chambrées Sans la charge du quart franc, sans que sous pretexte que ce soit il en puisse exiger davantage que du gré desdits privilègies.

Qu'il ne pourra ceder le contrat à u autre Sans l'acceptation des privilegies. Fait a Strasbourg ce vingt deux mars mil Sept Cent quarante neuf et Double entre ont signé.

Noverre, Pevier, Prinz, Gaucher, Lombard, Valois¹⁸¹

Selon Pantaléon Deck¹⁸², les acteurs français auraient été en effet aussi jaloux du succès de la Neuberin qu'ils aient loué le Théâtre des Drapiers pour le sous-louer aux troupes étrangères, tout en exigeant chaque fois un quart de leurs recettes.

Restée jusqu'en été à Francfort, en octobre 1737, elle retourne à Leipzig, où on lui permet la construction d'une grande *Schaubude*. On lui accorde le droit de jouer deux semaines de plus que son rival Joseph Ferdinand Müller, pourtant toujours propriétaire du privilège théâtral pour la Saxe. Celui-ci est furieux. Entre temps, elle triomphe avec sa pièce allégorique *Der alte und der neue Geschmack*¹⁸³. Une fois de plus, elle y attaque ouvertement le *Hanswurst* Müller. Mais pour la première fois on y voit également une allusion à Gottsched : parmi les « bons » personnages de la pièce se trouve la Règle, mais elle n'est qu'une esclave. Contrairement à Gottsched, la Neuberin veut un théâtre sérieux, certes, mais quand même amusant. Elle ne croit pas que le strict respect des règles suffise à l'art théâtral. D'autres personnages de la pièce sont par exemple : le Bon Jugement (une déesse des fleurs), le Nouveau Goût (un jeune homme bien éduqué), la Tragédie (une reine), l'Ancien Goût (un paysan) etc. Cette année, c'est sa troupe, et non celle de Müller, qui sera invitée pour jouer pendant une semaine à la

¹⁸¹ Archives de Strasbourg, référence : AA2161, n°6 (Le dossier portant ce numéro comprend d'autres documents sans aucun rapport avec le théâtre.) L'orthographe correspond au document original ; bien que Deck le cite, il ne semble jamais avoir été édité.

¹⁸² DECK, Pantaléon, *Histoire du Théâtre français de Strasbourg (1681 – 1830)*, Editions F.-X ; Leroux, Strasbourg et Paris, 1948, p. 41.

¹⁸³ Le titre se laisserait traduire par *L'ancien et le nouveau goût*.

cour de Frédéric-Auguste II¹⁸⁴, souverain saxon. Elle réussit à récupérer le privilège théâtral pour la Saxe et la Pologne. Financièrement, c'est un grand succès; mais la *Prinzipalin* se rend également compte du fait qu'on considère toujours son théâtre comme un simple divertissement, et non comme un art.

L'année suivante, 1738, marque le sommet de sa carrière, et la *Prinzipalin* ose se remontrer à Hambourg. Elle ne vient pas sans pouvoir présenter une nouveauté au public. En fait, le jeune hambourgeois Johann Adolph Scheibe compose des morceaux de musique exprès pour ses spectacles, alors que, jusqu'à présent, la musique accompagnant la pièce avait été choisie par les musiciens. Dorénavant, la composition musicale met en avant le déroulement de l'action. Toutefois, le public se montre peu intéressé.



Une affiche de la Neubersche Truppe datant du 8 septembre 1738.

On y annonce la représentation d'une nouvelle comédie ; il s'agit d'une adaptation, par les soins de la Gottschedin, de *The drummer or the haunted-house*, une comédie de l'auteur et politicien anglais Joseph Addison (1672-1719). Le spectacle commence à 16h30 au théâtre du Gänsemarkt et sera suivi d'une lustige Krach-Komödie – d'une comédie drôle et bruyante. L'affiche est signée par Johann Neuber.

Sous la pression économique et face à l'indifférence manifestée par les Hambourgeois, la Neuberin commence à douter de ses réformes. A la fin des années 1730, elle est la directrice la plus célèbre d'Allemagne, sans pour autant avoir un large public. Ses intérêts artistiques sont perpétuellement en conflit avec les nécessités économiques.

¹⁸⁴ Frédéric-Auguste II (1696 – 1763), prince électeur de Saxe, plus connu comme Auguste III, roi de Pologne.

Pour attirer les spectateurs, elle fait des compromis sur son répertoire : moins de classiques français et davantage de comédies allemandes. De plus, elle multiplie le chant et la danse. Mais la concurrence est rude, et la *Prinzipalin* ne sait plus comment payer ses comédiens. Ses efforts ne donnent pas les fruits espérés, par conséquent les problèmes au sein de la troupe ne cessent de s'aggraver. On accumule des querelles autour des salaires et de la distribution des rôles. Les comédiens se mettent à juger ouvertement leur directrice, estimant qu'elle est trop fière pour une comédienne, critiquant le fait qu'elle n'essaye pas de chercher humblement de l'aide, mais qu'elle se plaigne au contraire du public qui, à son avis, manque de goût et de passion. Par conséquent, quelques-uns de ses comédiens la menacent de fonder leur propre troupe. Il s'agit notamment de Johann Friedrich Schönemann, comédien depuis dix ans chez la Neuberin, mais aussi de Gottfried Heinrich Koch.

Au moment de la plus grande misère, l'aide vient d'un côté complètement inattendu. C'est la cour de Saint-Pétersbourg¹⁸⁵ qui fait appel à la *Neubersche Truppe*. L'impératrice Anne Ière de Russie¹⁸⁶ étant d'origine allemande, l'influence de la culture allemande est importante à sa cour. La Neuberin accepte l'invitation, surtout parce qu'elle est assortie de promesses d'argent dont elle a tellement besoin. Pour aller en Russie, elle passe par Leipzig¹⁸⁷. Quelques-uns de ses comédiens en profitent pour quitter la troupe, comme Karl Gottlieb Heydrich ou Johann Friedrich Schönemann. La perte de Schönemann est particulièrement grave pour la troupe, car il s'investissait toujours énormément dans l'organisation de la vie professionnelle. Lorsque la Neuberin part enfin pour la Russie, Gottsched est, malgré les conflits qui les opposent, déçu. Sans elle, il ne peut plus vraiment défendre ses principes; il n'est plus qu'un théoricien sans troupe pour réaliser ses idées.

L'accueil en Russie est enthousiaste; la *Neubersche Truppe* devient officiellement la troupe de la cour. Ainsi, les comédiens reçoivent même le droit de porter l'épée, un

¹⁸⁵ Cf. annexe n° 2, Saint-Pétersbourg.

¹⁸⁶ Anne I^{ère} de Russie (1693 – 1740).

¹⁸⁷ La ligne aérienne indique 325 km entre Hambourg et Leipzig ainsi que environ 1500 km de Leipzig à Saint-Pétersbourg. Compte tenu du fait que le chemin réel était plus long, la Neuberin et sa troupe ont dû parcourir plus de 1825 km en carrosse et en bateau, transportant avec eux tous leurs biens, leurs costumes et leur matériel technique.

droit habituellement réservé à la noblesse et à la bourgeoisie aisée. On donne surtout des comédies parce que c'est ce que l'impératrice préfère. Mais pendant que la Neuberin joue avec succès dans ce pays lointain, Schönemann fonde à Leipzig¹⁸⁸ sa propre troupe. Il prend sans hésitation la place de la Neuberin auprès de Gottsched. Ainsi, l'évolution du théâtre allemand continue, même sans la grande directrice. Lorsque l'impératrice russe meurt en octobre 1740, la Neuberin doit quitter la cour. Elle reste malgré tout optimiste. Avec l'argent gagné en Russie, son mari et elle veulent ouvrir un théâtre permanent à Leipzig. Mais l'hiver russe retarde beaucoup leur retour, et, arrivés à Leipzig, il ne leur reste qu'une petite partie de la fortune nouvellement acquise. Gottsched reprend alors sa collaboration avec la Neuberin, mais il n'arrête pas pour autant de travailler avec Schönemann. La *Prinzipalin* est mécontente. Malgré sa popularité diminuante, Gottsched est toujours un homme important ; elle n'a aucune envie de le partager avec un concurrent.

Au moins, elle reçoit la permission de s'installer à Leipzig, où elle transforme un vieux manège en salle de théâtre; grâce à l'intervention du comte Brühl, elle a même le droit de jouer deux fois en semaine en dehors des saisons foraines. Ce n'est pas le théâtre permanent dont elle rêvait, mais c'est plus qu'aucune troupe n'aurait pu espérer. Le fait qu'elle ait joué à la cour de Russie augmente la fascination qu'exerce la troupe, ainsi sa salle est toujours bien remplie. La Neuberin, en position forte, se plie encore moins que d'habitude aux exigences de Gottsched. Lorsqu'en 1741, il demande qu'elle joue sa tragédie *Der sterbende Cato* en costumes romains, elle s'y refuse trouvant l'idée ridicule. Ce n'est qu'un nouveau point de controverse entre eux. Mais cette fois, Gottsched collabore avec deux troupes en même temps. Il dispose d'un nouveau moyen de pression. Leur collaboration devient de plus en plus fragile, et Friederike Caroline Neuber, vivant une période économiquement stable et artistiquement satisfaisante, se montre peu diplomate. Elle profite des planches pour ridiculiser le professeur devant un grand public. Leipzig s'amuse. C'est la fin définitive de leur collaboration et le début d'une guerre ouverte. La ville se divise en deux camps: ceux qui soutiennent la directrice et ceux qui défendent le professeur. Peu après, la Neuberin laisse alors apparaître Gottsched comme un personnage comique dans sa pièce *Der allerkostbarste*

¹⁸⁸ Selon Eduard Devrient, il l'avait créée à Lüneburg.

Schatz. Pour un moment cela remplit la caisse de la *Prinzipalin*, mais le public est changeant et infidèle. En 1743, elle commence à accumuler des dettes et doit, alors qu'elle est âgée de 46 ans et qu'elle a dirigé sa troupe pendant presque deux décennies, la dissoudre.

Sophie Charlotte Schröder (Ackermann).

En 1740, Schönemann avait donc créé sa propre troupe, qui comptait initialement onze membres, dont entre autres : son épouse Anna Rahel Schönemann¹⁸⁹, Karl Gottlieb Heydrich ou une certaine Madame Henkel. Mais Schönemann avait avant tout réussi à réunir trois grands talents : Konrad Ekhof¹⁹⁰, Conrad Ackermann et Sophie Charlotte Schröder. Cette dernière deviendra, elle aussi, *Prinzipalin*.

Née à Berlin en 1714¹⁹¹, elle est la fille du couturier et brodeur Biereichel. L'entreprise familiale est prospère, ainsi on peut qualifier le milieu d'origine de la comédienne de bourgeois. Malgré l'indignation de sa famille, en 1734, Sophie Charlotte épouse l'organiste Schröder. Mais son mari se révèle vite être un rêveur alcoolique, qui ne peut la nourrir, et finalement elle le quitte en 1738 pour ouvrir une école de couture et de broderie¹⁹² à Hambourg¹⁹³. On suppose que c'est Conrad Ackermann, un ancien officier, qui aurait remarqué cette belle femme et qui l'aurait convaincue de devenir actrice. Une autre version veut que ç'ait été Konrad Ekhof qui aurait arrangé son début de comédienne, en 1740 à Lüneburg. Si on part du fait que Schönemann a fondé sa troupe à Lüneburg, la deuxième possibilité paraît plus plausible. On sait uniquement, que Sophie Charlotte Schröder faisait partie des membres fondateurs de la troupe de Schönemann, dont elle devint rapidement la vedette. Aucune activité théâtrale de la Schröderin n'est attestée auparavant.

¹⁸⁹ Née Weichler, 1708 – 1770.

¹⁹⁰ Aussi : Conrad Ekhof, Ekhoff etc.

¹⁹¹ La Neuberin, de 17 ans son aînée, aurait pu être sa mère.

¹⁹² En fait, elle était particulièrement douée en broderie. Jusqu'à la fin de sa carrière, elle a décoré les costumes ; elle aurait également surveillé le travail des couturiers.

¹⁹³ Elle l'avait d'abord essayé à Schwerin, mais cela n'avait pas marché.



A gauche : Konrad Ekhof (1720-1778). Tableau à l'huile sur toile par Anton Graff, datant de 1774. A droite : Johann Friedrich Schönemann (1704-1782). Gravure du dix-huitième siècle. Artiste et année inconnus.

Schönemann tourne avec sa troupe dans le Nord de l'Allemagne. Il est évidemment influencé par le style de la Neuberin, sa directrice pendant une décennie, mais ce n'est pas pour autant qu'il se contente de copier son style. Il réintroduit aussi le *Stegreifspiel* dans son répertoire. L'ambiance dans la troupe n'est pas bonne, car les comédiens sont insatisfaits de leurs petits salaires. Eduard Devrient¹⁹⁴ indique que les comédiens de Schönemann gagnaient entre 2 *Thaler* (Ackermann, Heydrich¹⁹⁵ et Sophie Charlotte Schröder) et 1 *Thaler* et 16 *Groschen* (Ekhof) par semaine. A cette époque, cela suffisait à peine pour s'acheter une paire de chaussures – et dans les registres de Schönemann, rien n'indique qu'il aurait au moins nourri ses comédiens¹⁹⁶. Par conséquent, il est facile de comprendre leur mécontentement. Ainsi même Sophie Charlotte Schröder, pourtant parmi les mieux payés, demande l'augmentation de son salaire. Le conflit autour des

¹⁹⁴ DEVRIENT, Eduard, *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*, Otto Elsner Verlag, Berlin, 1905, Tome 1, p. 299.

¹⁹⁵ Concernant Heydrich, les opinions des chercheurs divergent. Alors que généralement, nous lisons que Heydrich quittait la Neuberin pour rejoindre la troupe de Schönemann, Eduard Devrient pense que Heydrich restait chez la Neuberin et qu'il adhérerait directement à la troupe de la Schröderin, sans jamais avoir joué pour Schönemann.

¹⁹⁶ Il faut savoir qu'à l'époque, la loi obligeait habituellement les comédiens à se nourrir sur place, c'est-à-dire à acheter les produits alimentaires à l'intérieur de la ville, alors qu'ils auraient pu s'approvisionner moins cher ailleurs. On reviendra plus tard sur la situation économique des comédiens.

salaires aboutit à une rupture. Lorsqu'en 1742 - 1743, Schönemann refuse toujours de les augmenter, la Schröderin en tire les conséquences et quitte la troupe.¹⁹⁷ D'autres comédiens la suivent, mais retourneront assez vite chez Schönemann. Or, l'action qui semble avoir été conçue comme moyen de pression sur le directeur, s'avère inefficace. Sophie Charlotte Schröder décide alors de fonder sa propre troupe ; le premier comédien qu'elle recrute est Conrad Ackermann, son futur mari. La Neuberin venant juste de dissoudre sa troupe, la Schröderin récupère alors Gottfried Heinrich Koch, Karl Gottlieb Heydrich et Philippine Tumler qui quittent Leipzig pour rejoindre le Nord. La nouvelle *Schrödersche Truppe* tourne en Allemagne du nord, essentiellement à Schwerin. Elle n'existera pas longtemps.

Le roman¹⁹⁸ *Friedrich Ludwig Schröder, Des großen Schauspielers Werdegang*, raconte les derniers mois de sa direction jusqu'aux quatorze ans de son fils. L'action débute à Hambourg, en 1743. La Schröderin a déjà des dettes, et elle ne sait comment survivre, lorsque son (premier) mari arrive de Berlin, espérant que sa femme va l'entretenir. Ackermann, amoureux de sa directrice, est fâché contre ce lâche qui n'est venu que pour se laisser consoler et nourrir par son épouse qui, elle, travaille dur et qui fait des économies comme elle le peut. Sophie Charlotte Schröder, très surprise de voir son mari, ne refuse cependant pas de l'accueillir, même si elle n'est pas vraiment contente. Finalement, après un enchaînement de faux pas de Schröder, elle le renvoie à Berlin. Mais Sophie Charlotte Schröder est ruinée, et en 1743, après seulement un an de direction, elle doit dissoudre sa troupe. On sait que ce sont surtout des problèmes financiers qui ont mis fin à sa direction. Dans son roman, Albert Petersen évoque pourtant le fait que Sophie Charlotte Schröder est enceinte lorsqu'elle dissout sa troupe. L'auteur n'établit bizarrement aucun lien entre la grossesse et l'abandon de la direction.

On peut cependant calculer que le romancier avait raison, car Friedrich Ludwig Schröder est né en janvier 1744¹⁹⁹. Ainsi, il est possible que cela ait joué un rôle décisif

¹⁹⁷ Une autre version des faits veut qu'elle ait quitté la troupe à cause d'une querelle autour des rôles. Eduard Devrient qualifie cette version de peu probable.

¹⁹⁸ PETERSEN, Albert, *Friedrich Ludwig Schröder. Des großen Schauspielers Werdegang*, Alster-Verlag, Hambourg, 1928/ 1929. L'auteur prétend avoir fait des recherches biographiques assez poussées avant d'avoir écrit son roman.

¹⁹⁹ Pour l'époque, sa mère était alors âgée (30 ans) pour un premier enfant.

dans la dissolution, même si à l'époque les comédiennes n'avaient pas forcément pour habitude de cesser leur activité professionnelle en cas de grossesse. Ceci vaut d'autant plus, si l'actrice est mariée et les signes de la grossesse encore assez discrets, mais, dans son cas, le mari est absent. L'intérêt principal d'Albert Petersen était cependant d'exposer ce qui s'est passé avant la naissance de son personnage principal, et moins la vie de la mère. La Sophie Charlotte Schröder du roman ne constate sa grossesse que quand elle a déjà dissout la troupe. Dans le roman, elle est une femme pragmatique par nécessité, une personne qui a l'habitude d'assumer ses responsabilités, et, s'il le faut, sans l'aide d'un homme. En réalité, l'image qu'Albert Petersen peint, en 1928, de l'actrice de jadis fait penser au vécu des femmes pendant la Grande Guerre. Soixante ans après le romancier, la chercheuse Barbara Becker-Cantarino, dans son étude, la caractérise ainsi :

Charlotte était intelligente, pratique, elle avait de larges connaissances dans le domaine du théâtre et elle était très douée dans les commerces concernant l'économie intérieure du théâtre. Son énergie était aussi inépuisable que sa jalousie, sa méfiance et sa dureté face aux autres membres de la troupe.²⁰⁰

Selon Eduard Devrient, un autre élément aurait mis un terme précipité à sa direction. Vers la fin de l'année 1743, la Neuberin réunit de nouveau sa troupe, et ses anciens comédiens la rejoignent. La Schröderin aurait donc perdu une partie de ses comédiens. Peu importe les vraies raisons qui ont amené la Schröderin à dissoudre sa troupe – finalement, sa direction ne sera qu'une anecdote dans l'évolution théâtrale. Dix ans plus tard cependant, entre temps mariée avec Conrad Ackermann, Sophie Charlotte codirigera la célèbre *Ackermannsche Truppe*. C'est en tant que son épouse et mère du grand Friedrich Ludwig Schröder qu'elle entrera dans l'histoire théâtrale. Néanmoins, les contemporains témoignent que la main de fer avec laquelle elle codirigera l'entreprise familiale contribue largement au succès de celle-ci.

²⁰⁰ BECKER-CANTARINO, Barbara, *Der lange Weg zur Mündigkeit : Frauen und Literatur (1500 – 1800)*, Metzler Verlag, Stuttgart, 1987, p. 319.

Le come-back de la Neuberin.

En 1744, la Neuberin revient à Leipzig avec une nouvelle troupe, parmi les comédiens se trouve également Theophil Döbbelin qui deviendra un célèbre directeur de théâtre. La plupart des comédiens de la Neuberin appartenaient déjà à son ancienne troupe : Koch, Christiane Friederike Lorenz²⁰¹ et Heydrich en sont des exemples. Son époque en tant que grande directrice est cependant terminée. La concurrence est rude. L'ancienne salle de la Neuberin est occupée par une troupe d'opéra italien, et même le duc Brühl, pourtant jusque là un de ses plus grands admirateurs, ne la soutient plus. Friederike Caroline Neuber joue des pastorales, des comédies de Holberg²⁰², des comédies de Christian Fürchtegott Gellert²⁰³, des drames de Johann Elias Schlegel²⁰⁴. Le public cependant préfère les spectacles de la *Müllersche Bande* ou bien de la troupe de Nicolini, même si la Neuberin a un certain succès avec les pastorales et les nouveaux auteurs. Ce n'est que la gloire des temps passés qui assure la maigre survie de la Neuberin. Parmi ses admirateurs, se trouvent surtout des étudiants, qui proposent même parfois de prendre en charge la musique, si l'orchestre ne veut pas venir jouer pour les spectacles. Mais les prix pratiqués sont chers pour les étudiants. Sachant que la *Prinzipalin* est sans arrêt à la recherche de nouvelles pièces, quelques étudiants essayent d'obtenir l'entrée gratuite en traduisant des œuvres étrangères; parmi eux, le jeune Gotthold Ephraim Lessing, étudiant en théologie à Leipzig et un grand amateur de la *Neubersche Truppe*. Lessing, plus tard, écrira sur la Neuberin, âgée de quarante-sept ans à cette époque :

Il faudrait être très injuste, pour nier que cette comédienne a la connaissance absolue de son art. Elle a des visions très masculines ; c'est uniquement dans un point qu'elle montre son véritable sexe. Elle adore badiner dans le théâtre. Et toutes les pièces de son invention sont pleines de déguisements, pleines de fêtes, merveilleuses et rayonnantes. Mais peut-être

²⁰¹ On sait que ses parents avaient été membres de l'ancienne troupe de la Neuberin. Il paraît cependant que la jeune femme soit revenue sans ses parents.

²⁰² Ludvig Baron Holberg (1684 – 1754), savant et professeur à l'université de Copenhague. Il avait voyagé en Italie et en France, ce qui influencera le style de trente-trois comédies satiriques qu'il a écrites pour le Théâtre national du Danemark (entre 1722 – 1727).

²⁰³ Christian Fürchtegott Gellert (1715 – 1769) était d'ailleurs un disciple de Gottsched. En 1745, il devenait professeur (poésie, rhétorique et morale) à Leipzig.

²⁰⁴ Johann Elias Schlegel (1719 – 1749) juriste, poète et théoricien de théâtre.

qu'elle connaissait ses messieurs de Leipzig, et que ce que je crois sa faiblesse n'était en vérité qu'une ruse.²⁰⁵

Dire d'une femme qu'elle pensait comme un homme, c'était évidemment, dans l'esprit de l'époque (et encore longtemps après²⁰⁶), un compliment, impliquant qu'elle était d'une grande intelligence. Johann Wolfgang Goethe écrira plus tard sur son personnage Madame de Retti :

Sa prestance était virile. [...] La conversation s'anima et Wilhelm fut tout à fait fasciné par les grandioses conceptions théâtrales de la directrice.²⁰⁷

Goethe, né en 1749 et par là trop jeune pour avoir pu voir lui-même la Neuberin, se réfère alors à l'image posthume de la *Prinzipalin*. Il est intéressant de constater que le contemporain Lessing la voit surtout dans sa fonction de comédienne, tandis que Goethe, issu de la génération suivante, uniquement dans sa fonction de directrice.

C'est le dernier grand mérite de Friederike Caroline Neuber de reconnaître dans son jeune traducteur le dramaturge qu'elle avait attendu depuis tant d'années. Lorsque Gotthold Ephraim Lessing écrit sa première pièce, *Der junge Gelehrte*, elle n'hésite pas à la représenter. La première a lieu le 8 janvier 1748. C'est un grand succès, mais la Neuberin ne réussit pas de se libérer de ses dettes. La même année, Gottfried Heinrich Koch, Karl Gottlieb Heydrich et Christiane Friederike Lorenz quittent la troupe pour aller à Vienne²⁰⁸ où on a fait appel à eux pour y introduire la *Leipziger Schule*²⁰⁹. C'est l'ironie du sort qu'en Autriche, on préfère engager les disciples plutôt que la fondatrice du courant. De plus, en mars 1749, Johann Friedrich Schönemann, son ancien

²⁰⁵ Lessing, cité selon : DEVRIENT, Eduard, *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*, Otto Elsner Verlag, Berlin, 1905, Tome 1, p. 273. *Man müßte sehr unbillig sein, wenn man dieser berühmten Schauspielerin eine vollkommene Kenntniß ihrer Kunst absprechen wollte. Sie hat nämlich männliche Einsichten ; nur in einem Artikel verräth sie ihr Geschlecht. Sie tändelt ungemein gerne auf dem Theater. Alle Schauspiele von ihrer Erfindung sind voller Verkleidung, voller Festivitäten, wunderbar und schimmernd. Vielleicht zwar kannte sie ihre Herren Leipziger und das war vielleicht eine List von ihr, was ich für Schwachheit an ihr halte.*

²⁰⁶ Pensons par exemple à Anaïs Nin, dont on disait encore qu'elle écrivait comme un homme...

²⁰⁷ GOETHE, Johann Wolfgang von, *La vocation théâtrale de Wilhelm Meister*, traduit par HALÉVY, Florence, introduction de ARNAULT, Michel, Bernard Grasset, Paris, 1924, p. 272/ 273.

²⁰⁸ Cf. annexe n° 2, Vienne.

²⁰⁹ Cf. annexe n° 1, *Leipziger Schule*.

comédien, revient à Leipzig avec sa propre troupe. Il la chasse de sa nouvelle salle. La Neuberin supplie de nouveau les autorités, mais elle n'a aucun succès. Elle a introduit un nouveau goût, mais elle n'a pas su suivre ses évolutions. Maintenant, elle a cinquante-deux ans, et elle ne plaît plus.

Friederike Caroline Neuber n'a aucun autre choix que de chercher, malgré ses dettes grandissantes, une autre salle. Elle n'est pas encore au bout des mauvaises surprises. Un autre ancien comédien de la Neuberin revient à Leipzig : Gottfried Heinrich Koch. Il demande et obtient le privilège pour la Saxe et la Pologne. C'est le coup mortel pour la plus grande directrice du dix-huitième siècle, car Koch réclame également sa salle. Et tandis qu'il propose un arrangement financier à son ancien collègue Schönemann, il est impitoyable avec la Neuberin. Elle doit fuir les créanciers²¹⁰, et en 1750 elle dissout définitivement sa troupe. Il ne semble pas nécessaire ici d'aller dans les détails des dix dernières années de sa vie puisque sa carrière de directrice de théâtre s'arrête définitivement en 1750, même si elle continue à jouer des vieilles comiques et à écrire quelques pièces. Friederike Caroline Neuber est morte en 1760, un an après son mari. Angelika Mechtel imagine dans son roman²¹¹ la solitude de la vieille directrice, gardant toujours dans un tiroir les manuscrits précieux et de vieilles lettres. En réalité, nous ne savons que très peu sur la fin de sa vie en dehors du fait qu'on lui a refusé un enterrement religieux.

Gottfried Heinrich Koch a dû être conscient des conséquences que son acte allait avoir sur la situation de son ancienne directrice. Par conséquent, sa décision a souvent été interprétée par les romanciers et certains chercheurs, comme une vengeance tardive pour la soi-disant façon tyrannique avec laquelle la Neuberin avait dirigé sa troupe. En réalité, les sources faisant allusion au « mauvais caractère » de la *Prinzipalin* sont nombreuses, mais pas forcément contemporaines. D'autres encore y voient une alliance des jeunes contre les anciens... Ayant réussi à maintes reprises à se sortir des situations les plus difficiles pour renouer avec d'anciens succès, la Neuberin restait tout d'abord une rivale non négligeable. Par conséquent, il paraît probable que Gottfried Heinrich

²¹⁰ Gotthold Ephraim Lessing, qui s'était porté garant pour elle, doit également quitter Leipzig.

²¹¹ MECHTEL, Angelika, *Die Prinzipalin*, S. Fischer Verlag, Munich, 1994 (deuxième édition).

Koch ait uniquement été motivé par des nécessités économiques ; et qu'après avoir évalué la situation, il ait décidé que dans la ville il n'y aurait de public que pour deux troupes et qu'il aurait alors préféré s'arranger avec Schönemann. Rien n'exclut que certains de ses arguments étaient de nature personnelle ou même rancunière.

Si ces réflexions ne nous permettent nullement d'affirmer quoi que ce soit avec une complète certitude, elles pointent tout de même du doigt un sujet extrêmement sensible concernant les recherches en études théâtrales. Les affirmations fondées sur l'analyse des caractères de personnalités ou alors sur les affinités entre deux personnes, sont habituellement cataloguées dans le tiroir de la « psychologisation » et qualifiées de non dignes d'une étude universitaire. Les facteurs relationnels sont mis à part à cause de leur nature subjective, irrationnelle et éphémère – des propriétés qui vont à l'encontre d'une recherche qui se veut objective, fondée et continue. Cependant, les traits de caractères, les amitiés et les animosités des comédiens ont été particulièrement bien documentés et transmis. C'est justement parce que le côté relationnel prend une ampleur démesurée dans le domaine professionnel du spectacle, et ceci à l'époque peut-être encore plus qu'aujourd'hui. La survie professionnelle dépendait bien souvent de la bonne volonté et de la solidarité des collègues qui constituaient à eux seuls à la fois le roc solide et la tempête. Bien sûr, il ne serait pas scientifique de vouloir réécrire l'histoire théâtrale en se basant sur les récits d'intrigues et des portraits de comédiens faits dans des périodiques ou mémoires. Néanmoins, il ne le serait pas non plus de ne pas du tout exploiter des données précieuses dont nous disposons. Au contraire, il faudrait davantage les prendre en compte, tout en gardant un regard critique et neutre sur ces informations. Ceci vaut d'autant plus que tous les défauts que le chercheur peut leur reprocher, font partie intégrante du Théâtre, qui lui aussi est subjectif, irrationnel et éphémère.

Troisième Partie : Le statut social des gens de théâtre

1) La sédentarisation

Selon le Baron de Bielefeld, à la fin des années 1760, les troupes itinérantes semblent encore dominer l'image du théâtre allemand :

Je reviens au théâtre Allemand : ce seroit peut-être ici le lieu d'en donner l'histoire ; mais l'état imparfait où se trouve encore notre Scène m'en empêche, & je ne trouve pas de manie plus frivole que celle d'épuiser en savantes recherches sur des sujets, qui n'en méritent pas la peine. [...] Car quoique je conviène, qu'en Allemagne le théâtre ne soit pas porté encore à ce degré de perfection où il est parvenu en France, en Angleterre & en Italie ; je trouve peu équitables ceux qui jugent de la Scène Allemande sur les pièces qu'ils ont vu représenter par quelques troupes de Bateleurs errans, qui courent de foire en foire par toute l'Allemagne, & jouent de mauvaises farces pour amuser la populace : il y a longtems que les honêtes gens se sont revoltés contre ces sortes de spectacles, & ce n'est pas sans raisons qu'ils sont condamnés publiquement par nos théologiens [...].²¹²

Herbert Frenzel écrit qu'à partir de 1780, le théâtre permanent est la forme de théâtre réellement *künstlerisch maßgebend*²¹³ en Allemagne.

Avec la création des premiers théâtres permanents, le théâtre allemand entrait dans un nouveau stade de son évolution. Ce n'était pas que les réalités artistiques qui se réorientaient, mais aussi la situation sociale de tous les acteurs qui changeait fondamentalement : ils devenaient sédentaires.²¹⁴

En réalité, la transformation en théâtre permanent comprend deux éléments différents : d'une part la mise en place de lieux de jeu permanents, d'autre part la sédentarisation des acteurs. Les deux phénomènes commencent à peu près en même temps, mais

²¹² BARON DE BIELEFELD, Jakob Friedrich, *Progrès des Allemands. Dans les Sciences, les Belles-Lettres & les Arts, particulièrement dans la Poésie, l'Eloquence & le Théâtre*. Tome 2, Samuel et Jean Luchtmans, sans lieu, 1767, p. 281-283.

²¹³ *Künstlerisch maßgebend* = Qui établit les normes artistiques. FRENZEL, Herbert A., *Geschichte des Theaters. Daten und Dokumente (1740-1890)*, dtv, Munich, 1984, p. 334.

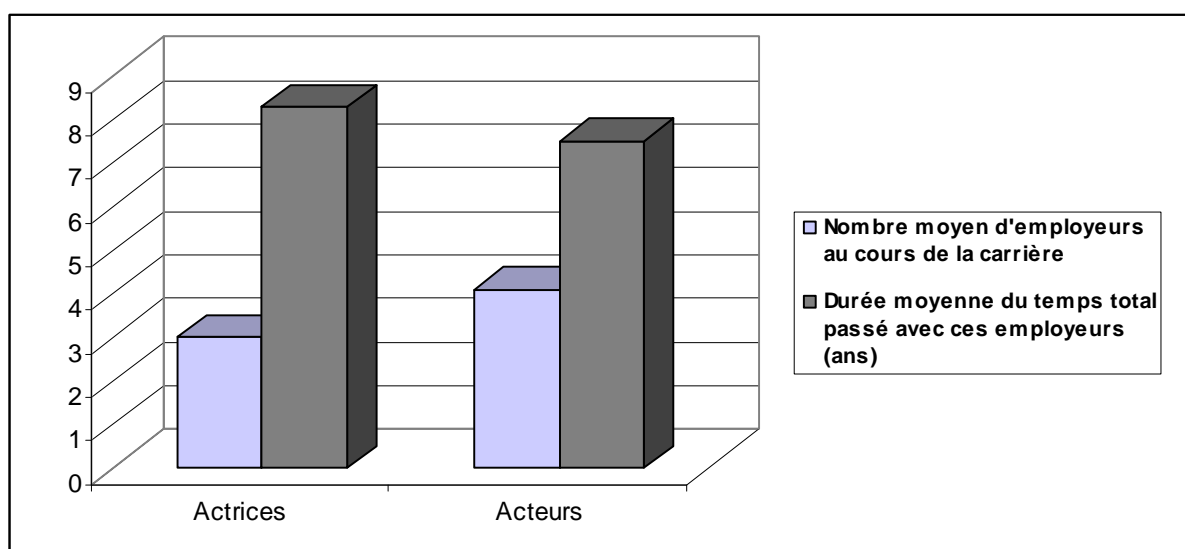
²¹⁴ SCHWANBECK, Gisela, *Sozialprobleme der Schauspieler in im Ablauf dreier Jahrhunderte*, Collection « Theater und Drama », volume 18, Colloquium Verlag, Berlin, 1957, p. 32: *Mit der Gründung der ersten stehenden Bühnen trat das deutsche Theater in ein neues Stadium ein. Es verschoben sich nicht nur die künstlerischen Gegebenheiten, sondern auch die soziale Situation des Schauspielerstandes änderte sich grundlegend: er wurde seßhaft.*

l'aménagement des lieux fixes aboutit en premier. Par conséquent, certains chercheurs parlent d'une évolution en deux étapes tandis que d'autres préfèrent ne pas dissocier les deux aspects. Compte tenu de l'interaction des phénomènes, il me paraît difficile d'analyser une partie, sans considérer l'autre. Néanmoins, il est vrai que la sédentarisation des lieux ne suit pas le même rythme que celle des troupes. Concernant le métier d'acteur, c'est d'abord la manière de voyager qui change. La troupe ne sillonne plus toute l'Allemagne, mais se concentre davantage sur une grande région. Une grande ville ou une cour constitue le point d'attache auquel on revient régulièrement et où l'on séjourne le plus souvent. La troupe choisit alors naturellement un siège principal, généralement une ville importante, et elle s'y installe confortablement (construction ou rénovation d'une baraque, fidélisation du public etc.). D'abord, elle y séjourne uniquement quelques mois par an, habituellement en hiver et quand il y a les grandes foires, qui attirent du monde. Puis, des théâtres quasi permanents ferment juste encore durant les semaines sans permission de jouer ou pendant lesquelles le public se fait plus rare, pour donner des représentations dans la région. Mieux elle peut vivre du public dans les environs, moins la troupe se déplace. Parallèlement à cette limitation à des régions plus ou moins étendues, nous observons l'aménagement et parfois même la construction de salles de théâtre ; mais ces lieux ne disposent pas d'une troupe permanente. Un souverain²¹⁵ engage alors une troupe pour une ou plusieurs saisons ; celle-ci le suit éventuellement dans ses différentes résidences et tourne en son absence. De cette évolution résulte un public d'habitues qui exige un renouvellement plus rapide du répertoire ; l'acteur doit apprendre plus de rôles dans un laps de temps restreint. Par ailleurs, le public fidélisé peut constater l'évolution du jeu chez l'acteur et, pour ainsi dire, voir grandir les enfants du théâtre sur scène. En conséquence, l'acteur n'est plus seulement l'incarnation d'un personnage fictif ou historique, mais un personnage public que l'on connaît sans le fréquenter pour autant.

²¹⁵ Certains théâtres appartiennent à une ville ou un entrepreneur. Nous y reviendrons dans le chapitre sur les aspects économiques. Cf. annexe n° 7, La hiérarchie dans un théâtre privé permanent.

Le voyage comme élément caractéristique du métier d'acteur.

En moyenne, l'artiste dramatique allemand de l'époque joue au cours de sa carrière pour 3,5²¹⁶ employeurs, pour lesquels il travaille habituellement environ 7,7 ans. L'analyse plus détaillée²¹⁷ révèle que l'actrice a moins d'employeurs, au long de sa carrière, que l'acteur, et qu'elle reste plus longtemps chez un même directeur.



Toutefois, il est rare que les contrats chez un même employeur s'enchaînent, ainsi les artistes alternent ordinairement des contrats chez leurs différents directeurs habituels. Le voyage, même s'il se déroule dans d'autres conditions, reste un élément caractéristique du métier d'acteur. Les itinérants travaillent avec plus de *Prinzipale* que les sédentaires au sens le plus strict²¹⁸, mais avec moins que tous les artistes dramatiques attribués aux autres degrés de sédentarité. Cela montre qu'il ne faut pas confondre sédentarité avec stabilité. Frenzel écrit que dans les troupes itinérantes du milieu du siècle, la durée moyenne d'un contrat était de six semaines ; arrivé à terme, on le prolongeait. En réalité, l'acteur itinérant passe ordinairement un certain temps au sein d'une même troupe avec laquelle il évolue ; si sa vie est alors marquée par l'absence de longs séjours au même lieu, son emploi est relativement stable.

²¹⁶ Nous constatons que de nos jours, l'acteur – intermittent du spectacle, a largement plus d'employeurs au cours de sa carrière.

²¹⁷ Cf. annexe n° 3, G. Le nombre d'employeurs au cours de la carrière.

²¹⁸ Une classification des degrés de sédentarité se trouve dans l'Annexe n° 3, F. La sédentarité.

Des contrats de longue durée, tel que l'engagement de Ekhoof chez Schönemann, sont rares si l'artiste ne fait pas partie de la famille du directeur.²¹⁹

Contrairement à l'affirmation de Frenzel, mes observations montrent que les contrats de longue durée n'étaient pas inhabituels dans les troupes de renommée.

Le quotidien des acteurs sédentaires est attaché à une grande région²²⁰, parfois même juste une ville. Initialement, les théâtres permanents reprennent le système de contrats des troupes itinérantes, mais rapidement, la durée devient plus importante. Néanmoins, les acteurs sédentaires semblent être restés en moyenne moins longtemps avec un même employeur que les acteurs itinérants. A l'exception de 17,4% des acteurs, concrètement des sédentaires, qui passent toute leur vie professionnelle dans seulement une ou deux structures, leurs carrières ne s'inscrivent pas tellement dans l'évolution d'une structure précise. L'acteur devient un entrepreneur qui se déplace à la recherche de théâtres, potentiels acheteurs de son produit, ce dernier n'étant rien d'autre que lui-même²²¹. Savoir vendre ses services au plus offrant et gérer soi-même son capital, donc son art et son énergie, deviennent des compétences indispensables pour l'acteur sédentaire, alors que le comédien itinérant peut, en quelque sorte, confier ces tâches à son *Prinzipal*.

L'évolution des troupes itinérantes vers les théâtres permanents ne signifie toutefois pas, pour la plupart des actrices et acteurs, une sédentarité liée à un même lieu pendant une longue durée. Et elle ne mettait pas terme aux voyages ; [les acteurs restaient toujours] à la recherche d'un nouvel engagement, [ces voyages étaient] souvent éprouvés comme une grande incommodité physique, psychique et financière. Car, pendant que les maisons

²¹⁹ FRENZEL, Herbert A., *Geschichte des Theaters. Daten und Dokumente (1470 – 1890)*, collection « Wissenschaft », dtv, 1984 (1979), p. 237: *Dauerstellungen bei Wandertruppen, wie Ekhoofs langjähriges Engagement bei Schönemann, waren selten, falls der Künstler nicht zur Familie des Prinzipals gehörte.*

²²⁰ C'est-à-dire : le nord, le sud, etc.

²²¹ Heinz Raabe évoque cette particularité de l'acteur qui est liée à la nature de son travail. L'acteur, sur scène, fournit en même temps un produit (le rôle qu'il a créé) et un service (l'interprétation de ce rôle). Nous y reviendrons plus tard dans le chapitre sur « L'occupation appropriée ». (cf. RAABE, Heinz, *Das Recht auf angemessene Beschäftigung im Theaterrecht. Ein Beitrag zur Kodifizierung des Theaterrechts*, Druckerei Hermann Meister, Heidelberg, 1929, p. 16-17.)

étaient permanentes, les actrices et les acteurs devaient désormais voyager seuls, sans troupe, d'un théâtre à l'autre.²²²

Roswitha Körner écrit par rapport au nomadisme des acteurs sédentaires :

Cette permanente itinérance restait aussi plutôt la règle que l'exception pour beaucoup d'acteurs sédentaires : les théâtres permanents étaient fermés en été et donnaient également des représentations dans les lieux de l'entourage. Les tournées des comédiens engagés de façon permanente étaient aussi courantes parce qu'elles étaient généralement mieux payées que les engagements constants, et offraient par ailleurs souvent la seule possibilité de trouver un nouveau contrat.²²³

Nous pouvons en conclure que si un acteur changeait souvent de structure, cela ne voulait pas forcément dire qu'il ne trouvait pas d'emploi durable, mais ceci peut aussi signifier que, pour gagner plus d'argent tout en augmentant sa valeur marchande, il tournait beaucoup. Cette hypothèse concorde avec certains passages dans les Mémoires de Christ et de Karoline Schulze-Kummerfeld. Cette dernière refuse une fois une proposition financièrement plus intéressante qui lui a été envoyée parce qu'elle a déjà donné sa parole à son directeur actuel qui voulait prolonger son contrat.

Une nouvelle forme d'itinérance.

Environ la moitié²²⁴ des comédiens n'ont pas de contrat individuel ne liant qu'une seule personne, mais sont engagés en tant que couple ou famille. Le foyer d'un comédien fonctionne alors comme une petite entreprise : on vit, répète et joue ensemble. En

²²² HELLEIS, Anna, *Faszination SchauspielerIn. Von der Antike bis Hollywood*, Braumüller, Vienne, 2006, p. 75: *Die Entwicklung von den Wandertruppen zu den stehenden Theatern bedeutet allerdings für den Großteil der SchauspielerInnen nicht etwa Sesshaftigkeit an einem Ort für längere Dauer. Und auch auf die oft als große körperliche, physische und finanzielle Belastung empfundenen Reisen auf der Suche nach neuen Engagements wurden dadurch nicht beendet. Denn während die Häuser feststehend waren, mussten die SchauspielerInnen jetzt alleine, ohne Truppe, von einem Theater zum anderen reisen.*

²²³ KÖRNER, Roswitha, « Hoftheater » in BRAUNECK, Manfred et SCHNEILIN, Gérard, *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Rowohlt, Reinbek, 1986, p. 420: *Dieses ständige Wanderdasein war auch für viele Schauspieler an stehenden Orten eher die Regel als die Ausnahme: stehende Theater waren im Sommer geschlossen und gaben auch Vorstellungen im umliegenden Orten. Gastspiele von fest engagierten Schauspielern waren auch deshalb häufig, weil sie in der Regel besser bezahlt waren als Festanstellungen und außerdem oft die einzige Möglichkeit boten, ein neues Engagement zu erhalten.*

²²⁴ En me basant sur l'analyse des salaires de la saison 1788/89, je peux affirmer que 50,7% des acteurs ne sont pas liés par un contrat individuel, mais par un contrat familial. Cf. annexe n° 5.

général, l'offre d'emploi faite à une famille comprend une proposition de salaire commun, complétée souvent par le détail des activités exigées de chaque membre. Le directeur accompagne sa proposition d'argent pour le voyage.

Distingué Monsieur!²²⁵

Son excellence Monsieur le Général Bauer m'a donné mission, de proposer à vous et vos enfants un engagement et de tout conclure aussitôt. Vous recevrez, auprès de l'envoyé russe, un contrat que vous pouvez signer immédiatement, si vous acceptez la proposition : 2000 roubles d'argent²²⁶ par an et 500 Dukaten²²⁷, dont la moitié [pour] les frais de voyage, et l'autre moitié comme avance. Si vous pouviez amener Monsieur Spengler et sa femme, on lui garantirait le même salaire et la même avance. Délibérez sur la chose, mais je vous prie d'envoyer immédiatement une réponse précise par courrier.

Saint-Pétersbourg, le 5/15 novembre 1782.

August von Kotzebue,

Secrétaire chez Son Excellence Monsieur le Général von Bauer.²²⁸

En réalité, les acteurs se servent presque toujours au moins d'une partie de cette somme pour rembourser leurs créanciers afin de pouvoir quitter les lieux. Christ rapporte que fin 1788, le directeur Koch avait avancé 300 Dukaten²²⁹ à sa famille, celle de son gendre Mende et aux époux Porsch pour quitter Riga et rejoindre Mayence²³⁰. Les trois familles ayant accepté l'offre, Monsieur Porsch utilise sa part pour régler ses dettes, mais décide ensuite de partir pour Saint-Pétersbourg. Christ, qui a eu vent de cette

²²⁵ La formule d'adresse choisie par von Kotzebue (*Wohlgeborener Herr !*) est plus habituelle pour écrire à un noble ; normalement, elle serait réservée à un baron.

²²⁶ Nous ne connaissons pas la valeur de change des roubles d'argent.

²²⁷ 500 Dukaten = 1000 Thaler.

²²⁸ SCHIRMER, Rudolf (éditeur), *Schauspielerleben im achtzehnten Jahrhundert. Erinnerungen von Joseph Anton Christ*, Collection « Schicksal und Abenteuer », Spamersche Buchdruckerei, Leipzig, 1919, p. 142: *Wohlgeborener Herr ! Mir ist von Seiner Exzellenz dem Herrn General Bauer der Auftrag gegeben worden, Ihnen samt Ihren Kindern ein Engagement anzubieten und alles gleich abzuschließen. Sie erhalten einen Kontrakt bei dem russischen Gesandten, welchen Sie gleich unterschreiben können, wenn Sie das Anerbieten annehmen : jährlich 2000 Silberrubel und 500 Dukaten, die Hälfte Reisegeld, die andere Hälfte Vorschuß. Könnten Sie Herrn Spengler samt seiner Frau mitbringen, so wird ihm derselbe Gehalt und Vorschuß zugesichert. Überlegen Sie sich die Sache, nur erbitte ich mir mit umgehender Post bestimmte Antwort. St. Petersburg, den 5./15. November 1782. August von Kotzebue, Sekretär bei Seiner Exzellenz dem Herrn General von Bauer.* Le Général von Bauer était le gouverneur général de Saint-Pétersbourg.

²²⁹ 300 Dukaten = 600 Thaler.

²³⁰ Riga se trouve à environ 1370 km de Mayence, à environ 500 km de Saint-Pétersbourg et à environ 350 km de Königsberg (ligne aérienne). Cf. annexe n° 2 pour plus de renseignements sur ces trois villes.

histoire et qui en est, selon ses propres mots, bouleversé, contacte immédiatement son nouvel employeur. Le directeur Koch, à son tour, prévient les autorités de Saint-Pétersbourg qui obligent alors les époux Porsch à partir à Mayence. La façon dont Christ mentionne cette anecdote, c'est-à-dire en soulignant sa réaction et sa bonne foi²³¹, amène à croire que de tels comportements sont relativement fréquents. En effet, Frenzel évoque que, vers la fin du dix-huitième siècle, les directeurs de plusieurs théâtres permanents envisagent de s'engager mutuellement à ne plus employer de comédiens ayant déjà une fois rompu un contrat. Un autre phénomène de ce genre, plus rare pendant la deuxième moitié du siècle, mais souvent cité, est de quitter la ville la nuit et de fuir ses créanciers. Cette pratique ne peut cependant pas être considérée comme spécifique du milieu théâtral.

Ayant déboursé l'argent pour régler leurs dettes, les acteurs prévoient de financer le voyage en s'arrêtant dans les villes pour y jouer. Contrairement aux troupes itinérantes, les comédiens rejoignant leur nouvel employeur ne disposent pas du matériel technique pour monter un spectacle. Et même s'ils en disposaient : voyageant seuls ou en petits groupes, ils ne sont souvent pas non plus suffisamment nombreux pour jouer une pièce. Cependant, ils s'attendent à rencontrer des collègues à plusieurs étapes de leur déplacement, et ils comptent solliciter leur soutien. Pour ceci, les acteurs s'adressent au directeur d'un théâtre situé sur leur route et demandent soit de participer à un spectacle, soit de pouvoir jouer quelques pièces à leur compte. En 1789, alors que les familles Christ, Mende et Porsch sont à Königsberg, elles obtiennent de la direction la permission de donner quelques représentations.

Elles tombent d'accord pour que les gains soient répartis de telle sorte que chaque famille joue trois fois pour son propre compte et une fois pour le compte commun, c'est-à-dire la caisse de voyage. Habituellement, les acteurs proposent au théâtre accueillant un rôle ou une pièce de leur répertoire. Le milieu théâtral étant relativement restreint, le directeur et l'acteur se connaissent souvent déjà, et renouent avec d'anciens succès communs. Pour les comédiens, le marché se conclut aussi sur recommandation

²³¹ Nous constatons en général que c'était une tactique très courante dans les Mémoires de l'époque de rabaisser ses collègues comme frauduleux pour mieux souligner sa propre honnêteté.

d'un des compagnons de voyage personnellement connu. Ainsi, cette démarche permet aux comédiens à la fois de gagner de l'argent pour leur voyage et de présenter leur talent à d'autres employeurs potentiels. Il est typique pour le théâtre allemand, de considérer l'exercice régulier de son art comme seul moyen de maintenir son niveau de jeu. Aussi, il n'est pas étonnant que les acteurs de passage, même si leur requête a été rejetée, aient pour habitude de demander qu'on accorde une petite scène à leurs enfants, même sans les payer, afin qu'ils ne perdent pas l'habitude du public.

Un nouvel enjeu.

La sédentarisation provoque de ce fait un nouveau phénomène dans le milieu théâtral. Les acteurs en route pour rejoindre une troupe, constituent un enjeu financier considérable pour les membres permanents du théâtre. Ils ne tentent pas de se mettre en concurrence avec les structures présentes, mais s'adressent à elles pour appeler à la solidarité professionnelle et pour solliciter leur aide. Si certains directeurs se montrent très accueillants, pouvant ainsi proposer un changement bienvenu au public local, ces passages mettent généralement mal à l'aise leurs collègues sur place et risquent de perturber l'équilibre fragile au sein de la troupe. Ceci vaut d'autant plus, si le voyageur participe à un spectacle de la troupe permanente. En effet, il n'est pas souhaitable que le niveau artistique des invités soit plus élevé que celui des permanents, comme en témoigne Christ. A court d'argent, il devait un jour interrompre son voyage à Brunswick. Afin de pouvoir continuer son périple, il décide de s'adresser au directeur Brunian pour obtenir le droit de participer à quelques représentations. Il propose d'interpréter un de ses rôles à succès : Hamlet. Malgré le soutien de la duchesse de Brunswick, Brunian refuse : un comédien de sa troupe aurait déjà joué ce rôle. Après avoir vu Christ, le public risquerait de ne plus se contenter de l'interprétation connue. Bien que ce raisonnement puisse nous paraître quelque peu étonnant de nos jours, il est tout à fait recevable à l'époque.

En réaction à l'ampleur du problème, les directeurs de théâtre essayent de trouver des solutions alternatives pour mieux maîtriser la nouvelle situation. Friedrich Ludwig

Schröder, alors directeur du théâtre de Hambourg, ayant recours au fond de pension de son théâtre, ouvre une caisse pour les comédiens en transit. Ainsi sa troupe, plutôt que d'inviter les collègues de passage à se produire sur scène, leur propose 10 Thaler, c'est-à-dire 76% d'un salaire hebdomadaire moyen, pour qu'ils continuent leur voyage sans jouer. Christ rapporte²³² que lors d'un crochet à Hambourg, il supplie Schröder de le laisser gagner un peu d'argent ou bien de lui prêter 50 Thaler. Celui-ci, alors qu'il connaît bien Christ pour avoir travaillé avec lui pendant quelques années, refuse, lui suggérant de s'adresser plutôt à un prêteur sur gage juif. Cependant, il lui fait parvenir 30 Mark²³³ par la caisse spécifique, accompagné du message lui indiquant qu'il y aurait droit en tant qu'ancien membre de la troupe. Vu que cette somme correspond à environ 61% d'un salaire annuel moyen de comédien, nous pouvons nous demander, s'il ne s'agit pas d'une erreur de Christ et qu'il devrait être noté 30 Thaler.²³⁴ En même temps, le théâtre de Schröder disposant d'une caisse de pension²³⁵, il est également possible que l'argent vienne de cette source et que Schröder ait donné à Christ la part revenant à toute la famille.

A l'époque du théâtre itinérant, l'organisation du voyage et de l'hébergement est généralement prise en charge par le *Prinzipal*. Avec la sédentarisation, et l'absence de la troupe comme cadre presque familial, ces aspects tombent de plus en plus sous la responsabilité des acteurs. Ainsi, même s'il s'agit d'un déplacement comprenant toute la troupe, les comédiens doivent participer aux frais de déplacement :

Il était d'usage chez Monsieur Döbbelin que toute la société se déplace en carrosse non couvert. Pour chaque voiture, il payait quatre chevaux supplémentaires, le postillon recevait

²³² Cf. SCHIRMER, Rudolf (éditeur), *Schauspielerleben im achtzehnten Jahrhundert. Erinnerungen von Joseph Anton Christ*, Collection « Schicksal und Abenteuer », Spamersche Buchdruckerei, Leipzig, 1919, p. 274.

²³³ 30 Mark = 420 Thaler. Il refusa cette somme, une réaction que la plupart des comédiens sur place considéraient comme arrogante. Christ écrit aussi que les acteurs recevaient habituellement 10 Mark. Cf. annexe n°5.

²³⁴ A en croire les documents d'époque, Joseph Anton Christ et Friedrich Ludwig Schröder ne s'appréciaient pas particulièrement. Selon le portrait que ses contemporains ont fait de Schröder, il semble avoir été un véritable passionné du théâtre, avec un comportement vis-à-vis de ses collègues et employés qui serait qualifiable d'insensible sur le plan humain, mais d'irréprochable pour tous les aspects financiers.

²³⁵ Caisse de pensions à laquelle la famille Christ avait contribué lorsqu'elle avait travaillé pour Schröder.

12 bonnes Groschen²³⁶ de pourboire et chacun parmi nous, dont la plupart était assis à neuf sur une voiture, lui donnait en plus 1 Groschen²³⁷ de pourboire à l'arrêt. Ceci arrangeait autant le directeur que nous, car voyageant jour et nuit, nous économisions beaucoup de viatique.²³⁸

Voyager en diligence n'était pas très confortable et même parfois dangereux, témoigne un contemporain :

Voyager avec la diligence est pénible et éprouvant. On est assis étroitement et inconfortablement, l'air est souvent lourd, et le lent glissement des postillons flegmatiques ou endormis, en compagnie des voyageurs, souvent mal choisis et sales, dont on n'est qu'occasionnellement récompensé par la présence d'une connaissance agréable et intéressante, tout cela sont des choses auxquelles un voyageur doit s'habituer. S'y ajoute la perte de temps. Dans toutes les villes, petits lieux et stations, on décharge, charge, enregistre : cela prend des heures. Souvent on doit rester dans des endroits insignifiants; en attendant, on doit consommer de l'argent ; on a trop de temps et on n'en a pas suffisamment, puisqu'on ne peut ni partir, ni dormir, car il faut rester à côté de la diligence et surveiller ses affaires. Bref, lors de tels voyages, il y a de rudes épreuves de patience. Et si la diligence transporte de l'argent ou d'autres biens de valeur, le voyageur risque même, si quelque chose se perd, des séjours et des maussaderies, ou bien dans une région peu sûre ou la nuit, une attaque de brigands.²³⁹

²³⁶ 12 gute Groschen = ½ Thaler.

²³⁷ 9 Groschen par voiture ≈ ⅓ Thaler.

²³⁸ SCHIRMER, Rudolf (éditeur), *Schauspielerleben im achtzehnten Jahrhundert. Erinnerungen von Joseph Anton Christ*, Collection « Schicksal und Abenteuer », Spamersche Buchdruckerei, Leipzig, 1919, p. 61: *Es war bei Herrn Döbbelin der Gebrauch, daß die ganze Gesellschaft auf offenen Postwagen fuhr. Er bezahlte für jeden Wagen vier Pferde Extrapost, der Postillon bekam von ihm zwölf gute Groschen Biergeld, und jeder von uns, deren mehrertheils neun auf dem Wagen saßen, gab auf der Station noch einen Groschen Trinkgeld. So kam der Herr Direktor gut weg und auch wir, denn wir ersparten an der Zehrung vieles, weil wir fast immer Tag und Nacht fuhren.*

²³⁹ REICHARD, Heinrich August Ottokar, *Der Passagier auf Reisen in Deutschland, in der Schweiz, zu Paris und Petersburg: ein Reisehandbuch für Jedermann*. Quatrième édition, Gebrüder Edicke, Berlin, 1811, p.134: *Reisen mit dem Postwagen sind beschwerlich und angreifend. Das unbequeme, enge Sitzen, oft bey schwüler Luft, das langsame Forttrutschen mit phlegmatischen oder schlafenden Postillionen, die oft schmutzige und schlechte Zusammensetzung der bunten Reisekompagnie, wo man nur dann und wann durch eine angenehme, interessante Bekanntschaft entschädigt wird, sind lauter Dinge, an die sich ein Reisender gewöhnen muß. Dazu kommt der Verlust der Zeit. In allen Städten, Landflecken, Stationen wird abgeladen, aufgeladen, registriert: das nimmt viele Stunden weg. Man muß oft an unbedeutenden Orten liegen bleiben; man muß über dem Warten Geld verzehren; man hat zuviel und zuwenig Zeit, denn man kann weder weggehen noch schlafen, weil man am Postwagen bereit stehen und auf seine Sachen Acht haben soll. Kurz, bey einer solchen Fahrt giebt's harte Prüfungen der Geduld. Und sind auf dem Postwagen Summen Geldes oder andere Kostbarkeiten-Transporte befindlich, so riskirt der Reisende, geht etwas davon verloren, Aufenthalt und Verdrießlichkeiten, oder gar in jeder unsicheren oder nächtlichen Gegend einen Räuberanfall.*

Dans ce contexte, nous pouvons comprendre que les voyages étaient ressentis comme éprouvants par les acteurs. Arrivée à destination, même si plusieurs acteurs voyagent ensemble, il appartient à chaque famille de s'organiser sous sa propre responsabilité, le directeur ne se sentant responsable que pour les points directement liés au théâtre.

Le quotidien sur place.

Les membres d'un théâtre permanent ne se déplacent pas forcément ensemble, car les arrivées et départs résultent des contrats individuels. En conséquence, l'organisation de l'hébergement est à la charge des acteurs. Les citadins restent méfiants par rapport aux comédiens. Le fait de ne plus chercher en tant que troupe mais comme famille contribue à une légère amélioration de la situation puisque les propriétaires craignent moins des débauches ou orgies. Toutefois, les comédiens restent peu populaires car ils payent souvent avec retard. Pour les célibataires, nous devons distinguer les actrices et les acteurs. Une jeune femme est habituellement hébergée par une famille, tandis que des hommes peuvent choisir soit de partager les frais avec une famille, soit de s'installer à plusieurs, soit (ce qui est plus courant) de vivre dans une pension ou bien avec une gouvernante. Une veuve sans enfant peut vivre seule. Il arrive qu'une actrice veuve ou divorcée passe un accord avec un collègue. Ils partagent le loyer, elle tient la maison, et il lui donne un dédommagement pour qu'elle cuisine. Une telle « colocation » de collègues de différents sexes est dénoncée comme douteuse par Christ, qui commente que deux adultes ne vivent certainement pas dans le même appartement « pour réciter ensemble la prière du soir ».

Parfois, surtout dans le cas des vedettes, la direction acquitte du *Quartiergeld*²⁴⁰, mais dans ce cas, on ne met tout de même pas un appartement à leur disposition, ils doivent en chercher un. A Mayence, Koch propose à Christ de payer, en plus de son salaire, des frais d'hébergement d'un montant de 100 Gulden²⁴¹ par an, à condition que celui-ci ne

²⁴⁰ Prise en charge d'une partie des frais d'hébergement.

²⁴¹ 100 Gulden = 125 Thaler.

dise rien à ses collègues²⁴². L'étude des grilles de salaires publiées confirme qu'une raison très plausible à cette pratique est de limiter la rivalité entre les comédiens en diminuant la fourchette de salaires connue par tout le monde. Contrairement à la relative égalité et fraternité qu'on pratiquait au théâtre au début du siècle, le favoritisme et la cachotterie commencent à se faire une place dans le milieu théâtral. Cela ne veut pas dire, que durant la première moitié de siècle, on n'aurait pas observé une stricte hiérarchie et une inégalité de traitement au sein de la troupe en résultant. Toutefois, la relative liberté et démocratie, qui sont dues à la cohabitation permanente, se perdent au fur et à mesure que le théâtre se sédentarise. A force de ne plus être contraints de vivre et de travailler comme une grande famille, les différences d'origine, de succès et de paiement prennent une autre ampleur. Les contacts en dehors du cadre strictement professionnel se réduisent, n'étant plus fondés sur une nécessité vitale, mais de plus en plus sur un rapport amical ou un intérêt commun. Autrement dit, on constate une professionnalisation des rapports entre les gens du théâtre.

Les appartements des différents membres de la troupe se trouvent habituellement dans le même quartier, situés non loin du théâtre. Au fur et à mesure que l'évolution vers la sédentarité progresse, les acteurs ayant davantage de moyens évitent la proximité avec leur lieu de travail et préfèrent des quartiers plus bourgeois. Du fait de ne plus passer nuit et jour avec les collègues, la vie familiale bénéficie désormais d'une nouvelle intimité.

Cela signifiait que les comédiens ne vivaient plus, comme pendant leurs voyages, juste avec leurs semblables, mais qu'il en résultait une prise de contact plus intime avec les cercles bourgeois. La forme apparente de la vie des troupes itinérantes, qui s'était distinguée de celle de la bourgeoisie, embourgeoisait désormais les comédiens des théâtres permanents, car les séjours prolongés exigeaient d'avoir son chez soi.²⁴³

²⁴² Christ raconte qu'il a négocié jusqu'à obtenir la même faveur pour son gendre Mende et les époux Porsch.

²⁴³ SCHWANBECK, Gisela, *Sozialprobleme der Schauspielerinnen im Ablauf dreier Jahrhunderte*, Collection « Theater und Drama », volume 18, Colloquium Verlag, Berlin, 1957, p. 32: *Das bedeutete, daß Komödianten nun nicht mehr wie auf ihren Wanderfahrten nur für sich unter ihresgleichen lebten, sondern daß sich eine engere Fühlungnahme mit bürgerlichen Kreisen ergab. Die äußere Lebensform, die sich bei den Wandertruppen sehr von der des Bürgertums unterschieden hatte, verbürgerlichte bei den Schauspielern der stehenden Theater, weil längere Anwesenheit an einem Ort zur Häuslichkeit zwang.*

Pourtant, le quotidien dans la nouvelle habitation ne change pas tellement, au premier regard, et est rythmé par l'apprentissage des textes, les répétitions, la préparation des costumes, les représentations etc. Au sein de la famille, la répartition des tâches est classique et ne se différencie pas tellement des autres catégories sociales. Les femmes prennent en charge l'organisation du foyer. Karoline Schulze-Kummerfeld donne un aperçu des devoirs ménagers qu'elle devait accomplir en plus de son travail au théâtre : couper du bois, cuisiner, ranger, nettoyer, réparer les vêtements, ajuster les costumes²⁴⁴. Au début du processus de la sédentarisation, les familles d'acteurs arrondissent les fins de mois en effectuant des travaux d'appoint. En général, nous pouvons dire que la nécessité d'effectuer un second travail parallèlement au métier d'acteur découle du niveau financier du foyer. Plusieurs chercheurs évoquent des témoignages selon lesquels certaines actrices faisaient des travaux de couture, tandis que quelques acteurs trouvaient un poste comme scribe. Concernant les biographies étudiées²⁴⁵, pratiquement tous les comédiens restaient dans le domaine du spectacle ou au moins dans un domaine artistique pour leurs carrières parallèles ; seul Johann Felix Freiherr von Kurz évoluait, outre le théâtre, dans un domaine professionnel complètement différent : il gérait en effet un moulin à papier ! Le public permanent exigeant un répertoire plus large que celui des troupes itinérantes, le travail d'acteur devient de plus en plus chronophage. En conséquence, les comédiens disposent de moins de créneaux horaires qu'ils pourraient accorder à un emploi en dehors du milieu du spectacle. En même temps, nous constatons que cette évolution provoque une amplification du fossé entre les hauts-salaires et les bas-salaires²⁴⁶ au théâtre.

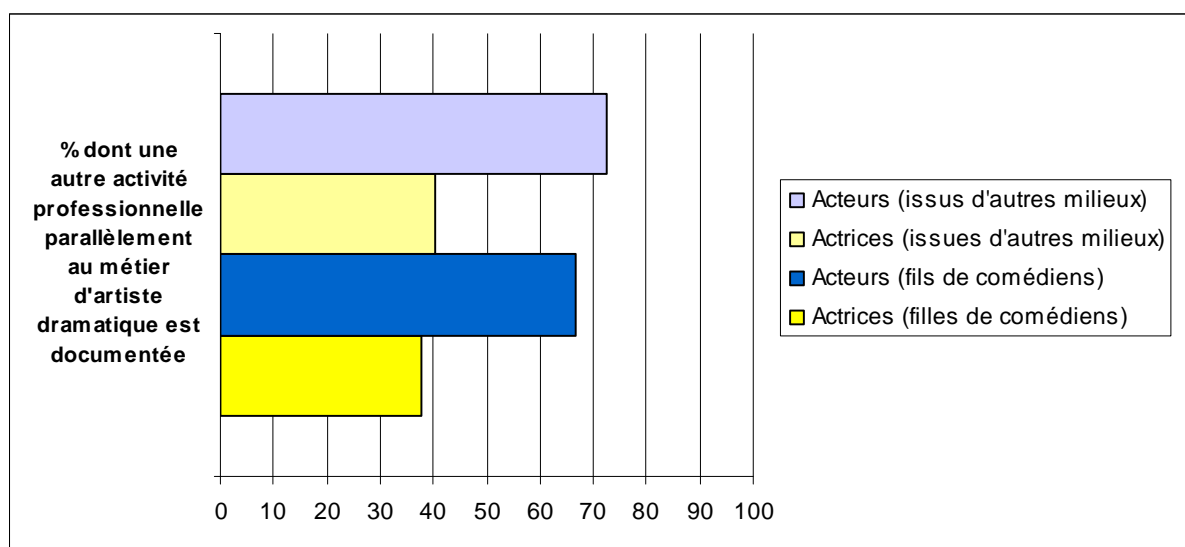
Concernant les activités professionnelles exercées parallèlement au théâtre, nous observons des différences entre les actrices et les acteurs. Ainsi, nous pouvons dire, que nous sommes mieux renseignés sur le nombre d'hommes ayant exercé un emploi d'appoint que sur celui des femmes. En effet, il nous est possible d'affirmer que 39,1% des actrices et 71,3% des acteurs ont avec certitude travaillé à côté de leur carrière de

²⁴⁴ Elle rapporte que lorsque sa mère et elle étaient toutes les deux malades, son frère accomplissait toutes leurs tâches en plus des siennes.

²⁴⁵ Cf. annexe n° 3, H. Les activités exercées parallèlement au métier d'acteur.

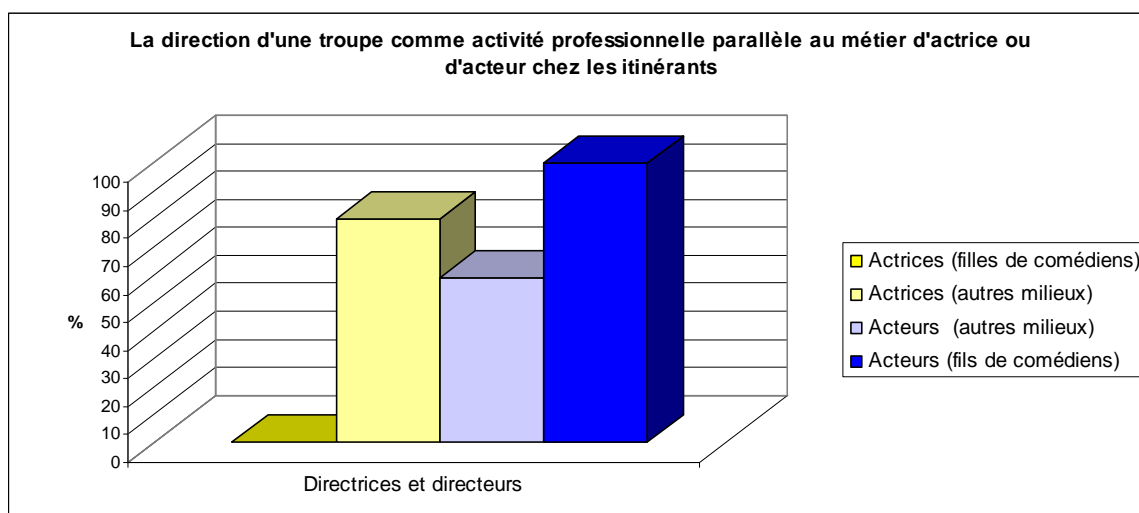
²⁴⁶ Cf. annexe n° 5.

comédien. Pour les autres, nous ne pouvons nous exprimer, car nous ignorons, s'ils ne l'ont pas fait ou si cela n'est juste pas documenté. En conséquence, il paraît dangereux de conclure que les acteurs en avaient plus l'habitude que les actrices. Par ailleurs, l'éducation des enfants et l'entretien du foyer prenaient beaucoup de temps dans l'horaire des femmes ; du temps, dont les hommes disposaient. En plus, nous ne pouvons exclure que certaines activités d'appoint des actrices, telle que les travaux d'aiguille, soient simplement moins bien attestées parce qu'elles les effectuaient à la maison. Cependant, nous constatons que parmi les actrices et les acteurs n'étant pas issus d'une famille de théâtre, les emplois supplémentaires sont plus courants : soit 59,3% contre 44% chez les descendants de comédiens. Cela nous amène à réfléchir si le fait de gagner de l'argent avec une seconde activité professionnelle n'est pas lié plus au milieu d'origine qu'au sexe. Y a-t-il des différences entre les actrices qui sont filles de comédiens et les autres comédiennes ? (Les tableaux qui vont suivre tiennent compte des activités professionnelles parallèles documentées. Nous ne pouvons exclure qu'il s'agisse d'activité très ponctuelle.)



De manière générale, les actrices n'étant pas issues du milieu théâtral exercent plus souvent un second métier que les filles de comédiens. Il en est de même chez les hommes, ce qui amène à croire que le phénomène est également lié au milieu d'origine.

Mais quelles sont les activités professionnelles choisies ? Il s'avère que les actrices itinérantes, qui sont filles de comédiens et qui travaillent parallèlement au métier de comédienne, le font presque exclusivement en tant que chanteuse²⁴⁷. C'est curieux, car 80% de leurs consœurs dans le même cas, mais n'étant pas issues d'une famille de comédiens, sont à un moment de leur vie directrices de la troupe itinérante dont elles font partie. Cela fait 20% de moins que chez les fils d'acteur, mais tout de même 22,2% de plus que chez leurs confrères itinérants n'étant pas issus du milieu théâtral. Les fils de comédiens, notamment à la fin de leur période itinérante²⁴⁸ ou bien quand ils deviennent pères à leur tour, sont tous, à un moment de leur vie, directeurs d'une troupe. Autrement dit : les chiffres montrent que dans le théâtre itinérant, l'actrice n'étant pas issue du milieu théâtral, est le second groupe le plus important à fournir les *Prinzipale*.



Nous pouvons en déduire que, même si les théâtres sédentaires sont dirigés par les hommes, les femmes continuent à tenir des postes importants dans le théâtre itinérant qui coexiste avec les théâtres permanents. Par ailleurs, nous pouvons affirmer qu'au début de la sédentarisation, le milieu d'origine d'un artiste dramatique influe autant sur sa carrière que son sexe.

²⁴⁷ Les métiers « chanteuse » ou « danseuse » n'ont été comptés en tant qu'activité parallèle au théâtre, que si les personnes recensées apparaissent aussi dans des spectacles non mixtes.

²⁴⁸ Période qu'on observe habituellement chez les fils de comédiens qui quittent, au plus tard à la fin de l'adolescence, le cocon familial pour faire leurs propres expériences.

Mais pourquoi les actrices étant issues d'autres milieux d'origine prennent-elles apparemment plus de responsabilités que leurs consœurs ? Qu'est-ce qui empêche les filles d'acteurs de prendre les rênes ? En raison du manque de documents, il ne nous est pas possible de définir précisément les causes de cette évolution. Néanmoins, certaines hypothèses s'imposent. Tout d'abord, il est probable qu'une troupe familiale soit reprise par un fils plutôt qu'une fille, bien que des cas, dans lesquels frère et sœur codirigeaient une troupe, soient attestés. Ensuite, une actrice étant issue d'un autre milieu d'origine, a déjà une fois, de son plein gré, imposé un choix qui n'est pas évident pour la société – celui du théâtre, alors que la fille d'acteur a appris dès son plus jeune âge que le seul moyen de se faire accepter par les autres classes sociales, c'est de s'y fondre. Ainsi, l'expérience de la première l'encourage peut-être à suivre l'exemple des grandes *Prinzipalinnen* de la première moitié du siècle, tandis que le vécu de l'autre la prédestine à un embourgeoisement. Enfin, la fille d'acteur, pour avoir grandi dans le théâtre et connaître l'instabilité du milieu, préfère probablement se concentrer sur les planches, où elle peut plaire, plutôt que de se charger des responsabilités d'une direction qui lui attirerait des ennuis. Elle a sans doute observé avec appréhension le vieillissement des actrices de la génération précédente, a suivi de près les ravages de l'âge chez la mère ou les tantes, et se consacre davantage à assurer son avenir. Cela ne veut pas dire qu'elle ne prend pas d'initiatives, mais ses décisions sont fondées sur l'expérience professionnelle et visent à minimiser le risque.

Anna Helleis écrit que Karoline Schulze-Kummerfeld prétend dans ses Mémoires qu'on lui avait proposé une place de directrice dans un théâtre permanent, mais qu'elle aurait décliné l'offre en raison du mauvais état économique de ce dernier :

Monsieur le duc de Heister me demandait une fois à l'occasion, si je ne voulais pas reprendre la société. « Oui, Monsieur le duc, mais je sais calculer. »²⁴⁹

Helleis doute qu'il se soit agi d'une réelle proposition et y voit plus un compliment. Toutefois, l'actrice avait grandi dans le théâtre, son père avait eu sa propre troupe à un

²⁴⁹ Anna Helleis cite : BENEZE, Emil (éditeur), *Lebenserinnerungen der Karoline Schulze-Kummerfeld*, Gesellschaft für Theatergeschichte, Berlin, 1915, p.113: *Mich frug einmal bei Gelegenheit der Herr Graf von Heister, ob ich die Gesellschaft übernehmen wollte. „Ja, Herr Graf. Aber ich kann rechnen !“*

moment. Elle évoque plusieurs fois au cours de ses Mémoires son honnêteté, mais aussi son sens commercial. Concernant ce dernier, nous pouvons nous fier à son jugement, puisqu'elle a, après sa seconde carrière au théâtre²⁵⁰, dirigé avec succès une école de couture et commercialisé un produit de lessive qu'elle a inventé. Compte tenu de ses vastes connaissances du monde théâtral, de sa célébrité et de ses capacités de gestionnaire, rien n'exclut qu'il s'agissait là d'une vraie offre de la part du duc. Sa réponse ne fait que soutenir l'hypothèse, et prouve qu'une fille d'acteur ne se laissait pas facilement tenter par des défis valorisants, mais trop risqués.

De manière générale, le métier de chanteur constitue le premier exercé par les acteurs, suivi de ceux de directeur, dramaturge²⁵¹, metteur-en-scène et de danseur. Alors que la danse et le chant sont un peu plus pratiqués par les actrices, les acteurs dominent dans les autres activités citées. Même si ce ne sont que 1,3% des actrices et des acteurs qui enseignent en même temps la déclamation, le chant et/ou la danse, il est important d'y consacrer quelques lignes. La plupart de ces cours sont donnés aux enfants de leurs collègues, sur leur demande, même si quelques demoiselles de la bonne société ont également pu en bénéficier. Cet enseignement sous forme de cours particuliers, semble être un phénomène lié à la sédentarisation des acteurs. Il résulte d'une demande qui n'existait apparemment pas auparavant ou, tout du moins, pas de cette envergure. Il est possible que la sédentarité ait fait prendre conscience aux parents des nouvelles exigences artistiques de leur métier. Certains jeunes acteurs s'adressent à un collègue plus âgé pour qu'il leur enseigne sa spécialité ; il peut s'agir, par exemple, d'un dialecte régional²⁵² que l'on ne maîtrise pas, mais qui est indispensable pour plaire au public local. Il arrive aussi que ce soit l'inverse, et que l'élève aspire à perdre ses habitudes dialectales qui le rendent incompréhensible au public régional. Christ rapporte quelques exemples de sa carrière en tant qu'instructeur.

²⁵⁰ Elle avait quitté la scène, mais est retournée au théâtre pour pouvoir rembourser les dettes de son défunt mari.

²⁵¹ En raison du contexte contemporain, le terme dramaturgie comprend également les traductions-adaptations de pièces de théâtre.

²⁵² Aujourd'hui encore, les acteurs allemands indiquent dans leur *book* les dialectes qu'ils maîtrisent.

Monsieur Koch me remit sa fille Betty, âgée de sept ans, pour la former pour le théâtre. Ce que j'ai fait d'elle, on doit très bien le savoir à Mayence, Leipzig et Vienne, où elle restera inoubliable autant en tant que Betty Koch²⁵³ qu'en tant que Betty Roose.²⁵⁴

Parmi ses élèves figurent également de futurs comédiens du directeur von Dalberg, notamment Mademoiselle Schwachhofer et le cadet des frères Walter. Karoline Schulze-Kummerfeld évoque également dans ses Mémoires que son père aurait donné de tels cours.

Les contacts sociaux des acteurs.

Les premiers contacts sociaux des comédiens en dehors des planches, restent souvent dans le cadre professionnel, en tant qu'employé ou bien employeur. Même si l'installation durable dans un endroit a pour conséquence le fait que les acteurs ne sont plus considérés comme étrangers, ils ne sont pas pour autant parmi les fréquentations préférées de leur nouveau voisinage. Leur rythme de vie est suspect, les préjugés concernant leur dépravation persistent. Il faut dire que l'évolution du métier d'acteur vers une profession respectable, progresse de façon très différente sur le territoire allemand : les empereurs habsbourgeois encouragent les Nobles à fréquenter davantage des comédiens. A Weimar²⁵⁵, Goethe impose des règles strictes au personnel du théâtre, afin de les rendre *salonfähig*²⁵⁶. Il se heurte au fait que tous les artistes dramatiques n'aient pas le niveau culturel nécessaire pour fréquenter la cour. Certains membres de la bourgeoisie intellectuelle d'Hambourg se lient d'amitié avec des acteurs célèbres tel que Schröder. A première vue, il semble que les contacts sociaux à l'extérieur du milieu

²⁵³ Betty Roose, née Eckhardt (1778 – 1808), utilisait le même pseudonyme que son père, qui s'était inspiré du célèbre acteur Gottfried Heinrich Koch. Après son mariage, elle monta sur scène avec son nom marital. Betty Koch fut une des actrices les plus connues de la seconde moitié du dix-huitième siècle, et dépassait même la célébrité de son maître.

²⁵⁴ SCHIRMER, Rudolf (éditeur), *Schauspielerleben im achtzehnten Jahrhundert. Erinnerungen von Joseph Anton Christ*, Collection « Schicksal und Abenteuer », Spamersche Buchdruckerei, Leipzig, 1919, p. 254: *Herr Koch übergab mir seine siebenjährige Tochter Betty, sie fürs Theater zu bilden. Was ich aus ihr gemacht, muß Mainz, Leipzig und vorzüglich Wien wissen, wo sie sowohl als Betty Koch als auch als Betty Roose unvergeßlich bleiben wird.*

²⁵⁵ Cf. annexe n° 2, Weimar.

²⁵⁶ *Salonfähig* qualifie une personne, un objet ou un thème, pouvant être introduit dans la société cultivée et aisée sans choquer.

théâtral se nouent essentiellement avec une classe supérieure, dont le style de vie est beaucoup plus imposant que celui des artistes. En même temps, ces milieux sont généralement plus tolérants concernant les mœurs, soi-disant point faible commun.

Un épisode décrit dans les Mémoires²⁵⁷ de Joseph Anton Christ, fournit des indices du fait que les acteurs fréquentent aussi d'autres groupes marginaux. Christ évoque notamment un épisode concernant sa période à Prague²⁵⁸ : Une nuit, le quartier juif était en flammes. Les comédiens s'y précipitent pour aider les habitants à sauver leurs biens, sauf le directeur Bergopzoomer, qui fait mine de vouloir défendre leur synagogue. Bien que ce geste soit inutile, et alors que les autres comédiens aident les Juifs à garder une partie de leurs meubles et de leurs vêtements, ceux-ci admirent Bergopzoomer comme le véritable héros du malheureux événement. Naturellement, la portée symbolique de son acte est compréhensible - autant que l'incompréhension des comédiens ayant secouru les habitants. Dans ce contexte, Christ écrit *unsere Hausjuden* (nos juifs de maison). C'est le terme, qu'on utilisait autrefois dans l'actuelle Autriche, dont Christ était originaire, pour désigner un domestique de confession juive. Est-ce que les familles de comédiens en employaient? Malheureusement, il ne nous est pas possible de trancher avec certitude si le pronom possessif *unsere* fait ici référence à un lien professionnel ou affectif ; toutefois, il indique un contact plus qu'occasionnel, et prouve que, à Prague²⁵⁹, les comédiens fréquentaient un autre groupe minoritaire.

A l'époque des troupes itinérantes, il est difficile pour les acteurs de trouver des domestiques²⁶⁰, car les jeunes filles ne veulent pas abandonner leur maison et la proximité de leur famille pour suivre dans leurs périples dangereux des gens mal réputés. Par conséquent, dans les troupes itinérantes, les actrices figurantes servent

²⁵⁷ SCHIRMER, Rudolf (éditeur), *Schauspielerleben im achtzehnten Jahrhundert. Erinnerungen von Joseph Anton Christ*, Collection « Schicksal und Abenteuer », Spamersche Buchdruckerei, Leipzig, 1919, p. 24-25.

²⁵⁸ Cf. annexe n° 2, Prague.

²⁵⁹ Dans d'autres villes, comme Vienne ou Weimar, les vedettes d'une troupe étaient des habitués des soirées de l'aristocratie. Cependant, pour comprendre que les relations entretenues avec la cour et les nobles restaient pour la plupart superficielles, il suffit de regarder le cas de Corona Schröter, l'étoile de Weimar, qui après avoir abandonné la scène en raison de sa tuberculose, passa le reste de sa vie solitaire et abandonnée de ses amis et admirateurs de la cour.

²⁶⁰ A l'époque, à l'exception des plus pauvres, la plupart des familles employaient au moins une femme pour le linge et une fille pour le ménage. Les bonnes ne vivaient pas forcément avec la famille, mais pouvaient ne venir que quelques jours par semaine.

souvent aussi d'habilleuses aux autres actrices, notamment à la *Prinzipalin*²⁶¹. On pourrait croire que la sédentarisation facilitait pour les comédiens l'embauche de domestiques, ôtant l'argument de l'inconfort des voyages et de l'éloignement des employés de maisons de leur famille. Toutefois, au moins durant le premier temps de la sédentarisation, le préjugé sur la concupiscence des comédiens persiste, et les jeunes femmes craignent pour leur honneur. Quant à la population juive pauvre, étant encore plus méprisée que les gens du théâtre, elle dépend entièrement des membres plus riches de leur communauté. Ceci vaut d'autant plus à partir des années 1770, quand à la suite de l'évolution de l'Etat sous l'influence des lumières, les souverains allemands commencent à ne plus dénigrer les communautés juives dans leur intégralité, mais de faire le tri entre les « utiles », c'est-à-dire les riches et cultivés voulant s'assimiler, et les autres. Dans ce contexte, l'hypothèse que des familles d'acteurs auraient pu embaucher des bonnes ou femmes de chambres juives, paraît moins étonnante, les deux côtés profitant de l'arrangement.

Malgré l'embourgeoisement de leur cadre de vie, la plus grande partie de la population urbaine, les ouvriers, les artisans et la petite bourgeoisie, ne semblent pas avoir fait partie des fréquentations des acteurs.

Toutefois, le métier de comédien ne se transformait pas en métier bourgeois. Cela démontre pour la première fois clairement, que les formes apparentes de la vie – itinérance ou sédentarisme – n'étaient pas la cause de l'abîme, mais que les raisons étaient plus profondes.²⁶²

Pour retracer le changement de l'opinion publique sur les gens de théâtre, du début où leur appartenance au monde du spectacle était perçu comme un mode de vie jusqu'à la nouvelle conception de l'art dramatique comme métier, il faut se consacrer davantage à l'étude de l'évolution du théâtre en tant que lieu.

²⁶¹ Dans ce contexte, le nom *Prinzipalin* désigne à la fois la directrice ou l'épouse du directeur.

²⁶² SCHWANBECK, Gisela, *Sozialprobleme der Schauspielerinnen im Ablauf dreier Jahrhunderte*, Collection « Theater und Drama », volume 18, Colloquium Verlag, Berlin, 1957, p. 32: *Der Schauspielerstand wurde dadurch allerdings nicht zur Berufsgruppe des Bürgertums. Es zeigte sich zum erstenmal mit aller Deutlichkeit, daß es nicht nur die äußeren Lebensformen – Vagieren und Seßhaftigkeit – waren, die die bestehende Kluft verschuldeten, sondern daß die Ursachen tiefer lagen.*

L'impact du lieu.

L'architecture se propose comme témoin de la transformation en art et métier sérieux, comme Yuichi Ishida l'expose dans son essai *Zur semantisch-topographischen Betrachtung des Theaters im Kontext eines Erfahrungsbereich des Bösen*²⁶³. L'être humain, selon Ichida, fait depuis toujours la différence entre le bon et le mauvais, or les deux termes sont accordés d'une manière irrationnelle et arbitraire. C'est une société, un individu sous son influence socio-historique, qui décide de ce qui est bon et ce qui est mauvais. La peinture médiévale, par exemple, représente souvent le paradis comme un grand jardin, entouré par un mur avec un énorme portail. Par ailleurs, Wolfgang Braunfels, historien de l'art, a démontré qu'il existe un parallèle entre la représentation médiévale du paradis et la représentation des villes sur des cartes médiévales. Ainsi, on peut constater qu'au Moyen Age, la ville a été ressentie comme un genre de paradis créé par l'homme. En même temps, on découvre qu'en Angleterre (vers 1600), les théâtres se trouvaient en dehors de la ville. On évoquait comme raison des mesures de sécurité ; c'était soi-disant pour éviter l'incendie, la peste ou la propagation de l'immoralité. Les comédiens étaient associés à ces fléaux, car on supposait que leurs péchés en étaient la cause. Par conséquent, dans le contexte socio-historique de l'époque élisabéthaine, le théâtre faisait partie du domaine d'expérience²⁶⁴ du mauvais.

Il en va de même pour la conception du théâtre dans la société allemande du dix-huitième siècle. La longue itinérance du théâtre allemand, est due à la fois à des petites populations urbaines²⁶⁵ et à l'administration citadine qui limite de façon conséquente les séjours des acteurs en ville afin de restreindre leur mauvaise influence.

²⁶³ ISHIDA Yuichi, « Ausgrenzen und Einsperren. Ein Versuch zur semantisch-topographischen Betrachtung des Theaters im Kontext eines Erfahrungsbereich des "Bösen" » in FISCHER-LICHTE, Erika et SCHÖNERT, Jörg (éditeurs), *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts, Inszenierung und Wahrnehmung von Körper-Musik-Sprache*, Wallstein Verlag, Göttingen, 1999, p. 405 – 418.

²⁶⁴ Yuichi Ishida fait référence au terme *domaine d'expérience* défini par Michel Foucault dans son texte *Histoire de la folie à l'âge classique*.

²⁶⁵ Si la population est restreinte, elle ne peut fournir le grand nombre de spectateurs qu'il faut pour assurer la survie de la troupe.

Les comédiens ne sont pas
 la moindre des raisons
 pour laquelle la jeunesse s'abandonne à fornication et salacité
 eux [les comédiens] qui à plusieurs endroits comme aux cours des princes
 et dans les maisons des puissants
 ou bien dans des maisons publiques étant y consacrées
 mais étant elles tellement plus fâcheuses et méchantes
 donnent de tels comédies et spectacles. Car généralement ils [les comédiens] sont des gens
 vains
 patachons
 chafouins
 sournois
 insolents et impies
 oui et en plus
 on les trouve parmi les expulsés
 malhonnêtes
 vagabonds
 tziganes et de graves hérétiques.²⁶⁶

Cette citation datant de la seconde moitié du dix-septième siècle, témoigne jusqu'à quel point les acteurs sont associés également en Allemagne au domaine d'expérience du mauvais. Claudia Puschmann écrit :

Ce n'est que dans la seconde moitié du dix-huitième siècle que la réputation de l'art dramatique s'améliore avec l'intérêt grandissant des magistrats de voir leurs villes ornées d'une propre salle de Théâtre.²⁶⁷

²⁶⁶ HEFTER, Rudolf, *Die moralische Beurteilung des deutschen Berufsschauspielers*, ?, Emsdetten, 1936, S.31: *Nicht die geringste vrsach /warumb die Jugent in die vnzucht vnd geilheit gerahtet / siend die Comoedien / Spectackel vnnnd schawspiel / welche an etlichen orten an den Fürstlichen Höfen / oder in den Häusern der Mechtigen / oder in den öffentlichen dazu bestimmten Häusern gehalten werden / welches aber umb so vil ergerlicher vnnnd böser ist / umb solche comedias vnnnd schawspiel halten. Dann sie seindt gemeintlich eitele / liederliche / verschlagene / arglistige / vnverschambte vnd gottlose leut / ja was mehr ist / man findet vnter jhnen landuerviesene / ehruergessene / landstürtzer / Zigeiner vnd arge Ketzer.*

²⁶⁷ PUSCHMANN, Claudia, *Fahrende Frauenzimmer : Zur Geschichte der Frauen an deutschen Wanderbühnen (1670 – 1760)*, collection « Frauen in Geschichte und Gesellschaft », Centaurus Verlag, Herbolzheim, 2000, p. 99: *Erst in der zweiten Hälfte des 18.Jahrhunderts wuchs mit dem Ansehen der deutschen Schauspielkunst das Interesse der Magistrate, ihre Städte mit einem eigenen Komödienhaus geschmückt zu sehen.*

Ce n'est donc pas que l'architecture, mais plus largement l'urbanisme, qui est miroir de cette évolution sociologique. Par rapport à ses voisins européens, en Allemagne, le théâtre devient sédentaire relativement tard. Les troupes itinérantes se servaient de baraques et les premiers théâtres permanents n'ont pas été construits pour être utilisés en tant que tels, mais sont des bâtiments reconvertis. Ainsi, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, c'est plus la naissance d'une véritable architecture théâtrale que son évolution qui reflète la nouvelle définition du théâtre, dans le sens où on commence à construire des édifices pour servir à l'art dramatique. Par ailleurs, ces salles commencent à se rapprocher de la ville :

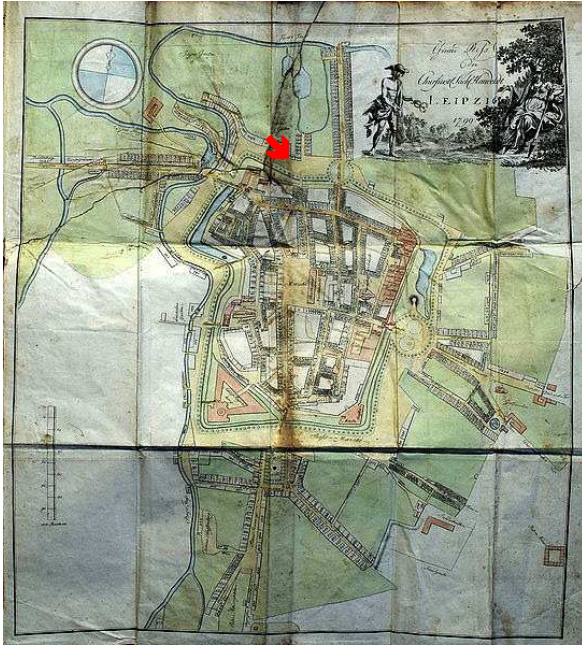
Leipzig était l'endroit, qu'il [Döbbelin] visait; il demandait la concession et l'obtint. Huit jours plus tard, Seyler, qui sollicitait lui aussi le privilège, l'aurait devancé. Mais comme il le demandait une semaine plus tard, on lui accorda le droit de jouer dans la baraque qu'on appelait la Wäserische²⁶⁸. Cette baraque était un grand théâtre construit en bois, non loin du jardin Posen près du faubourg, située entre les portes Grimmaie et Pierre, déjà un peu délabrée, mais encore suffisamment solide pour pouvoir accueillir sans danger tout le public. C'était le lieu, où la société de Seyler [jouait]. La maison en pierre de Zehmisch²⁶⁹ près de la porte de Ranstädt était l'endroit, où les comédiens de Döbbelin, devaient se montrer et rivaliser [avec la troupe de Seyler].²⁷⁰

La description de Christ, en plus de décrire l'enjeu stratégique du lieu, confirme le discours d'Ishida.

²⁶⁸ Johann Christian Wäser (1743 – 1781) était acteur et *Prinzipal* de la *Wädersche Truppe* (auparavant *Beck'sche Truppe*).

²⁶⁹ Un commerçant au nom de Benedikt Zehmisch commanda la construction du théâtre en 1766. Depuis 1868, il portait le nom de *Altes Theater* (vieux théâtre). Il pouvait accueillir 1186 spectateurs (loges, places assises, places debout). L'édifice fut détruit lors d'un bombardement en décembre 1943.

²⁷⁰ SCHIRMER, Rudolf (éditeur), *Schauspielerleben im achtzehnten Jahrhundert. Erinnerungen von Joseph Anton Christ*, Collection « Schicksal und Abenteuer », Spamersche Buchdruckerei, Leipzig, 1919, p. 60: *Leipzig war der Ort, wohin er [Döbbelin] seine Augen warf; er hielt um die Konzession an und erhielt sie. Acht Tage später, wäre ihm Herr Seyler zuvorgekommen, welcher ebenfalls das Privilegium sich erbat. Da er aber eine Woche später darum anhielt, bekam er die Erlaubnis, in der sogenannten Wäserischen Bude zu spielen. Diese Bude war ein großes hölzernes Komödienhaus ohnweit Posens Garten in der Vorstadt, zwischen dem Grimmaischen und Peterstore erbauet, schon etwas weniges baufällig, aber doch noch immer brauchbar genug, um ohne Gefahr ein volles Publikum aufzunehmen. Dies war der Ort, wo die Seylersche Gesellschaft, das steinerne Zehmische Haus am Ranstädter Tore hingegen die Stelle, wo die Döbbelinianer sich zeigen und miteinander wetteifern sollten.*



A gauche : Leipzig en 1799 et l'emplacement du théâtre de Zehmisch.

A droite : Le théâtre. Lithographie de Carl Harnisch, vers 1830.



La grande baraque en bois, construite vers 1770 pour la *Wädersche Truppe*, une troupe qui donnait des spectacles burlesques ou des ballets de qualité moyenne, se trouve au faubourg, à proximité de la ville. Le théâtre de Zehmisch est construit sur les fondations du rempart, à l'endroit même qui sépare l'intérieur et l'extérieur de la ville.

Avant le dix-huitième siècle, le territoire en dehors des villes, était difficilement contrôlable et par conséquent un genre de *no man's land* juridique. Ceci change au dix-huitième siècle. Un peu plus tard, le terme *Bürger* (bourgeois), qui désignait jusque-là uniquement le citoyen privilégié, est élargi à l'intégralité de la population. Ceci implique que désormais même le comédien vagabond appartient juridiquement à un endroit. Même s'il n'est pas bourgeois, il est citoyen d'une souveraineté. Longtemps, accorder le droit de jouer relève de la responsabilité des villes. Avec le temps, cela devient de plus en plus une affaire d'Etat. En Autriche, depuis 1789, c'est la police qui accorde le droit de jouer, suivant sur l'intégralité du territoire un règlement publié par l'empereur. Le théâtre devient par là sujet d'une dispute à propos de la répartition des compétences entre la Ville et l'Etat. Tandis qu'au début du siècle, les comédiens itinérants sont encore bannis de la ville et privés des droits de citoyen, on constate vers la fin du siècle l'approche opposée. Désormais, tout citoyen d'un Etat reçoit un passeport, permettant à l'Etat d'exercer un contrôle total sur l'intégralité de la population.

Selon Yuichi Ishida, le bâtiment du théâtre n'est que l'adaptation moderne de l'ancien bannissement du théâtre. Ce n'est plus le comédien qui incarne le mauvais, mais c'est le théâtre, le lieu, qui hérite des associations péjoratives. La séparation entre la scène et la salle (avec la disparition des spectateurs sur le plateau) ne fait que renforcer l'isolement du théâtre. Le fait de construire une maison uniquement consacrée à l'art dramatique met fin à un théâtre qui se déroule en public. Au dix-huitième siècle, la frontière jusque-là symbolisée par les murs de la ville, est remplacée par la frontière entre la scène et la salle.²⁷¹ C'est le quatrième mur qui permet à la société du dix-huitième siècle de définir le champ sémantique du théâtre comme « ce qui se passe sur scène ». Selon Ishida, le théâtre comme lieu n'est plus associé au mauvais ; désormais, c'est qui se passe sur scène, donc ce qui se passe derrière le quatrième mur, qui fait partie du domaine d'expérience du mauvais. En réalité, ce quatrième mur ne s'installe lentement que depuis les années 1770, époque où les premiers véritables théâtres et les baraques des troupes itinérantes coexistent.

En effet, l'architecture d'un théâtre peut jouer un rôle révélateur dans l'analyse du statut social du comédien. Joseph Anton Christ évoque dans ses Mémoires l'architecture du théâtre à Berlin ; un passage qui nous servira d'exemple pour illustrer l'importance de l'architecture.

A Berlin, la loge des comédiens était près de l'entrée du théâtre. Ainsi, les comédiens voulant se changer, devaient prendre le même couloir que les spectateurs sortant.²⁷²

Au théâtre de Berlin, un comédien désirant se changer, devait passer par un endroit accessible à tous les spectateurs. Cette situation ne peut pas être favorable à l'image des acteurs, notamment du personnel féminin. Premièrement nous pouvons présumer que la

²⁷¹ ISHIDA Yuichi, « Ausgrenzen und Einsperren. Ein Versuch zur semantisch-topographischen Betrachtung des Theaters im Kontext eines Erfahrungsbereich des "Bösen" » in FISCHER-LICHTE, Erika et SCHÖNERT, Jörg (éditeurs), *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts, Inszenierung und Wahrnehmung von Körper-Musik-Sprache*, Wallstein Verlag, Göttingen, 1999, p. 415 : *Im 18. Jahrhundert wurde diese Grenze, die durch die Stadtmauer symbolisiert war, von derjenigen abgelöst, die zwischen Bühne und Zuschauerraum liegt.*

²⁷² Selon Christ: SCHIRMER, Rudolf (éditeur), *Schauspielerleben im achtzehnten Jahrhundert. Erinnerungen von Joseph Anton Christ*, Collection « Schicksal und Abenteuer », Spammersche Buchdruckerei, Leipzig, 1919, p. 93.

proximité de l'entrée facilite l'introduction d'admirateurs dans les loges, un phénomène supposé nuisible à l'intégrité morale de l'actrice. Ensuite, le comédien, cherchant à se changer, doit traverser en costume de scène un lieu accessible au public ; il ne joue plus son personnage, mais il n'est pas encore redevenu personne privée. Ainsi, pendant le moment de la traversée, moment hybride à mi-chemin entre la fiction et la réalité, l'architecture renforce la confusion entre le personnage interprété et l'homme qui l'incarne. L'association prolongée des traits du personnage avec la personne de l'acteur n'est pas forcément favorable à son image. Enfin, même si les acteurs ne doivent pas obligatoirement se changer plusieurs fois pendant le spectacle, la distance entre la scène et les loges n'est pas pratique. C'est surtout ce dernier élément qui suscite la question de savoir jusqu'à quel point l'architecte s'est familiarisé avec les nécessités de la vie théâtrale, ou si, initialement, le bâtiment n'avait peut-être pas été construit pour servir de salle de spectacle. A quoi sert le quatrième mur si le comédien est obligé de traverser le public pour se changer ? Pourquoi refuser le changement des décors à vue si on ne peut pas être conséquent concernant les costumes des comédiens ? Ce ne sera qu'au début du dix-neuvième siècle que l'on réalisera l'impact de l'architecture sur les acquis artistiques de la scène !

2) Qui devient acteur ou actrice ?

Qui devient comédien au dix-huitième siècle, et comment ? Qu'il s'agisse ou non d'une vocation dépend comme toujours des individualités : Lecouvreur, Lekain, Talma par exemple, ont choisi ce métier ; pour d'autres parmi les plus grands, c'est moins sûr.²⁷³

Les premiers pas au théâtre sont généralement rythmés par le milieu d'origine et l'âge lors du début de carrière. Les enfants de comédiens (ou bien sous la tutelle de comédiens), incités par leur proches, intègrent souvent²⁷⁴ dès leur plus jeune âge à leur tour le milieu professionnel de leurs parents, alors que les comédiens issus d'autres milieux y atterrissent généralement plus tard et pour d'autres raisons. Par conséquent, il convient d'étudier dans un premier temps séparément les débuts théâtraux des acteurs des différents milieux d'origine, en distinguant alors les enfants du théâtre des autres comédiens.

La vie de famille et l'orientation professionnelle en dehors du milieu théâtral.

Avant de nous consacrer à une étude plus détaillée des différents cheminements aboutissant au métier d'acteur, il est indispensable de revenir, d'une façon plus générale, sur la vie et l'importance de la famille au dix-huitième siècle. Cela ne nous permet pas seulement d'évaluer ce qui est spécifique au milieu théâtral, et ce qui est typique de l'époque, mais nous donne aussi une idée du quotidien « pré-théâtral » des acteurs étant issus d'autres milieux d'origine.

²⁷³ ROUGEMONT, Martine de, *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Librairie Honoré Champion, Paris, 1988, p. 195.

²⁷⁴ Toutefois, et même si en raison d'un manque de documentation précise il n'est pas possible d'avancer des chiffres, tous les enfants d'acteurs ne sont pas automatiquement montés sur scène. Ce cas est notamment attesté pour une sœur de Karoline Schulze Kummerfeld et certains enfants de Joseph Anton Christ.

La société de la seconde moitié du dix-huitième siècle est marquée par la montée de la bourgeoisie, qui, grâce à son argent, réussit même parfois à s'apparenter aux familles appauvries de l'aristocratie. La population rurale constitue encore la majorité du peuple, mais en raison de la croissance démographique, la jeunesse, et en particulier les jeunes filles, sont amenées à se tourner vers les villes pour trouver du travail. Les manufactures fleurissent, la mode commande une production de masse et crée un nouveau groupe social : l'ouvrier. Karl Biedermann, auteur de *Deutschland im 18. Jahrhundert*²⁷⁵ (1858) fait la différence entre l'aristocratie et les « classes bourgeoises » :

Ce qui saute aux yeux de l'observateur des états de la société de l'Allemagne au début du dix-huitième siècle, c'est l'abrupt contraste se révélant, concernant les mœurs et le mode de vie, les exigences mondaines et les conceptions morales, entre les cercles nobles – les cours et l'aristocratie, avec quelques exceptions- et le reste du peuple ou bien les dites classes bourgeoises.²⁷⁶

Cette stricte distinction entre l'aristocratie et les autres groupes sociaux se retrouve chez d'autres auteurs, tels que Olwen Hufton²⁷⁷. Anna Helleis évoque que les aristocrates, contrairement aux autres, avaient des réels moyens de pression pour empêcher leurs enfants de devenir acteurs, précisément en demandant leur arrestation. En conséquence, nous concluons que la noblesse²⁷⁸ peut dorénavant être négligée en tant que groupe de comparaison.

A travers toutes les couches sociales, la vie familiale est marquée par le fort taux de mortalité infantile ; selon van Dülmen²⁷⁹, 40 à 50 % des enfants n'atteignent jamais l'âge de 10 ans. Dans les premières années de sa vie, les parents prennent en charge de surveiller le bien-être et l'éducation du bébé autant que leur quotidien professionnel le

²⁷⁵ BIEDERMANN, Karl, *Deutschland im 18. Jahrhundert*, J.J. Weber, Leipzig, 1858, p. 3-5.

²⁷⁶ BIEDERMANN, Karl, op. cité, p. 3: *Was einem Beobachter der Gesellschaftszustände Deutschlands am Anfang des 18. Jahrhunderts in die Augen fällt, Das ist der schroffe Gegensatz, welcher sich in Bezug auf Sitte und Lebensweise, gesellschaftliche Ansprüche und moralische Anschauungen zwischen den vornehmen Kreisen – den Höfen und dem Adel, mit wenigen Ausnahmen – und dem übrigen Volke oder den sogenannten bürgerlichen Klassen kundgiebt.*

²⁷⁷ HUFTON, Olwen – auteur de *The poor of eighteenth century France (1750 – 1789)*, Clarendon Press, Londres, 1974 et de *The Prospect Before Her. A History of Women in Western Europe*, Harper Collins, Londres, 1995.

²⁷⁸ Néanmoins, il y avait aussi des nobles parmi les acteurs.

²⁷⁹ VAN DÜLMEN, Richard, *Kultur und Alltag in der frühen Neuzeit, 1. Band: Das Haus und seine Menschen*, Verlag C. H. Beck, Munich, 1999, p. 206-209.

permet. Ainsi, contrairement à ce qu'on pourrait penser, la plupart des femmes du dix-huitième siècle allaitent elles-mêmes leurs nourrissons. Hufton affirme même qu'il est peu probable que plus de 4% de tous les enfants aient été allaités par d'autres femmes que leur propre mère. Cependant, les nourrices sont très répandues chez les nobles, les riches citadins – et chez les ouvrières des manufactures de soie. Ces dernières, en raison des dangers que leur quotidien professionnel présente pour des enfants en bas âge, notamment sous forme de cuves remplies d'eau bouillante, laissent leur enfant à une nourrice à la campagne. Ces femmes ont peu en commun avec les nourrices des riches, elles allaitent ordinairement plusieurs enfants en même temps et les hébergent chez elles dans de piètres conditions.

L'importance accordée au choix du parrain est un autre point commun entre les différents groupes sociaux. Habituellement, les parents le choisissent dans une couche sociale plus élevée ou dans une situation plus importante que la leur, pour assurer la survie de leur enfant et lui permettre éventuellement une ascension sociale par ce biais. Cela vaut également dans le milieu théâtral, où le parrain est soit un parent (plus riche ou bien sans enfants à charge), soit un mécène. A l'époque plus qu'aujourd'hui, être parrain²⁸⁰ apporte du prestige et est donc un rôle volontiers accepté. Le parrain prend en charge l'éducation de l'enfant, s'il devient orphelin²⁸¹ avant sa majorité ou bien, si les parents n'arrivent plus à subvenir aux besoins vitaux de leur progéniture. Il est vrai que la pauvreté frappe beaucoup de familles de l'époque ; Hufton cite²⁸² :

Les journaliers, les manœuvres, les compagnons de métier et tous ceux, dont la profession ne fournit pas beaucoup plus que le vivre et le vêtement sont ceux qui produisent les mendiants. Etant garçons, ils travaillent et lorsque par leur travail ils se sont procuré un bon vêtement et de quoi faire les frais d'une noce, ils se marient ; ils nourrissent un premier enfant, ils ont beaucoup de peine à en nourrir deux et s'il en survient un troisième leur travail n'est plus suffisant à la dépense.

²⁸⁰ La marraine semble avoir moins d'importance, même si elle contribue souvent à la dot de sa filleule.

²⁸¹ Selon Hufton, rares sont les enfants qui à l'âge de 14 ans ont encore mère et père. Cela peut paraître exagéré, mais correspond également aux biographies que j'ai étudiées.

²⁸² HUFTON, Olwen cite le Supplément 1308 des Archives départementales du Calvados in *The poor of eighteenth century France (1750 – 1789)*, Clarendon Press, Londres, 1974, p.11.

A l'époque, avec en moyenne de six à sept naissances pour un premier mariage²⁸³, le modèle de la famille nombreuse domine, bien que dans la plupart des familles, seul quatre à cinq enfants survivent au bas âge. Ainsi, malgré les chagrins que la mortalité infantile cause dans les familles, elle sauve sans doute beaucoup de familles d'une faillite certaine. Dans la volonté d'assurer la survie de leurs enfants aînés, les plus pauvres des parents peuvent se voir amenés à abandonner un nourrisson ou à le négliger jusqu'à ce qu'il meure. C'est malheureusement tellement répandu, que la négligence d'un enfant est punie de la même façon²⁸⁴ que l'infanticide.

Dans la plupart des milieux professionnels, le métier et la vie privée ne sont pas dissociables. Toutefois, le modèle séparant la vie privée et la vie professionnelle – attribuant un rôle plus exclusif aux parents dans l'éducation de leurs enfants – commence à apparaître dans le milieu bourgeois, où on accorde alors une grande importance à l'éducation de l'enfant. En fonction de la situation financière de la famille bourgeoise, les garçons suivent l'instruction de leur père, sont suivis par un professeur qui vit avec eux ou vont à l'école. Ce n'est cependant pas le cas de tous les enfants :

C'est une erreur largement répandue de l'historiographie allemande de l'école, souvent cultivée par la propagande, que l'instruction obligatoire généralisée a été introduite en Prusse au début du 18^{ème} siècle, ou au plus tard en 1763 avec le règlement général des écoles du pays. En réalité, les nombreux édits du 18^{ème} siècle, concernant l'école, sont dans le meilleur cas de bienveillantes déclarations d'intention des souverains absolutistes ; oui, on peut même douter s'ils auraient été prêts à créer les conditions financières ne serait-ce pour un modeste renforcement de l'école élémentaire publique.²⁸⁵

²⁸³ VAN DÜLMEN, Richard, *Kultur und Alltag in der frühen Neuzeit, 1. Band: Das Haus und seine Menschen*, Verlag C. H. Beck, Munich, 1999, p. 87.

²⁸⁴ C'est-à-dire la peine de mort.

²⁸⁵ HERRLITZ, Hans-Georg et autres, *Deutsche Schulgeschichte von 1800 bis zur Gegenwart – Eine Einführung*, Juventa, Weinheim, 2005, p. 50: *Es ist ein weit verbreiteter, nicht selten propagandistisch kultivierter Irrtum der deutschen Schulgeschichtsschreibung, dass sie allgemeine Schulpflicht in Preußen bereits zu Beginn des 18. Jahrhunderts, spätestens jedoch mit dem General-Landschulreglement von 1763 eingeführt worden sei. In Wirklichkeit handelt es sich bei den zahlreichen Schul-Edikten des 18. Jahrhunderts bestenfalls um wohlgemeinte Absichtserklärungen der absolutistischen Landesherren, ja es ist zu bezweifeln, ob sie überhaupt bereit gewesen wären, die finanziellen Voraussetzungen für einen auch nur bescheidenen Ausbau des öffentlichen Elementarschulwesens zu schaffen.*

La fille bourgeoise apprend de sa mère toutes les tâches ménagères, dans lesquelles une future épouse et mère de famille doit savoir briller.

Dans les autres milieux, l'enfant qui sait marcher et parler, évolue au sein de sa communauté domestique et du voisinage. Chez les artisans, les paysans et les journaliers, les enfants sont dès leur plus jeune âge intégrés dans le processus professionnel de leur milieu :

Les enfants, garçons comme filles, sont très tôt incités à aider dans l'accomplissement des tâches quotidiennes. [...] Dans le foyer paysan comme en général dans la vie domestique de la campagne, les enfants étaient dès leur plus jeune âge au fur et à mesure intégrés dans tous les processus importants du travail, avec des activités qui se prêtaient à être exercées par eux, grâce à leur grande simplicité. Ainsi, ils fournissaient une contribution autonome à la productivité du foyer; en même temps, leur travail était compris comme un certain apprentissage, une introduction au travail du foyer.²⁸⁶

Pour les garçons comme pour les filles, le mariage joue dès leur enfance un rôle très important. Seul un homme marié peut espérer d'atteindre un certain âge, car sa femme et ses filles sont censées veiller sur lui en cas de maladie ou de faiblesse. Les démunis, qui n'ont personne, doivent s'attendre à périr dans un asile. Les autres sont obligés de compter sur leurs domestiques, qui peuvent volontairement négliger leur maître pour accélérer sa mort, en vue d'une éventuelle donation de sa part. Mais aussi pour les femmes, l'idée d'être privées dans leur vieillesse du soutien d'enfants, est angoissante. Par ailleurs, le mariage et la maternité sont présentés à la femme comme l'unique porte menant au bonheur. Pour les parents, marier leurs enfants est la seule manière de les mettre à l'abri de la faim, de la solitude et de l'abandon. Les filles présentent alors un grand enjeu financier, car pour pouvoir se marier, elles ont besoin d'une dot.

²⁸⁶ VAN DÜLMEN, Richard, *Kultur und Alltag in der frühen Neuzeit, 1. Band: Das Haus und seine Menschen*, Verlag C. H. Beck, Munich, 1999, p. 108 à 110: *Schon von früh an wurden Kinder, Jungen wie Mädchen, zur Mithilfe bei der alltäglichen Arbeit angehalten. Im bäuerlichen Haushalt wie überhaupt im ländlichen Hausleben, wurden Kinder von früh an nach und nach in alle wichtigen Arbeitsprozesse einbezogen mit Tätigkeiten, die aufgrund ihrer Einfachheit und Leichtigkeit von ihnen übernommen werden konnten. Dadurch leisteten sie ihren eigenständigen Beitrag zur Produktivität des Hauses, zugleich wurde ihre Arbeit als eine gewisse Lehrzeit, als Einführung in die Arbeit des Hauses, begriffen.*

La jeunesse n'est pas aussi thématifiée qu'à notre époque, ainsi sa définition varie en fonction de la région, du milieu social et de la religion. Cependant, on peut dire qu'elle est communément comprise comme le moment entre les 10 à 12 ans et l'indépendance du foyer parental, donc le mariage. Selon van Dülmen²⁸⁷, habituellement, les femmes se marient pour la première fois vers 24 à 26 ans, les hommes plutôt à 27 ou 28 ans²⁸⁸. Les jeunes filles se séparent souvent déjà très tôt de leur famille afin de créer les conditions nécessaires à un mariage. Celles qui ne trouvent pas d'emploi à la campagne, partent à la prochaine ville où elles espèrent, grâce à la recommandation d'un proche de leur famille, trouver un emploi en tant que « fille à tout faire ».

Les femmes domestiques constituaient environ 12 % de la population totale de n'importe quelle ville européenne au 17^{ème} ou 18^{ème} siècle.²⁸⁹

Elles rêvent de gagner suffisamment d'argent pour pouvoir se marier un jour. En réalité, la vie de ces jeunes filles est très dure, elles se retrouvent tout en bas de la hiérarchie de la *societas herilis*²⁹⁰. Ainsi, elles sont parmi les dernières à se coucher et les premières à se lever le matin (vers 4 h) puisque les autres ne peuvent pas commencer leur travail sans qu'elles aient fait le feu. Elles travaillent pour sept à dix fois moins que le salaire de la cuisinière, sachant qu'elles ne sont payées qu'une fois que le contrat est terminé. En attendant, elles doivent faire confiance à leurs employeurs, sans avoir aucune garantie de vraiment voir de l'argent un jour. Les maîtres de maison doivent prendre soin d'elles, comme de tous les membres de leur foyer, et remplacer le tuteur, rôle jusqu'à présent rempli par un proche. Obligés de limiter les rapports avec leur femme pour ne pas agrandir trop le nombre d'enfants, nombreux sont les maîtres profitant de la situation pour violer les jeunes filles qui n'ont aucun moyen pour se défendre. Ainsi, l'actrice n'est pas la seule dont le viol fait partie des risques de métier. En cas de

²⁸⁷ VAN DÜLMEN, Richard, *Kultur und Alltag in der frühen Neuzeit, 1. Band: Das Haus und seine Menschen*, Verlag C. H. Beck, Munich, 1999, p. 121.

²⁸⁸ Hufton parle de 26 à 28 ans comme âge du mariage pour les hommes.

²⁸⁹ HUFTON, Olwen, « Woman, work, and family » in DUBY, Georges (et autres), *A history of women: Renaissance and Enlightenment paradoxes*, Harvard University press, 1993, p. 19: *Female servants constituted the largest occupational group in urban society, accounting for about 12 percent of the total population of any European town or city throughout the seventeenth and eighteenth centuries.*

²⁹⁰ GOYARD-FABRE, Simone, *La philosophie du droit de Kant*, Vrin, Paris, 1996, p. 140 : « La société domestique devient ainsi une *société patronale (societas herilis)* en laquelle s'exerce le droit du maître de maison (*das hausherr Recht*) [sic!]. Cette société inégalitaire est fondée sur un contrat de subordination : le maître commande, la domesticité (*famulus*) obéit. »

grossesse, le lot des deux sera le même – la rue, avec dans le meilleur de cas, un peu d'argent dans la poche.

La plus grande peur, et cela à travers presque toutes les professions, est celle de tomber malade ou d'être mutilée par un accident, et d'autant plus, si l'emploi demande peu de qualification et repose essentiellement sur le travail physique. Les mains-d'œuvre, et particulièrement les filles à tout faire, sont nombreuses et mal payées – même les familles modestes en ont. Les employeurs ne voient alors aucune utilité de s'encombrer avec des employés qui ne peuvent pas travailler, et les mettent généralement à la porte sans aucun état d'âme. Etant souvent trop loin de leurs familles pour rentrer, les personnes malades atterrissent dans un hospice où elles déposent tout ce dont elles disposent à l'accueil lors de leur arrivée, en espérant de pouvoir sortir vivantes. Le cas échéant, la famille pourra venir y chercher leurs quelques biens. On ne craint pas que la maladie, mais aussi le chômage. Les employeurs peuvent arbitrairement résilier les contrats. Les économies pour la dot étant épuisées, les jeunes filles se trouvent rapidement à dormir sous un pont ; la prostitution, même occasionnelle, est un destin bien connu par les bonnes au chômage et les ouvrières. Toutefois, malgré tous les obstacles, certaines réussissent à faire carrière et à grimper l'échelle des domestiques. Dans ce cas, elles assument de réelles responsabilités. En moyenne, une domestique doit travailler 10 ans pour pouvoir économiser suffisamment d'argent pour sa dot.

Le choix du partenaire obéit généralement à une logique endogamique : l'origine sociale, la confession, le milieu professionnel, l'âge doivent idéalement concorder. Le mariage est avant tout un contrat pour la vie, l'amour ne fait pas partie des éléments de sélection. Au contraire, une trop grande tendresse affichée entre les deux partenaires est ressentie comme étrange, au point que dans l'aristocratie, on évite soigneusement de montrer en public des signes d'affection vis-à-vis de son partenaire. Cependant, si ce sont les parents ou bien les tuteurs qui choisissent le futur conjoint, ils accordent quand même un certain poids aux caractères des futurs mariés, qui doivent être conciliables. Sans doute, le contemporain estime important que les deux personnes liées à vie doivent pouvoir éprouver de l'amitié l'un pour l'autre. Les domestiques et ouvriers, qui habitent souvent depuis longtemps loin de leurs familles, décident apparemment tout seuls, mais

selon les mêmes critères. Généralement, leur mariage nécessite l'accord de leur tuteur, souvent leur employeur. En cas de décès d'un des partenaires, il n'est pas rare que l'on se remarie rapidement, d'autant plus s'il y a des enfants à mettre à l'abri. Les veufs, pour assurer l'éducation des enfants, épousent souvent une femme un peu plus jeune de leur entourage social. Les veuves, surtout celles des artisans ou commerçants, choisissent régulièrement parmi les compagnons ou collègues de leur défunt, afin d'entretenir l'héritage de leurs enfants.

Dans les familles plus aisées, l'épouse ne gagne habituellement pas d'argent. Ceci ne veut cependant pas dire qu'elle ne travaille plus. En plus de l'organisation du foyer et de l'éducation des enfants, elle assiste son mari dans son métier. Cependant, il est préférable qu'elle effectue ce travail à la maison ou dans l'atelier familial, car si une femme travaille en public, son mari est soupçonné ne pas savoir la nourrir. Chez les artisans, les tâches de l'épouse et de ses filles peuvent être tellement importantes que les compagnons demandent à la corporation d'interdire certaines manipulations aux femmes. Ainsi, chez les horlogers, les femmes n'ont le droit que de graver les boîtiers, mais non d'assembler des montres. L'épouse du commerçant surveille souvent aussi la comptabilité. Dans les familles plus pauvres, il est habituel que l'épouse contribue à la survie de la famille en exerçant une activité professionnelle payée. Cependant, les femmes sont beaucoup moins bien payées que les hommes, sous prétexte que les hommes doivent nourrir une famille, alors que la femme est logiquement déjà logée et nourrie par son mari.

L'enfance et l'orientation professionnelle dans les familles de comédiens.

L'analyse des biographies des actrices et des acteurs issus d'une famille de comédiens révèle trois points importants qui demandent d'être étudiés de plus près. *Primo* : Être enfant de comédiens n'amène pas nécessairement au métier d'acteur. *Secundo* : Les parents de comédiens, surtout s'ils sont eux-mêmes déjà issus du milieu théâtral, ne s'opposent généralement pas à ce que leurs enfants choisissent une activité professionnelle dans un autre domaine. *Tertio* : Concernant l'enfant du théâtre, la

question de ce qui l'amène à devenir acteur ne peut être étudiée indépendamment des raisons qui l'empêchent d'exercer un autre métier.

Le mariage est aussi important dans le milieu du théâtre que dans les autres couches sociales ; l'âge lors de la première union dépend essentiellement du choix de conjoint. On se marie relativement tôt, par rapport aux autres milieux, si le mari exerce également un métier lié aux spectacle, au même âge que la moyenne, si l'actrice cherche à quitter les planches par le biais du mariage avec un homme d'un autre milieu professionnel. Lors de leur première union, 71 % des actrices (filles d'acteurs) épousent un comédien et 66,7% des acteurs (fils d'acteurs) une comédienne. Si le principe endogamique semble alors également prévaloir dans le monde théâtral, il s'avère que les mariages à l'intérieur du milieu professionnel du spectacle sont encore plus importants chez les acteurs n'étant pas issus de familles de comédiens. La comparaison des actrices selon leurs milieux d'origine démontre que les chiffres ne varient que très peu (1%) et que la part d'acteurs parmi les conjoints reste stable. Par contre, 76,7% des comédiens n'étant pas fils d'acteurs épousent une actrice – ce sont 10% de plus que pour leurs collègues issus d'une famille de théâtre.

Bien que nous puissions constater que les pères comédiens montrent une certaine fierté à l'idée que leurs fils transmettront un jour leur nom de famille, aucun indice n'indique que la naissance d'une fille est moins bienvenue. Toutefois, rappelons-nous, c'est surtout la nécessité d'une dot qui freine souvent la joie des parents contemporains lors de la naissance d'une fille. En réalité, une jeune actrice talentueuse a plus de chances de faire briller le nom de sa famille par ses exploits sur scène que son frère par un mariage. Schulze-Kummerfeld le résume ainsi: *Mein Reichtum ist meine Kunst*.²⁹¹ – Mon art est ma richesse. Telle que dans les familles nobles, de la riche bourgeoisie ou des artisans prestigieux, l'appartenance à une famille influente dans le monde du théâtre fait déjà partie de la dot. Par ailleurs, la jeune femme ayant travaillé, elle apporte souvent un certain degré de célébrité, d'autant plus important que les époux et petites familles sont habituellement engagés ensemble. Ainsi, le célèbre Brandes était meilleur auteur que

²⁹¹ SCHULZE-KUMMERFELD, Karoline, *Ein fahrendes Frauenzimmer. Die Lebenserinnerungen der Karoline Schulze-Kummerfeld. 1745 – 1815*, édité par BUCK, Inge, collection « dtv-klassik », dtv, Munich, 1994, p. 176 – 177.

comédien et a trouvé la plupart de ses engagements en raison des talents dans sa famille :

Il se vante quelques fois comme auteur, plus rarement comme acteur ; bien plus souvent il avoue franchement sa faiblesse. Il paraît que ce qui rendait surtout son acquisition précieuse, c'était le talent de sa femme, comme actrice, et celui de sa fille, comme cantatrice.²⁹²

En conséquence, des membres plus demandés ou plus célèbres d'une famille peuvent porter le reste d'un engagement à l'autre – l'un n'acceptera le contrat que s'il prévoit du travail pour l'autre. En plus, l'actrice, pour avoir travaillé depuis son plus jeune âge, a souvent fait des économies. Karoline Schulze-Kummerfeld a écrit une lettre à son fiancé Kummerfeld, et même si celui-ci n'était pas acteur, qu'il ne pouvait alors pas tirer profit de la célébrité ou des relations professionnelles de sa future épouse, celle-ci ne comptait pas se marier sans lui apporter une dot :

Je travaillais de tout zèle à la préparation de ma dot, car je voulais que mon équipement soit si complet que la première année, mon mari ne devra même pas déboursier la somme d'une paire de chaussures pour moi.²⁹³

L'actrice, lors de ses fiançailles, était déjà orpheline ; son frère, qui était mari et père, travaillait loin d'elle. C'était donc une femme financièrement indépendante, dont les parents n'ont pas pu laisser d'autre héritage à leurs enfants que leurs meubles. Par conséquent, elle finance elle-même l'intégralité de sa dot. Mais comment cela se déroule-t-il, si les parents vivent encore ? Christ, dans ses Mémoires, évoque la dot qu'il accordait à sa fille Maria Anna²⁹⁴ :

²⁹² PICARD, Louis-Benoît, « Notice sur Iffland et sur Brandes » in IFFLAND, August Wilhelm, *Mémoires de Auguste Guillaume Iffland, auteur et comédien allemand*, Etienne Ledoux, Paris, 1823, p. XVII.

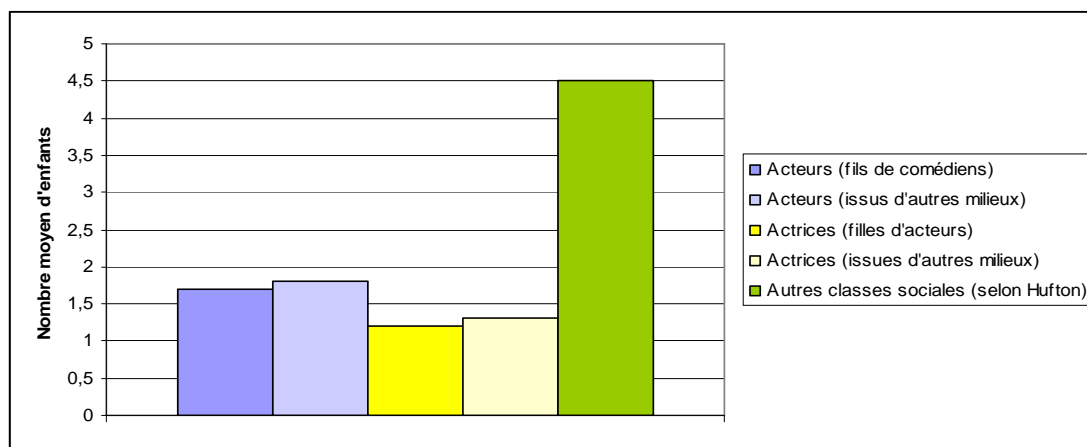
²⁹³ SCHULZE-KUMMERFELD, Karoline, *Ein fahrendes Frauenzimmer. Die Lebenserinnerungen der Karoline Schulze-Kummerfeld. 1745 – 1815*, édité par BUCK, Inge, collection « dtv-klassik », dtv, Munich, 1994, p. 181 : *Ich arbeitete fleißig an meiner Aussteuer und wollte mich mit allem so gut und vollständig einrichten, daß ich wenigstens in den ersten Jahren meinem Mann auch keine Kosten für ein Paar Schuhe zu machen brauchte.*

²⁹⁴ Maria Anna Christ, née en 1765, mariée Mende. Fille aînée de Christ de son premier mariage. Kosch parle dans le même contexte d'Annette Christ, dite « Nanette », née en 1767. En effet, le lecteur attentif des Mémoires de Christ, a parfois la sensation que l'acteur confond de temps en temps ses neuf filles.

Je la dotais comme il se doit, et pour sa dot je lui cétais 300 roubles²⁹⁵ de mon salaire annuel.²⁹⁶

Si cela paraît généreux, il ne faut pas oublier le contexte familial de Christ, notamment qu'Anna Maria est sa fille aînée et la première à se marier, mais aussi qu'en 1785, Christ ne sait pas qu'il aura plus tard, en plus de Nanette, la sœur de Maria Anna, au moins encore deux autres de ses filles qui atteindront l'âge de se marier. Sa seconde épouse est justement enceinte de sa fille Friederike.

En réalité, avec ses onze enfants attestés, dont neuf filles, Christ est une exception parmi les acteurs d'autrefois. En moyenne, un couple de comédiens issus du milieu théâtral a, au cours de sa vie, 1,3 enfants à sa charge. Cependant, nous constatons une différence entre les comédiennes et les comédiens. Les filles d'acteurs éduquent en moyenne 1,2 enfants, leurs frères en moyenne 1,7 ; cette différence ne semble alors pas être relative au milieu d'origine mais au sexe.



La comparaison avec leurs collègues issus d'autres milieux le confirme : chez eux, l'actrice a en moyenne 1,3 enfants, l'acteur 1,8 enfants. Il en découle que le nombre

²⁹⁵ 300 Rubel = 405 Thaler.

²⁹⁶ SCHIRMER, Rudolf (éditeur), *Schauspielerleben im achtzehnten Jahrhundert. Erinnerungen von Joseph Anton Christ*, Collection « Schicksal und Abenteuer », Spamersche Buchdruckerei, Leipzig, 1919, p. 216: *Ich stattete sie gebührend aus und trat ihr als Aussteuer dreihundert Rubel jährlich von meinem Gehalte ab.*

moyen de descendants, quoique stable à l'intérieur du milieu théâtral, est inférieur à celui d'autres milieux sociaux. La divergence entre les deux sexes concernant le nombre d'enfants, paraît être liée à la mortalité des mères lors de l'accouchement.

Notre compagnie de comédiens a subi une grande perte le 13 novembre [1789] par le décès de Charlotte Amalie Neuhaus, née Gesting. [...] Elle est décédée le matin, à huit heures et demie, après avoir accouché, à deux heures, d'un enfant en bonne santé.²⁹⁷

Pourtant, si l'enfant était bien positionné, si l'accouchement ne durait pas trop longtemps et s'il n'y avait pas d'autres complications imprévues, la mère de l'époque y survivait généralement. Selon Hufton, aux seizième et dix-septième siècles, en Europe occidentale, en moyenne 25 de 1000 femmes (donc 2,5%²⁹⁸) mouraient *post partum*. Il est probable que ce chiffre n'ait pas beaucoup changé au dix-huitième siècle. De nos jours, les femmes peuvent devenir mère (sans médication et d'un point de vue purement biologique) en moyenne de l'âge de 12 ans jusqu'à 50 ans²⁹⁹. Cependant, probablement à cause d'une amélioration de l'hygiène de vie, la ménarche³⁰⁰ est plus précoce aujourd'hui qu'il y a encore 250 ans. Supposons alors que les femmes du dix-huitième siècle pouvaient, théoriquement, donner naissance de 14 à 50 ans. Dans ce cas, nous constaterons que 52.2 % des actrices filles de comédiens et 45.4 % des actrices issues d'autres milieux d'origine, sont décédées pendant cette période de fertilité. Cet indice confirme que la forte mortalité des mères est une raison pour le nombre moins élevé de descendants.

Ce qui est certain, c'est que les femmes de l'époque, à l'exception des aristocrates et des bourgeoises aisées, ne s'accordaient aucun temps particulier de ménagement pendant ou

²⁹⁷ VON BERTRAM, Christian August, Theater=Zeitung für Deutschland, 1^{stes} bis 26^{stes} Stück, UNGER, Johann Friedrich, Berlin, 1789, p. 13: *Unsere Schauspielergesellschaft erlitt am 13. Nov. [1789] einen großen Verlust durch den Tod der Charlotte Amalie Neuhaus, geb. Gesting. [...] Sie starb früh um halb neun Uhr, nachdem sie um zwei Uhr von einem gesunden Kinde entbunden worden war.*

²⁹⁸ Aujourd'hui, ce serait en moyenne 0,12 sur 1000 femmes en Europe occidentale qui meurent lors de l'accouchement.

²⁹⁹ POCOCCO, Gillian et RICHARDS, Christopher D, traduit par BRUN, Jean- Frédéric (et autres), *Physiologie humaine : les fondements de la médecine*, Elsevier Masson, 2004, p. 464. Bien que la probabilité de tomber enceinte diminue avec l'âge, aussi longtemps que la femme n'est pas définitivement ménopausée, la possibilité persiste. La mère de Karoline Schulze-Kummerfeld avait 37 ans quand sa fille est née, et ce n'était pas son dernier enfant.

³⁰⁰ Moment des premières règles.

après la grossesse. L'actrice mariée, son ventre bien caché sous les vêtements, car exposer publiquement sa grossesse vaut comme impudique³⁰¹, joue habituellement jusqu'au dernier moment et remonte sur scène aussi vite que la situation l'exige. L'actrice Charlotte Amalie Neuhaus, qui – malgré sa grossesse avancée – continue à travailler, meurt quelques heures après sa dernière représentation en accouchant d'une petite fille.

Il [Monsieur Großmann] demanda au public, de prendre charge de l'enfant nouveau-née, de prendre auprès de lui la place du parrain, et promit que son épouse, jeudi prochain, participerait au baptême de l'enfant au nom de tous les bienfaiteurs. La proposition fut acceptée avec beaucoup d'applaudissements. Le nom Margarethe Ignez fut donné à l'enfant ; ce premier de la tragédie : *Caspar der Thoringer*, dans laquelle la décédée interpréta le rôle de Margarethe, encore le soir de la veille de son accouchement ; le second de la tragédie : *Ignez de Castro*, qui était un de ses rôles préférés. Pour l'entretien de l'enfant Neuhaus 241 Rthlr.³⁰² ont été collectés, et le clerc, de la façon la plus philanthropique, renvoya ses frais, autant pour l'enterrement que pour l'acte de baptême.³⁰³

Schulze-Kummerfeld rapporte aussi que les actrices jouent quand elles sont sur le point d'accoucher, parfois même si les contractions ont déjà commencé :

Le 6 décembre 1765 était donné la dernière comédie avant l'Avent qui devait être close par un postlude comique. Monsieur Schröder me disait : « Ce soir, vous êtes libérée du ballet. » « C'est bien », disais-je et voulais partir. » « Hélas », disait Madame Courtée, « je vais être contente, quand ce sera terminé. » Elle était prête à accoucher et n'avait plus une heure

³⁰¹ Si l'actrice est mariée et qu'elle cache son ventre, c'est tolérable. Mais le cadre joue également un rôle : une femme enceinte jouant dehors, lors d'une fête foraine passe pour une personne très vulgaire, peu importe son état civil. Fischer –Dieskau évoque une chanteuse d'opéra qui, prête à accoucher, chantait dans les coulisses tandis qu'une autre jouait son rôle sur scène. De nos jours, une comédienne au théâtre, si son ventre ne se laisse camoufler derrière un costume, ne peut jouer que si elle reste malgré tout crédible dans son rôle.

³⁰² 241 Rthlr. = 202 Thaler et 11 Groschen.

³⁰³ VON BERTRAM, Christian August, *Theater=Zeitung für Deutschland, 1^{stes} bis 26^{stes} Stück*, UNGER, Johann Friedrich, Berlin, 1789, p. 13: *Er [Herr Großmann] bat das Publikum, sich des neugeborenen Kindes anzunehmen, Pathenstelle zu vertreten, und versprach, daß seine Frau am nächsten Donnerstage das Kind im Namen aller Wohlthäter aus der Taufe heben würde. Man nahm den Vorschlag mit Beifall auf. Dem Kinde wurden die Namen Margarethe Ignez gegeben; den ersten aus dem Trauerspiele: Caspar der Thoringer, worin die Verstorbene noch den Vorabend vor ihrer Niederkunft die Margarethe spielte; den zweiten nach dem Trauerspiel: Ignez de Castro, welches eine ihrer Lieblingsrollen war. Zur Unterhaltung dieses Neuhausischen Kindes liefen überhaupt 241 Rthlr. ein, und der Geistliche schickte auf die menschenfreundlichste Art seine Gebühren, sowohl für die Beerdigung als für den Taufactus zurück.*

devant elle. Cela m'apitoya. « Aujourd'hui, vous n'êtes que figurante. » « Oui. » « Bien, rentrez à la maison, je vais jouer pour vous et vite apprendre votre personnage. Si un jour j'étais dans votre situation, vous voudriez bien danser pour moi. » Nous riâmes ensemble, et j'appris le rôle.³⁰⁴

Après l'accouchement, il est rare que la comédienne puisse se reposer, peu importe son état de santé ou celui de son nourrisson. Schulze-Kummerfeld évoque ainsi la brève vie de son frère Franz et le comportement de ses parents vis-à-vis cette période particulièrement dure :

Mon père voulait alors attendre l'accouchement de ma mère, mais comme il n'avait connaissance d'aucun directeur, auprès duquel il aurait pu trouver du travail, et qu'il ne voulait plus faire confiance à une vermine, il décida de créer sa propre société. [...] En juillet [1750/51] ma mère accoucha d'un garçon. Elle avait beaucoup souffert, et tout le monde doutait qu'elle survécût avec son enfant. [...] Sous quelques jours, la première comédie fut donnée. Le public venait nombreux. Ma mère courait à la maison voir son petit Franz, qu'elle allaitait elle-même. [...] Après qu'il s'était endormi, ma mère le posait dans son berceau. Il était minuit. A quatre heures, elle se leva, contente que son petit l'avait laissée dormir calmement, et après s'être habillée, elle s'approcha du berceau pour le regarder dormir. – Mais quel horrible spectacle, l'enfant dans le berceau était mort. Elle cria et s'évanouit aussitôt. Mon père, réveillé, faisait du bruit, tout le monde courait à l'aide de ma bonne mère. Le soir, on devait donner la seconde comédie. Mon père ne voulait pas jouer, mais ma mère, malgré sa souffrance, ne le permettait pas. « Pense à notre situation, combien nous avons besoin de cet argent, Dieu m'en donnera la force. » Elle joua !³⁰⁵

³⁰⁴ SCHULZE-KUMMERFELD, Karoline, *Ein fahrendes Frauenzimmer. Die Lebenserinnerungen der Karoline Schulze-Kummerfeld. 1745 – 1815*, édité par BUCK, Inge, collection « dtv-klassik », dtv, Munich, 1994, p. 145 : *Den 6. Dezember 1765 war die letzte Komödie vor dem Advent, die mit einer Nachkomödie geschlossen werden sollte. Herr Schröder sagte zu mir: „Im Ballet sind Sie heute frei.“ „Das ist schön“, sagte ich und wollte fort. „Ach“, sagte Madame Courtée, „ich werde froh sein, wenn es heute aus ist.“ Sie war hochschwanger und hatte keine Stunde mehr vor sich. Das jammerte mich. „Sie haben ja heute nur zu figurieren.“ „Ja.“ „Nun, so geh'n Sie nach Hause, ich will für Sie figurieren und Ihre Figur geschwinde einlernen. Wenn ich einmal in Ihre Umstände kommen sollte, so mögen Sie einmal wieder für mich tanzen.“ Wir lachten zusammen, und ich lernte die Figur.*

³⁰⁵ SCHULZE-KUMMERFELD, Karoline, *Ein fahrendes Frauenzimmer. Die Lebenserinnerungen der Karoline Schulze-Kummerfeld. 1745 – 1815*, édité par BUCK, Inge, collection « dtv-klassik », dtv, Munich, 1994, p. 40 et p. 42 : *Mein Vater wollte nun erst die Niederkunft meiner Mutter abwarten, und weil er keinen Direktor wußte, bei dem er sich engagieren konnte, keinem Lumpen wieder traute, so entschloß er sich, selbst eine Gesellschaft zu errichten. [...] Im Juli [1750/51] wurde meine Mutter von einem Sohn entbunden. Sie hatte viel gelitten, und jeder zweifelte, daß sie mitsamt dem Kinde ihr Leben erhalten würde. [...] In wenigen Tagen wurde die erste Komödie gegeben, und der Zuspruch war zahlreich. Meine Mutter eilte zu Hause zu ihrem kleinen Franz, dem sie selbst die Brust gab. [...] Meine Mutter legte ihren Kleinen, nachdem er an ihrer Brust eingeschlafen, in die Wiege. Es war zwölf Uhr*

Quant à Sophie Charlotte Ackermann, elle a perdu un fils encore nourrisson, lorsqu'elle a essayé de rejoindre avec le petit, sans attendre plus longtemps, son mari et ses autres enfants en plein milieu d'hiver. Les conditions de vie, en particulier la malnutrition et le manque d'hygiène, préparent certainement un terrain plus facile pour les maladies chez la femme que chez l'homme.

La mortalité des mères peut expliquer pourquoi, selon les données récoltées, le nombre d'enfants est plus élevé chez les acteurs que chez les actrices. Toutefois, une seconde explication s'impose. En effet, les descendants portant *a priori* le nom de leur père, il est plus facile de les attribuer au père qu'à la mère ; d'autant plus si l'actrice a eu des enfants de différents maris. De façon générale, en raison de la forte mortalité infantile, nous pouvons supposer que les documents ayant servi à recueillir les données sur le nombre d'enfants, négligent autant les enfants mort-nés ou décédés en bas âge que ceux n'ayant pas fait carrière au théâtre pour d'autres raisons, telles que par exemple des malformations, des handicaps ou l'absence total d'un don pour la scène.

A l'exception de ces raisons particulières, l'enfance passée dans le théâtre implique tout naturellement une formation sur le tas.

Écrire, Karoline l'a appris de son père: elle l'a appris en même temps que la récitation des rôles, en apprenant les textes des rôles par cœur, en copiant ses rôles, en agissant publiquement au théâtre, en même temps [qu'elle a appris] l'art de la danse.³⁰⁶

nachts. Des Morgens vier Uhr stand sie auf und freute sich, daß ihr Kleiner sie vier Stunden hatte ruhig schlafen lassen, geht, nachdem sie sich angezogen hatte, nach der Wiege, um ihn schlafen zu sehen. – Aber Welch ein Anblick, das Kind lag tot in der Wiege. Sie tat einen Schrei und fiel ohnmächtig zur Erde. Mein Vater erwachte, machte Lärm, alles eilte der guten Mutter zur Hilfe. Den Abend sollte die zweite Komödie sein. Mein Vater wollte nicht spielen, aber meine Mutter, trotz ihres Leides, gab nicht zu. „Bedenke unsere Umstände, wie nötig wir Geld brauchen, Gott wird mir ja Kraft geben.“ Sie spielte!

³⁰⁶ « Einleitung » in BUCK, Inge (éditrice), SCHULZE-KUMMERFELD, Karoline, *Ein fahrendes Frauenzimmer, Die Lebenserinnerungen der Komödiantin Karoline Schulze-Kummerfeld, 1745 – 1815*, dtv, Munich, 1994. (Orlanda Frauenverlag, Berlin, 1988), p. 9: *Schreiben hat Karoline von ihrem Vater gelernt: sie lernte es gleichzeitig mit dem Sprechen der Rollen, mit dem Auswendiglernen der Rollentexte, mit dem Abschreiben ihrer Rollen, mit dem öffentlichen Agieren auf dem Theater, gleichzeitig mit der Tanzkunst.*

La moyenne d'âge lors des premiers pas au théâtre³⁰⁷ est de 10,2 ans, mais 41,2% des filles et 50% des fils de comédiens n'ont même pas atteint l'âge de 8 ans quand ils montent pour la première fois sur scène – contrairement à leurs collègues d'autres milieux d'origine, dont la moyenne d'âge lors du début est de 20,4 ans. Pour ses premiers pas sur scène, l'enfant de comédiens apparaît soit en tant que figurant, soit dans un rôle d'enfant. Christ témoigne dans ses Mémoires de la fierté des parents concernant les succès de leurs enfants, et comment les comédiens n'hésitent pas à manipuler les directeurs et le public pour que la progéniture des autres ait moins de succès que la leur. Une anecdote que Christ rapporte, montre que l'on ne reculait pas à intriguer contre les petits pour blâmer les parents. Il évoque précisément une représentation de la pièce *General Schlenzheim und seine Familie*³⁰⁸ avec une de ses filles dans le rôle du petit Fritz :

Ma fille Friederike³⁰⁹, une fillette de six ans et demi, y jouait le petit garçon, un joli petit rôle. J'avais depuis toujours l'habitude d'apprendre avec mes enfants chaque scène qu'ils devaient jouer, du côté droit comme du côté gauche, pour qu'ils ne soient jamais gênés, si le soir, lors de la représentation, par accident ou par mégarde, un des partenaires les amenait à un autre endroit que celui prévu pendant les répétitions ; ainsi, même si on l'essayait plusieurs fois, on ne pouvait pas piéger l'enfant. Monsieur Emmeric, qui jouait le personnage de Schlenzheim, pour parvenir tout de même à son but malveillant, prenait l'enfant par la main, s'asseyait avec lui au dernier plan, près de la porte du milieu, le mettant sur ses genoux et le dorlotant, afin que celui-ci n'entende pas son mot repère. Mais l'enfant était trop sûr et répondait à temps [au comédien qui se tenait] sur l'avant-scène, [de telle façon] que le public remarquait [le complot], et en parlait à haute voix.³¹⁰

³⁰⁷ Cf. annexe n° 3, C. L'âge en début de carrière.

³⁰⁸ BRÖMMEL, PLÜMICKE, Carl Martin et SPIESS, Christian Heinrich, *General Schlenzheim und seine Familie*, édité en 1786 – revu et retravaillé – à Leipzig et Francfort. Pièce en quatre actes. Le texte existe également en suédois et en danois, il est difficile de déterminer l'origine de la pièce. Le personnage de Fritz apparaît sur scène durant dix scènes (Actes II à IV) et a en tout une vingtaine de répliques, d'une à trois phrases, à dire.

³⁰⁹ Friederike Antonie Sophie Christ, mariée Schirmer, née en 1785 à Riga, morte le 31 mars 1833 à Dresde. Fille aînée du deuxième mariage de Christ, formée par son père, elle sera la plus célèbre de ses enfants.

³¹⁰ SCHIRMER, Rudolf (éditeur), *Schauspielerleben im achtzehnten Jahrhundert. Erinnerungen von Joseph Anton Christ*, Collection « Schicksal und Abenteuer », Spamersche Buchdruckerei, Leipzig, 1919, p.310: *Da es von jeher Gewohnheit war, meinen Kindern jede Szene, die sie zu spielen hatten, sowohl von der rechten wie auch von der linken Seite einzustudieren, damit sie nie verlegen wären, wenn abends bei der Vorstellung Zufall oder Vorsatz den Mitspielenden auf einen anderen Fleck führten, als bei der Probe verabredet worden, so konnte man dem Kinde, ob man es gleich öfter versuchte, auf diese Weise nicht beikommen. Herr Emmeric, der den Schlenzheim gab, nahm das Kind, um doch seinen*

Bien que Christ soit partisan, d'autres témoignages de l'époque amènent à croire que la scène aurait bien pu se dérouler comme décrit.

Les plus jeunes participant aux représentations, ils contribuent aux revenus communs du foyer. Ceci est d'autant plus le cas, s'il s'agit d'une entreprise familiale et qu'il faut rentabiliser au plus vite que possible chaque bouche à nourrir ; surtout qu'un enfant mignon est un attrait pour un spectacle. Toutefois les documents laissent apparaître, que les parents se laissent guider par les capacités de leurs enfants, les encourageant en fonction de leurs talents individuels. Si l'enseignement des parents ne porte pas ses fruits, il arrive qu'ils aient recours à un collègue avec plus d'expérience. Il en est de même, si l'enfant a un don pour un art qui ne fait pas partie des spécialités des parents, tel que la danse ou le chant. Christ, sûrement à force d'avoir enseigné ses propres enfants avec beaucoup de succès, était un professeur de théâtre très demandé ; à en croire ses Mémoires, il disposait en effet des compétences pédagogiques nécessaires pour pouvoir tirer le meilleur de chacun de ses protégés. Les célèbres actrices Betty Roose³¹¹ et Therese Schwachhofer³¹² furent ses élèves. Il rapporte que, suite à ses cours, chacun de ses élèves aurait pu bénéficier presque immédiatement d'une augmentation du salaire.

Arrivés à l'adolescence, la plupart des enfants du théâtre se sont déjà fait un nom et ont réellement entamé une carrière dans le domaine. Seuls 28,4% des enfants d'acteurs ont déjà plus de 14 ans quand ils débentent, et aucun enfant d'acteur ayant débuté à plus de 21 ans n'est attesté parmi les 109 cas étudiés. Encore, pour les débutants les plus âgés parmi les enfants de comédiens, c'est généralement dû au fait que leurs parents soient venus au théâtre quand ils n'étaient plus petits. Parmi les acteurs n'étant pas issus du milieu théâtral, seul 1,8% ont moins de 14 ans lors de leurs premiers pas sur scène.

boshafte Zweck zu erreichen, bei der Hand und setzte sich mit ihm, in den Hintergrund bei der Mitteltüre, indem er es auf den Schoß nahm und hätschelte, daß es sein Stichwort verhören sollte. Aber das Kind war zu fest und antwortete den im Proscenium Stehenden pünktlich, daß das Publikum es fühlte, und im Parterre laut darüber sprach.

³¹¹ Betty Roose, née Koch, 1778 – 1808.

³¹² Therese Eunicke (ou Euneke), née Schwachhofer, 1778 – 1849. Elle fut la seconde épouse du célèbre Ténor.

Il est vrai que l'origine sociale qui va de pair avec cette éducation théâtrale, limite les possibilités de trouver une place différente dans la société. Ainsi, il s'avère que concernant les enfants du théâtre, la question du « pourquoi devenir acteur » ne peut être dissociée du « comment quitter le théâtre ». Ceci n'est pas une situation spécifique à l'Allemagne, mais un phénomène qu'on retrouve, avec variations, sur l'intégralité du terrain de l'Europe occidentale. Ainsi, Martine de Rougemont écrit sur la France du dix-huitième siècle :

C'est le milieu qui commande, quand il s'agit déjà d'un milieu d'acteurs. Avoir passé son enfance dans des théâtres est une forte incitation à s'y fixer comme adolescent et comme adulte, et surtout, semble-t-il, du côté des troupes ambulantes qui sont centrées sur une seule famille et dont les enfants, qui travaillent très tôt, n'ont guère de chance de trouver une autre formation ni de s'intégrer dans un autre groupe social.³¹³

La probabilité qu'un enfant de comédiens devienne à son tour acteur est telle, que l'origine a été choisie comme unique motivation dans les statistiques³¹⁴. Cela n'exclut pas qu'il soit réellement passionné par son métier ou qu'il y ait eu également d'autres motivations, mais dans leur cas, les témoignages le montrent unanimement, l'origine prime – et cela indépendamment des rêves professionnels que les parents avaient pour leurs enfants. Car il ne faut pas croire que les comédiens étaient fermés à voir leurs enfants intégrer d'autres milieux professionnels. La formation pour la scène que les acteurs accordent à leur filiation assure uniquement que celle-ci ait appris au moins un métier. Karoline Schulze-Kummerfeld écrit que son père avait trouvé une place de bonne pour sa sœur aînée. Elle évoque brièvement qu'elle-même ne voulait pas se séparer de ses parents. Nous pouvons supposer que les parents ont cédé à leur fille parce que la présence de leurs enfants leur assurait une prise en charge en cas de maladie ou du décès du conjoint³¹⁵.

³¹³ ROUGEMONT, Martine de, *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Librairie Honoré Champion, Paris, 1988, p. 195.

³¹⁴ Cf. annexe, n° 3, B. La motivation en début de carrière.

³¹⁵ Après le décès de leur père, Karoline et son frère Karl ont effectivement entretenu et soigné leur mère jusqu'à sa mort. Cf. SCHULZE-KUMMERFELD, Karoline, *Ein fahrendes Frauenzimmer. Die Lebenserinnerungen der Karoline Schulze-Kummerfeld. 1745 – 1815*, édité par BUCK, Inge, collection « dtv-klassik », dtv, Munich, 1994, p. 71 : *Vor der Leiche des Vaters nimmt sie [die Mutter] Karl und mir das Versprechen ab, sie nicht, wie das in ihrem traurigen Stande oft geschehe, im Stich zu lassen.*

Les rares branches professionnelles ouvertes [aux comédiennes] (le travail comme domestiques ou journaliers, comme marchande foraine ou comme ouvrières dans une manufacture), offraient peu de salaire pour un travail dur, et pas la moindre place pour des rêves de richesse et de célébrité, comme la scène en offrait. Karoline Schulze Kummerfeld rapporte toutefois que sa demi-soeur³¹⁶ travaillait comme femme de chambre chez une duchesse, et que son père y avait beaucoup contribué. [...] Il est vrai que Marianne, la plus jeune des demi-sœurs de Karoline, avait travaillé pour des courtes périodes comme bonne, mais à chaque fois elle s'était enfuie rapidement pour retrouver ses parents et la scène, à laquelle elle appartenait jusqu'à un âge très élevé.³¹⁷

Tout comme pour Marianne, dans quelques cas, des fils de comédiens après avoir achevé un apprentissage ou avoir trouvé un poste dans un autre domaine, retournent finalement au théâtre. L'interprétation que Claudia Puschmann fait, c'est-à-dire que le travail au théâtre était moins dur et laissait plus de place aux rêves de carrière, apparaît dans plusieurs études, mais paraît discutable. Certes, le métier d'acteur est moins physique que celui d'une fille à tout faire ; par ailleurs, il permet d'exercer éventuellement des activités professionnelles d'appoint, et d'améliorer par là un salaire insuffisant. Aussi est-il vrai qu'une vedette de théâtre pouvait gagner beaucoup plus d'argent qu'une cuisinière, pourtant une des domestiques les mieux payées. Toutefois, cela ne vaut qu'une fois que le théâtre est sédentaire, et là encore uniquement pour les quelques étoiles dans les théâtres de cour. Quant à la célébrité, il est sans doute exact qu'en montant sur scène, les possibilités de devenir célèbre sont plus grandes qu'en travaillant dans une manufacture. Cependant, une telle soif de notoriété comme nous la connaissons d'aujourd'hui avec les émissions de télé-réalité, n'est pas attestée pour l'époque. Par contre, l'étude des familles de comédiens de jadis montre que la structure

Devant le cadavre du père, elle [la mère] arrachait à Karl et moi la promesse, de ne pas l'abandonner, comme souvent c'était le cas dans son triste état [social].

³¹⁶ Ici: La fille du père d'un premier mariage.

³¹⁷ PUSCHMANN, Claudia, *Fahrende Frauenzimmer: Zur Geschichte der Frauen an deutschen Wanderbühnen (1670 – 1760)*, collection « Frauen in Geschichte und Gesellschaft », Centaurus Verlag, Herbolzheim, 2000, p.102: *Die wenigen Berufszweige, die ihnen [den Komödiantinnen] offenstanden (Gesinde- und Tagelohnarbeit, Hökerei und Manufakturtätigkeiten), boten bei harter Arbeit nur geringen Lohn und keinerlei Spielraum für Träume von Reichtum und Berühmtheit, wie es die Bühne tat. Karoline Schulze-Kummerfeld berichtet allerdings, daß ihre älteste Stiefschwester als Kammerfrau bei einer Herzogin beschäftigt war, wofür sich ihr Vater sehr eingesetzt hatte. [...] Karolines jüngere Stiefschwester Marianne arbeitete zwar zeitweise als Dienstmädchen, flüchtete aber jedes Mal nach kurzer Zeit wieder zu ihren Eltern und zur Bühne, der sie bis ins hohe Alter angehörte.*

de petite famille y domine clairement. Le voisinage, les employeurs changent, mais on vit et on travaille en famille. Comme dans la bourgeoisie, les parents sont les principales personnes de référence de l'enfant, et les témoignages montrent que les familles étaient souvent particulièrement soudées. L'enfant d'acteur qui intègre un autre milieu que celui du théâtre n'est pas seulement coupé de sa famille, mais il est confronté à un milieu qu'il ne connaît pas, où il n'y a aucun allié et où, en raison de son milieu d'origine, il est exposé à de nombreux préjugés. Par conséquent, il paraît très probable que les enfants issus du milieu théâtral ne remontent pas sur scène parce que les autres professions sont plus dures et moins bien payées, mais pour retrouver la proximité de leur famille.

En 1848, Eduard Devrient écrit que parmi les enfants de comédiens du dix-huitième siècle, ce sont plus les filles que les garçons qui continuent à évoluer dans le monde du spectacle. Il ne cite pas de données précises pour appuyer son hypothèse, mais se contente d'interpréter que le besoin de faire ses preuves en dehors du cercle familial serait naturellement plus prononcé chez les hommes. De nos jours, nous ne pouvons reprendre sans l'interroger une théorie fondée uniquement sur la catégorisation de ce qui est typiquement masculin ou typiquement féminin.

Les recherches menées sur la descendance des 397 personnes étudiées, démontrent que 45,6% étaient de sexe féminin et 27,3% de sexe masculin. Pour les autres enfants attestés, nous ignorons le sexe, ce qui nous fait établir l'hypothèse qu'ils n'ont pas été connus en tant qu'acteurs. Cela nous amène à la question de l'œuf et de la poule, c'est-à-dire de savoir si tout simplement plus de filles que de garçons naissaient, ou bien si l'existence des filles est mieux documentée parce qu'elles reprenaient plus souvent le métier de leurs parents. Car il faut bien noter que nous ne pouvons nous référer qu'aux enfants dont des traces ont subsisté. En réalité, il s'avère impossible ne serait-ce que d'approcher le nombre d'enfants qu'il y a eu au total. Nous ignorons, par exemple, le nombre d'enfants n'ayant pas été attestés car ils sont morts en bas âge³¹⁸ ou nés hors

³¹⁸ Si on compare, par exemple, le nombre d'enfants que les manuels accordent à Joseph Anton Christ avec ceux dont il parle lui-même dans ses Mémoires, on se rend compte qu'il y a discordance, même si presque tous ses enfants se sont produits sur scène.

mariage³¹⁹. Il en est de même pour les enfants n'étant jamais montés sur scène (ou bien qu'en tant que figurants) et n'apparaissant alors dans aucun manuel. Quant aux enfants, dont les deux parents ont été étudiés, ils apparaissent au moins doublement dans les statistiques ; il est même possible que ce soit plus que deux fois, si, au cours de leur enfance, ils ont par exemple été élevés par les nouveaux partenaires de leurs parents ou la famille. Les données recueillies attribuent à chaque adulte le nombre d'enfants dont il a eu la charge, peu importe s'il s'agit d'enfants biologiques ou adoptifs, de neveux ou de nièces, des filleuls ou bien des enfants d'un conjoint décédé.

Si nous tentons l'approche inverse, si nous ne regardons donc pas les descendants des acteurs, mais leurs ascendants, les données sont plus probantes, car elles rendent compte non seulement du métier des parents, mais du milieu professionnel prédominant que l'acteur a connu lors de son enfance. En observant en détail la totalité des biographies étudiées, il s'avère que 44% des actrices sont issues d'une famille de spectacle³²⁰, contre 15% seulement chez les acteurs. Concernant plus particulièrement les 109 actrices et acteurs issus d'une famille de comédiens, les chiffres sont encore plus parlants, démontrant que 78% parmi eux sont de sexe féminin, contre 22% de sexe masculin. Même si cela n'exclut toujours pas qu'il y a eu un excédent de naissance de filles, nous pouvons confirmer l'hypothèse de Devrient. Quant à l'interprétation qu'il en fait, c'est-à-dire que c'est typiquement masculin de vouloir s'émanciper de sa famille, il faut prendre en compte qu'au dix-huitième siècle, bien plus d'activités professionnelles s'offraient à l'homme qu'à la femme, impliquant ainsi la possibilité de faire évoluer non seulement sa carrière mais son statut social. Il est indéniable qu'à l'époque, il est plus simple pour un fils d'acteur de changer de milieu qu'il ne l'est pour une de ses sœurs.

Concernant les choix des issues possibles, on constate une divergence spécifique aux sexes : les hommes changeaient habituellement de métier tandis que les femmes préféraient

³¹⁹ Dans ce cas, il est plus facile de les attribuer à la mère qui n'est peut-être pas actrice.

³²⁰ Le terme de la « famille de spectacle » regroupe les familles de comédiens, celles de musiciens et d'autres métiers de la scène. Il définit uniquement que le premier contact que l'enfant a eu avec le monde du spectacle s'est fait par le biais d'un parent proche qui y exerçait son métier.

hors scène le mariage. Le statut social ne s'est plus défini alors par leur profession, mais par la classe sociale du mari.³²¹

Rien n'est vraiment gênant dans l'idée d'un homme qui vit sans femme (mère, épouse, fille ou juste gouvernante de ménage), alors que l'indépendance d'une femme honnête est pour le contemporain forcément liée à une séparation imposée : décès des parents ou du conjoint, éventuellement même le divorce. Dans le cas des actrices étudiées, seules 3,6% sont restées dans le domaine du spectacle après avoir abandonné le métier d'actrice, ceci en tant que directrice, chanteuse ou professeur de théâtre. D'autres métiers apparaissant dans les statistiques, mais à chaque fois avec 1,2%, sont écrivaine, couturière ou alors sage-femme³²².

Le mariage comme échappatoire pour l'actrice.

Les études ayant été menées jusqu'à présent, tombent généralement d'accord que si une actrice de l'époque quitte les planches avant l'âge de la retraite, c'est parce qu'elle se marie avec un homme qui n'est pas comédien. En effet, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, le mariage pouvait ouvrir la porte aux autres classes sociales. Toutefois, l'analyse des biographies laisse paraître que contrairement aux actrices de la première moitié du siècle, qui aspiraient à une amélioration de leur statut social, les comédiennes de la seconde moitié du siècle songent surtout à se mettre à l'abri financièrement. Il est vrai que le mariage a pu paraître comme l'issue idéale à certaines actrices, leur permettant de mettre fin à leur carrière sans se retrouver à la rue. Néanmoins, l'ascension sociale n'est plus l'argument déclencheur d'un mariage en dehors du milieu. Le métier d'actrice est toujours mal réputé, car faussement associé à la prostitution, mais dans le cadre de la sédentarisation il apparaît de plus en plus envisageable pour les

³²¹ PUSCHMANN, Claudia, *Fahrende Frauenzimmer : Zur Geschichte der Frauen an deutschen Wanderbühnen (1670 – 1760)*, collection « Frauen in Geschichte und Gesellschaft », Centaurus Verlag, Herbolzheim, 2000, p.104: *Bei der Wahl der Ausstiegsmöglichkeiten fällt eine geschlechterspezifische Divergenz auf: In der Regel wechselten Männer in einen anderen Beruf, während Frauen eine Ehe außerhalb der Bühne bevorzugten. Ihr Sozialstatus definierte sich nun nicht länger über ihre Profession, sondern über den Stand ihres Mannes.*

³²² Cf. annexe n° 3, D. L'âge en fin de carrière. D'ailleurs, dans plusieurs romans de Petra Oelker de la série avec Rosina comme personnage principal, apparaît une sage-femme qui avait été auparavant comédienne.

filles de la campagne ou des manufactures. Par ailleurs, les actrices, et particulièrement celles qui sont issues du milieu théâtral, savent ce que le futur au théâtre leur réserve : un avenir incertain, mais dont elles ont une idée pour l'avoir pu observer dans les précédentes générations d'actrices. Elles pèsent donc longuement le pour et le contre avant d'échanger les risques qu'elles connaissent contre l'incertitude de la vie bourgeoise. C'est encore une fois la lettre que Karoline Schulze-Kummerfeld a écrite à son fiancé qui illustre les réflexions de l'actrice face à une décision aussi importante :

Quatre points, mon cher ami, auxquels vous devez me répondre sincèrement, pour qu'aucun de nous deux ne puisse faire des reproches à l'autre plus tard. Le premier concerne la religion. [...] Le second concerne le théâtre. Vous connaissez les préjugés que la plupart des gens ressentent contre le théâtre. Vous sentez-vous suffisamment fort pour dépasser tous les reproches qu'on vous fera ?

Vous le savez, aussi peu que le prince n'a choisi sa naissance, aussi peu je l'ai fait. Ce n'est pas pour vivre d'une manière plus paresseuse, confortable ou libre que je suis au théâtre. Mes parents y étaient et m'ont donné mon existence au théâtre. Ne m'en faites donc aucun reproche, et celui, qui me jugera ou qui me manquera du respect mérité, serait alors bien malheureux. Parce que là aussi, vous me connaissez bien, je suis fière et coléreuse comme un homme. Le troisième point est que je n'ai pas de fortune. Mon art est ma richesse. Et si Dieu me laisse en bonne santé et s'il me protège de malheurs exceptionnels, ce serait alors maintenant le moment où je pourrais épargner, comme je suis très économe, afin de ne pas devoir craindre d'être sans moyens une fois vieille.

Bien sûr, à cause de tous les malheurs qui m'ont touchée, je n'ai pas pu rassembler des richesses. Il fallait d'abord que je m'équipe du nécessaire pour mon travail [ses costumes de scène]. Désormais, j'ai tout. Je suis libre de dettes. Enfin je suis dans une situation où je pourrais lentement m'économiser une petite fortune d'argent.

Jamais, cher Kummerfeld, je ne me suis souciée de votre argent. Je n'ai aucune idée si vous êtes riche ou pauvre. Même si ma manière de vivre (que je n'ai pas l'intention de changer une fois votre épouse) est loin de celle des dames hambourgeoises, et qui peut être partiellement excusée en raison de la fortune qu'elles ont apportée à leurs maris, vous le savez vous-même, vos dépenses seraient dans tous les cas plus élevées que si vous êtes tout seul. Et même si j'observe tout, tel qu'il se doit pour une bonne femme au foyer attentive, je ne pourrais dans aucun cas économiser ce que je vous coûterais de plus. Alors, mon ami, je vous prie auprès de Dieu, malgré toute l'honnêteté dont je vous crois capable, réfléchissez-y ! Êtes-vous en situation pour épouser une fille sans fortune ? Et si oui, vous le pouvez en raison de votre salaire, êtes-vous certain que si Dieu vous voulait enlever du

monde avant moi (ce que je ne souhaite pas), je pourrais vivre déceimment en tant que votre veuve ? [...]

Kummerfeld, songez-y, que j'abandonne juste pour vous le théâtre en tant que mon seul soutien. Juste par amour pour vous. Juste comme unique espoir de prendre les précautions pour la vieillesse. Il serait impie, irresponsable de votre part, maintenant à la fleur de ma jeunesse, maintenant, où je peux récolter pour la vieillesse, de me laisser abandonner le travail et prendre la retraite, dans ma jeunesse, et de m'abandonner dans la vieillesse sans aucune aide, que je serais obligée de chercher protection au théâtre, [que je deviendrais] la pitié des miséreux et la dérision de ces hommes ordinaires et vils !³²³

Malgré la promesse que Kummerfeld a dû faire à l'actrice pour qu'elle l'épouse, il a fait tant de dettes lors de leur mariage qu'après son décès, sa veuve devait remonter sur scène pour payer ses dettes.

Rappelons-nous que 79% des premiers maris des actrices étant issues du milieu théâtral travaillent dans le milieu du spectacle ; lors du second mariage ce ne sont plus que 66,7%, dont la moitié des chanteurs. Curieusement, les médecins représentent avec un tiers des seconds maris un groupe considérable. Les actrices n'étant pas filles d'acteurs se lient dans leur première union à 81% aux hommes travaillant au théâtre, et en cas de remariage le nombre d'acteurs, sans aucun autre métier théâtral, monte même à 100%. Par conséquent, concernant la seconde moitié du dix-huitième siècle, l'image du mariage servant essentiellement comme échappatoire aux actrices semble quelque peu surestimée par les chercheurs. Les chiffres le confirment, à savoir que 3,5% des actrices³²⁴ ont quitté les planches suite à un mariage, alors que 14,5% des comédiennes³²⁵ sont venues au théâtre pour avoir épousé un acteur – c'est plus que le triple. Enfin, 2% des actrices ont quitté le théâtre parce que leur mari a changé de métier :

Une grande flexibilité et capacité d'adaptation étaient également exigées des épouses des comédiens, qui s'essayaient dans un métier bourgeois, en particulier si cette tentative de se

³²³ SCHULZE-KUMMERFELD, Karoline, *Ein fahrendes Frauenzimmer. Die Lebenserinnerungen der Karoline Schulze-Kummerfeld. 1745 – 1815*, édité par BUCK, Inge, collection « dtv-klassik », dtv, Munich, 1994, p. 176 – 177. En raison de la longueur du passage, le texte allemand a été joint aux annexes (cf. Annexe n° 9).

³²⁴ Soit 5,9% des filles d'acteurs et 1,7% des actrices étant issues d'autres milieux.

³²⁵ 14,5% des actrices n'étant pas issues d'un milieu théâtral, soit 8% de la totalité des comédiennes étudiées.

créer une nouvelle existence échouait. Tandis que les hommes changeaient de professions, les femmes abandonnaient complètement leur activité professionnelle, pour se consacrer, conformément à ce que le rôle bourgeois prévoyait, uniquement à l'organisation du foyer et l'éducation des enfants. Bien que cet attachement à la maison augmentât leur statut social, il était complètement opposé à leur vie d'avant. En conséquence, le retour à la scène signifiait pour les femmes, en plus de la perte de leur statut social, la reprise de l'activité théâtrale et avec cela, d'un tout autre mode de vie.³²⁶

Le cas de Karoline Schulze-Kummerfeld démontre tout de même qu'une ancienne actrice, si son mari ne pouvait plus la nourrir ou qu'il décédait, avait, contrairement aux bourgeoises, la possibilité de reprendre son métier pour gagner sa vie.

Revenons tout de même au mariage en tant qu'échappatoire, car l'actrice voulant quitter le théâtre est une thématique volontiers reprise par les romanciers. Dorothea Caroline Elisabeth Ackermann est une actrice de l'époque ayant réellement épousé un homme d'un autre milieu : Johann Christoph Unzer. Fille de Sophie Charlotte Ackermann et Konrad Ackermann, demi-sœur du célèbre Friedrich Ludwig Schröder, Dorothea Ackermann³²⁷ ne fait pas seulement partie d'une des familles de théâtre les plus célèbres de l'Allemagne, mais est elle-même une actrice de renommée. Elle est notamment célèbre pour son interprétation d'Ophélie dans *Hamlet*.

Née en 1752, elle débute au théâtre vers 1756³²⁸. Agée de 26 ans lorsqu'elle quitte le théâtre, pour épouser Unzer, elle laisse derrière elle une carrière de 22 ans³²⁹. Quant à

³²⁶ PUSCHMANN, Claudia, *Fahrende Frauenzimmer : Zur Geschichte der Frauen an deutschen Wanderbühnen (1670 – 1760)*, collection « Frauen in Geschichte und Gesellschaft », Centaurus Verlag, Herbolzheim, 2000, p.103: *Große Flexibilität und Anpassungsfähigkeit wurde auch den Ehefrauen der Schauspieler abverlangt, die sich in bürgerlichen Berufen versuchten, insbesondere wenn der Versuch der Existenzgründung außerhalb der Wanderbühne scheiterte. Während die Männer die Profession wechselten, gaben die Frauen ihre Berufstätigkeit gänzlich auf, um sich dem bürgerlichen Rollenbild gemäß auf Haushaltsführung und Kindererziehung zu beschränken. Diese Bindung ans Haus erhöhte zwar ihren sozialen Status in der Gesellschaft, stand aber ihrem bisherigen Wanderleben diametral entgegen. Dementsprechend bedeutete eine notwendige Rückkehr zur Bühne für die Frauen neben dem Statusverlust vor allem die Wiederaufnahme ihrer Berufstätigkeit und damit einer vollkommen andersartigen Lebensweise.*

³²⁷ Gravure dans *Schauspielerinnen im 18. Jahrhundert* de Ruth B. Emde, p. 315, illustration n° 39.

³²⁸ HANNEN, Christian, „Zeigtest uns die Wahrheit von Kunst erreicht“: *Das Stammbuch des Hamburger Schauspieldirektors Friedrich Ludwig Schröder (1744 – 1816)*, LIT Verlag, Berlin-Hambourg-Münster, 2004, p. 196.

³²⁹ En effet, pour parler de 22 ans de carrière, il faut compter ses premiers pas au théâtre. Une question s'impose alors : à quatre ans, est-ce vraiment son métier ? Ses contemporains tiennent compte de son

Unzer, de cinq ans son aîné, médecin, mais aussi professeur de physique et de sciences naturelles, c'est un homme particulièrement cultivé. Il est écrivain, auteur dramatique et fréquente le cercle de Klopstock. Il est probable que son goût pour le théâtre ait été influencé par Johanna Charlotte Unzer³³⁰, l'épouse de son oncle Johann Gottlob Unzer, auprès duquel il a approfondi sa formation après avoir obtenu son doctorat. Le mariage a eu lieu en 1778 et semble avoir été heureux jusqu'en 1786. En 1790, le divorce fut prononcé, et Unzer fit publier les actes juridiques de leur divorce et de la bataille autour du droit de garde pour leur fils unique. Schröder racheta tous les documents et les fit détruire. Le fils commun de Dorothea et du docteur Unzer devenait, contre le gré de sa mère, également acteur.

Pour comparer ces quelques données historiques à la fiction, deux romans se proposent: *Charlotte Ackermann* d'Otto Müller³³¹ et *Die Freundinnen* d'Eva Maria Merck³³². Ce premier romancier imagine les deux sœurs, l'une éprise d'un major danois, l'autre amoureuse d'un médecin, révélant leur secret à leur mère pour obtenir son accord et soutien vis-à-vis de Schröder – chef de famille, directeur du théâtre et demi-frère tyrannique. La mère répond alors à ses filles :

-Ah ! mes enfants, que puis-je vous dire ! s'écria-t-elle avec une distraction, qui était risible même dans une circonstance si grave. Ce n'est pas là, Dorothee, un parti comme je l'aurais désiré pour toi.

-Pour moi, bonne mère ? dit Dorothee surprise.

- Pour toi ou pour Charlotte, qu'importe ! répliqua-t-elle avec humeur, en fermant avec bruit sa tabatière. Je désire avant tout pour vous deux des hommes qui occupent une position dans le monde, des hommes qui aient un nom et du crédit. Car enfin on ne vit pas plus d'amour que de nectar et d'ambrosie ; après la lune de miel viennent les années de fiel, les épreuves sérieuses du mariage, où la femme apprend à quoi elle doit s'en tenir avec son mari. [...]

enfance pour leur calcul ; j'en fais du même, d'autant plus que la régularité de ses apparitions sur scène contribuaient à la renommée de toute la famille.

³³⁰ Johanna Charlotte Unzer, 1725 – 1782. Fille de musicien et poète reconnue, elle a été nommée *poeta laureata* en 1753. Il est connu qu'elle s'intéressait beaucoup au théâtre.

³³¹ MÜLLER, Otto, *Charlotte Ackermann : souvenirs de la vie d'une actrice de Hambourg au dix-huitième siècle*, traduit par PORCHAT, Jean-Jacques, Librairie Reinwald, Paris, 1857.

³³² MERCK, Eva Maria, *Die Freundinnen*, Herbert Stuffer Verlag, Baden-Baden, sans date (probablement années 1950), p. 30 – 31.

Mais Dorothee, qui connaissait assez bien sa mère pour craindre l'influence de Schröder sur elle, provoqua enfin une solution en disant :

-Combien n'a-t-on vu de mariages malheureux, qui s'étaient conclus dans les circonstances les plus favorables [...] J'ai lu, par exemple, dans un almanach de théâtre, qu'une célèbre comédienne, alors jeune et belle veuve, accueillit avec un soufflet son second mari, le premier jour qu'il se présenta devant elle pour lui faire sa cour ; et cependant, quelques semaines après, elle était son heureuse épouse [...]

-Mais quel homme aussi ! dit Madame Ackermann avec émotion, en jetant un regard sur le portrait de son second mari, qu'on voyait au-dessus du sofa.³³³

Dans le roman de Müller, le mariage de Dorothea Ackermann et d'Unzer est motivé par l'amour qu'ils se portent mutuellement. Chez Eva Maria Merck, une adolescente de la société bourgeoise, dont le père est hostile aux arts de la scène, s'éprend d'amitié pour (Maria Magdalena) Charlotte Ackermann, la sœur cadette de Dorothea. Charlotte y est décrite comme une jeune femme méticuleuse et passionnée par son art³³⁴. Etant sans cesse obligée d'affronter l'hostilité des ennemis du théâtre, c'est de l'exercice de son art qu'elle tire son énergie inépuisable. La romancière, tout en s'appuyant sur des faits documentés, décide alors de mettre en abyme la grandeur artistique de la sœur cadette en l'opposant à Dorothea:

Mais elle [Dorothea], elle n'était tout simplement pas une comédienne par passion, mais par contrainte, par habitude, parce que pour une fille de Konrad Ernst et Sophie Ackermann et pour une sœur de Friedrich Ludwig Schröder, il ne doit exister au monde rien d'autre que la scène.³³⁵

Si Merck choisit uniquement de rapporter cette histoire dans le but d'augmenter la vivacité de son récit, elle reprend néanmoins un élément souvent cité de la biographie de Dorothea Ackermann, notamment par Devrient.

³³³ MÜLLER, Otto, *Charlotte Ackermann : souvenirs de la vie d'une actrice de Hambourg au dix-huitième siècle*, traduit par PORCHAT, Jean-Jacques, Librairie Reinwald, Paris, 1857, p. 218-219.

³³⁴ Nous pouvons constater qu'ici la représentation de l'acteur comme artiste engagé et personne fiable fait, d'une certaine manière, penser au cliché du bon sauvage.

³³⁵ MERCK, Eva Maria, *Die Freundinnen*, Herbert Stuffer Verlag, Baden-Baden, sans date (probablement années 1950), p. 30 – 31: *Aber sie [Dorothea] war nun einmal keine Komödiantin aus Leidenschaft, sondern aus Zwang, aus Gewohnheit, weil es für eine Tochter Konrad Ernst und Sophie Ackermanns und eine Schwester Friedrich Ludwig Schröders einfach gar nichts anderes auf der Welt zu geben hatte als die Bühne.*

[...] Dorothea Ackermann, qui malgré ses succès n'appartenait qu'avec répugnance au théâtre, épousa le professeur Unzer et fit ses adieux le 19 juin avec une représentation de *Roméo et Juliette* de Weiße.³³⁶

Les contemporains évoquent, et Müller reprend cette théorie dans son roman, le caractère colérique et presque fanatique de Schröder, dont la passion pour le théâtre était telle qu'il y sacrifiait sans état d'âme ses deux sœurs : Charlotte qui malgré son perfectionnisme ne réussissait pas à satisfaire son frère et Dorothea qu'il ne voulait laisser partir car elle présentait un atout indéniable pour son théâtre. Il est vrai qu'il estimait que Dorothea était la meilleure actrice allemande de son époque. Beaucoup de choses ont été écrites sur Schröder, sur ses éternelles disputes avec son beau-père, sur son comportement égocentrique et presque hystérique qui serait même à l'origine de la mort de sa sœur Charlotte. La mort de la jeune femme dans sa dix-huitième année a suscité un grand intérêt auprès du public, qui affluait à son enterrement. Plusieurs ouvrages ont été consacrés aux mystérieuses conditions de sa mort : Schröder même parlait d'une chute de cheval de la veille comme cause du décès. Dorothea rapporte une autre version : leur frère découvre le soir, lors de la représentation que Charlotte ne porte pas une robe en laine, mais une en soie. Il est alors tellement fâché contre sa sœur qu'il quitte précipitamment le théâtre, abandonnant Charlotte à son sort. Celle-ci est alors contrainte d'improviser ses chorégraphies en plus de sa propre danse pour que le public ne remarque rien. Bouleversée et épuisée, elle se met – après avoir dansé pour deux – à côté d'une fenêtre ouverte et y boit un grand verre d'eau, ce qui est, selon les contemporains dangereux pour la santé. Quand Charlotte rentre du théâtre, Schröder a déjà tout raconté à leur mère ; celle-ci est alors également fâchée et ne veut pas écouter les explications de sa fille. Le lendemain, Dorothea vient réveiller sa sœur qui est en retard pour les répétitions. C'est alors qu'elle se rend compte que Charlotte est souffrante et appelle un médecin, mais celui-ci ne peut plus rien faire. La jeune femme décède. Certains auteurs du vingtième siècle, tel que Wilhelm Meier³³⁷, évoquent la

³³⁶ DEVRIENT, Eduard, *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*, O. Elsner, Berlin, 1905, p. 370: [...] *Dorothea Ackermann, die trotz ihrer Erfolge mit Widerwillen dem Theater angehörte, heirathete den Professor Unzer und schied am 19. Juni in Weiße's Romeo und Julia von der Bühne.*

³³⁷ MEIER, Wilhelm, « *Die letztern Tage der jüngeren Demoiselle M.M.Ch. A**** » (*Charlotte Ackermann*), *Ein Beitrag zur Geschichte des empfindsamen Briefromans*, Libau&Meyer, Kiel, 1930

possibilité qu'elle se serait suicidée. Toutefois, rien n'étant prouvé, il reste inapproprié d'accorder trop de véracité à ces témoignages.

Les débuts des acteurs issus d'autres milieux

L'intégration dans le monde théâtral se déroulait autrement pour le débutant, s'il y était entré par mariage ; c'était le cas de 8% des actrices et 1% des acteurs étudiés. Johann David Beil et Christian Ludwig Neuhaus sont deux acteurs dont l'entrée au théâtre était motivée par une alliance. Malheureusement, nous manquons de documents pour décrire leurs débuts. La mère de Johanna Franul von Weissenthurn³³⁸ ou la belle-sœur de Dorothea Ackermann, Anna Christina Schröder (née Starke) sont devenues actrices suite à leur mariage avec un comédien. Née à Saint-Petersbourg, Mademoiselle Starke avait été formée à l'école impériale de danse, créée par la tsarine russe. Autant passionnée pour la danse que son mari par le théâtre, elle hésitait longtemps avant de monter sur scène en tant qu'actrice, où elle interprète d'abord des jeunes premières sentimentales avant de connaître un grand succès dans les rôles de mères. Selon les chroniqueurs et journalistes de l'époque, son choix professionnel aurait été uniquement motivé par l'amour qu'elle éprouvait pour son mari. Certes, il est fort probable que la réalité ne soit pas aussi romantique, mais à l'époque l'amour que l'épouse porte à son mari se mesure surtout à l'obéissance qu'elle lui doit. Vraisemblablement, elle a d'abord dansé et uniquement commencé à interpréter des rôles après avoir suivi une formation sur le tas. Par ailleurs, la carrière d'une danseuse, jadis tout comme aujourd'hui, se heurtant souvent relativement tôt à l'épuisement physique, il n'est pas impossible que le métier d'actrice lui apparaisse comme une alternative acceptable.

De façon générale, les raisons énigmatiques poussant vers le métier d'acteur ont inspiré des générations d'écrivains. Dans *Jan Blaufink – ein Schelmenroman* de Thomas Klingg

³³⁸ Anna Rausch épousa après le décès de son premier mari, un ancien officier, le comédien Johann Andreas Teichmann. Il est attesté que ses enfants participaient aux spectacles, mais non qu'elle fasse de même.

(1938), le théâtre représente pour Mieke Lau³³⁹ à la fois l'échappatoire d'un monde cruel et l'endroit où elle trouvera l'amour. Après avoir perdu sa famille pendant la guerre, elle est hébergée par une famille à Lübeck et devient ensuite domestique dans une maison à Hambourg. Comme elle est très jolie, son employeur ne tarde pas à la harceler. Elle espère alors de pouvoir quitter un jour son emploi. Pour la distraire, la domestique des voisins, qui devient son amie, l'amène aux fêtes foraines. Grâce à sa beauté, Mieke Lau y suscite l'intérêt de nombreux jeunes hommes. Mais un seul parmi ses aspirants sera entendu : le comédien Matthes Stoeff qui l'introduit au théâtre. Elle commence alors, sous le nom de scène de Sybilla Sternenfels, à interpréter des petits rôles les soirs, à l'insu de son maître. Lorsque celui-ci découvre son secret, il essaye d'en tirer profit en lui faisant du chantage. Héroïquement, le comédien Matthes Stoeff intervient alors pour défendre l'intégrité de la belle vertueuse. Mieke Lau rejoint définitivement la troupe dans laquelle joue Matthes Stoeff et l'épouse peu après.

Quant à Rosina, personnage inspiré de la Neuberin et héroïne d'une série de policiers historiques de Petra Oelker (publication du premier tome en 1997), les comédiens de la troupe à l'esprit familial ne sont pas enthousiastes à l'idée qu'elle restera avec eux. Seul Jean, directeur et figure paternelle, lui accorde une chance, impressionné par sa grande culture littéraire. Par la suite, Rosina ne devient pas seulement membre à part entière de la famille théâtrale, mais, au cours des romans, de plus en plus le moteur des activités de la troupe.

Mieke Lau et Rosina vivent dans un monde de brutes jusqu'à ce qu'elles trouvent refuge dans le monde d'honnêtes comédiens. Matthes Stoeff, le comédien imaginé par l'auteur des années 1930, soutient la femme qu'il aime et la sauve finalement de son maître. Le théâtre n'est ni une substitution de famille, ni celle du pouvoir parental, mais un espace tolérant qui permet à deux amoureux de faire leur vie dans des conditions humainement décentes. Rosina, personnage de la fin du vingtième siècle, vient de son propre chef. Elle est tolérée parce qu'elle est indéniablement dans le besoin, mais elle doit faire ses preuves pour se faire accepter. Une fois intégrée dans la troupe, dont la vie

³³⁹ KLINGG, Thomas, *Jan Blaufink – ein Schelmenroman*, Frundsberg-Verlag, Berlin et Vienne, 1938. (*Schelmenroman* = roman picaresque.) Le passage résume essentiellement le second chapitre du roman.

ressemble parfois étrangement à la vie familiale recomposée d'un kibboutz, elle est l'égale des autres. Aucun des deux personnages féminins n'est motivé par un désir artistique lorsqu'il rejoint le monde du théâtre. C'est toujours le même schéma qui est choisi pour l'actrice : une compagnie théâtrale accueille une jeune femme en détresse. Toutefois, la part que cette jeune femme prend dans ladite évolution ainsi que sa motivation n'y sont pas de tout imaginées de la même manière. L'héroïne de Klingg a besoin du soutien de l'homme qu'elle aime pour pouvoir se libérer tandis que Rosina s'impose presque avant de gagner le respect et l'amitié de ses collègues en démontrant ses capacités professionnelles et humaines. L'évolution dans l'imaginaire des romanciers ne fait que refléter l'évolution réelle de l'image de la femme dans la société et le monde professionnel, et reste loin de la réalité d'époque.

La misère, étant un motif si régulièrement repris par les romanciers, n'a amené en réalité que 1,3 % de nos 396 acteurs au théâtre. En observant les comédiens ayant débuté avant 1760, la misère est une motivation représentée de façon presque égale pour les deux sexes et stagne autour de 5,4%. Alors qu'elle n'apparaît pas du tout comme élément décisif dans les biographies des acteurs ayant débuté dans les années 1760, elle apparaît à nouveau pour les décennies de début de 1770 à 1779 et de 1790 à 1799 – et cela, curieusement, uniquement pour les acteurs, mais pour aucune actrice. Il s'agit alors, contrairement à ce qu'on avait longtemps supposé, d'une motivation typiquement masculine pour monter sur scène.

La passion pour le théâtre est la raison la plus courante amenant les hommes sur les planches : 16% des 195 acteurs étudiés, soit 18,7% de ceux n'étant pas issus d'une famille de comédiens. Chez les femmes, ce n'est attesté que pour 0,5% qu'elles sont devenues actrices parce qu'elles étaient passionnées par la scène. En réalité, nous l'avons déjà évoqué, c'est le mariage avec un comédien qui a amené le plus d'actrices au théâtre ; c'est le cas de 8% des actrices dont les biographies ont été analysées. Si on met à part les actrices étant issues du milieu théâtral, ce sont même 14,5% contre 1,2% des acteurs !

3) La situation juridique

Plongeant dans l'étude de la situation juridique des gens du théâtre entre 1760 et 1805, nous sommes confrontés au grand nombre de souverainetés réparties sur le vaste territoire étudié. Il implique une multitude de législations différentes ; par conséquent il est impossible de parler d'un droit uniforme. La situation se complique encore, si nous nous consacrons davantage à l'étude de la condition juridique de l'actrice, les droits de la femme étant loin de faire l'unanimité dans les différentes juridictions.

Il est difficile de proposer un précis sur l'évolution du statut juridique de la femme dans les territoires germanophones de l'Europe, parce que pendant des siècles des systèmes juridiques différents, avec des opinions très différentes sur la position de la femme, y ont coexisté et se sont chevauchés.³⁴⁰

Par ailleurs, nous nous trouvons face à un manque de manuels concernant le droit théâtral à cette période, les quelques précis à notre disposition étant soit antérieurs, soit postérieurs à l'époque. Ainsi obligés de nous fier aux nombreuses publications dans les périodiques théâtraux ainsi qu'aux passages adéquats dans les Mémoires de comédiens, il paraît difficile d'esquisser les conditions juridiques d'autrefois. En effet, Gerhard Brückner³⁴¹ considère que l'étude du droit théâtral allemand n'existe véritablement que depuis 1897, date de publication de l'ouvrage *Deutsches Theaterrecht* d'Otto Opet. Néanmoins, comme il est partiellement un droit de coutume, la comparaison des textes d'avant avec ceux d'après peut donner une idée étonnamment précise des années 1760 à 1805. Les références contemporaines complètent cette vision, nous permettant ainsi de donner un aperçu de la situation juridique des gens du théâtre dans l'Allemagne de l'époque. Avant de nous consacrer à l'étude plus détaillée, il paraît adapté de

³⁴⁰HELLEIS, Anna, *Faszination Schauspielerin. Von der Antike bis Hollywood*, collection « Blickpunkte », volume 11, Braumüller, Vienne, 2006, p.33: *Einen Abriss über die Entwicklung der Rechtstellung der Frau in den deutschsprachigen Gebieten Europas zu bieten, ist kompliziert, weil hier über Jahrhunderte unterschiedliche Rechtssysteme nebeneinander existierten und sich überschneiden, die in Bezug auf die Stellung der Frauen unterschiedliche Meinungen vertraten.*

³⁴¹BRÜCKNER, Gerhard, *Die rechtliche Stellung des Bühnenkünstlers in geschichtlicher Entwicklung. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der juristischen Doktorwürde der Rechts- und Staatswissenschaftlichen Fakultät der Georg-August-Universität zu Göttingen*, Buchdruckerei Hans Adler (E. Panzig & Co.), Greifswald, 1930.

s'approprier la terminologie disciplinaire ainsi que de nous faire une image plus globale de la situation d'autrefois.

Qu'est-ce que le droit théâtral ?

De manière générale, il y a des lois qui valent pour tout le monde, y compris pour le théâtre ; Opet³⁴² les définit comme «droit théâtral dans un sens plus large ». Toutefois, ces lois ne nous apprennent rien sur la nature spécifique du théâtre au dix-huitième siècle. Par conséquent, nous ne les prendrons pas en considération dans cette étude. Ensuite, il y a les lois qui concernent uniquement le théâtre ; Opet parle du «droit théâtral dans un sens plus étroit ». Ce dernier se divise en deux catégories. D'une part, il y a le droit théâtral public, qui est imposé par l'Etat. Mais comme l'Allemagne de l'époque est composée d'une multitude d'états, on peut dire qu'il existe autant de différents droits publics pour le théâtre qu'il y a de souverainetés. D'autre part, il y a le droit théâtral privé, qui est prescrit par la profession même, et qui varie peu d'une troupe à l'autre. Ludwig Meyer écrit à ce sujet :

Ainsi, le droit théâtral public possède une législation assez exhaustive tandis que pour le droit privé, c'est essentiellement le droit de coutume qui prévaut. [...].³⁴³

³⁴² Cf. OPET, Otto, *Deutsches Theaterrecht. Unter Berücksichtigung der fremden Rechte systematisch dargestellt*, Verlag von S. Calvary & Co., Berlin, 1897, p. 1 – 2: § 1. 2) *Nach dem Umfang des zur Darstellung kommenden Rechtsstoffs lässt sich ein Theaterrecht im weitem und ein Theaterrecht im engern Sinne unterscheiden:- a) Das Theaterrecht im weitem Sinne umfasst alle im Theaterverkehr zur Anwendung kommenden Rechtsnormen. Sein Inhalt umfasst daher nicht nur denjenigen Rechtsstoff, der sich ausschließlich innerhalb des dem Theaterwesen eigenen Rechtsverkehr entwickelt hat, sondern auch die den allgemeinen Rechtsverkehr regelnden Normen, soweit der Theaterverkehr auch von ihnen Gebrauch macht.- b) Das Theaterrecht im engern Sinne schließt den letztgenannten Bestand von Rechtssätzen aus, indem es sich auf die Darstellung des dem Theaterverkehr eigenthümlichen Rechtsstoff beschränkt.- Die Grenze zwischen dem Theaterrecht im engern Sinne und dem im weitem Sinne kann natürlich nicht absolut gezogen werden, da sich nicht immer definitiv entscheiden lässt, ob ein einzelner Rechtssatz als selbstständiges Gebilde des Theaterverkehrs oder als bloße Modifikation eines allgemeinen Rechtssatzes, die durch die falsche Gestaltung des Theaterverkehrs bewirkt wurde, erachtet werden muss.*

³⁴³ MEYER, Ludwig, *Das Theater-Billet*, imprimerie F.J.Cors, Höxter an der Weser, 1929, p.5: *So ist auf dem Gebiete des Theaterrechts für das öffentliche Theaterrecht zwar eine ziemlich erschöpfende gesetzliche Regelung vorhanden, während für das private Theaterrecht hauptsächlich ein Gewohnheitsrecht gilt [...].*

Pour comprendre la complexité du droit théâtral, il est nécessaire de revenir sur son évolution.

De l'Antiquité jusqu'à la fin du Moyen Âge, le théâtre constitue une partie de la cérémonie lors des fêtes religieuses. En conséquence, il s'intègre dans le cadre juridique imposé à l'ensemble de la cérémonie qui est quant à elle organisée soit par l'Etat (Antiquité), soit par l'Eglise (Moyen Âge). Au fil du temps, le théâtre ecclésiastique subit un processus de laïcisation. A partir du quatorzième siècle, ce sont les confréries d'amateurs qui préparent ces spectacles d'origine religieuse. Dans le processus de l'émancipation face au clergé, les artisans introduisent tout naturellement les systèmes juridiques et hiérarchiques de leurs corporations. Les comédiens amateurs modifient le droit théâtral à l'image de leur droit professionnel. Selon Eduard Devrient³⁴⁴, au milieu du dix-septième (et même parfois encore au début du dix-huitième siècle), cet esprit de confrérie se reflète dans l'organisation³⁴⁵ des troupes professionnelles. Pour Iffland aussi, la structure de la troupe théâtrale du dix-septième siècle est inspirée du système hiérarchique des corporations. Ainsi, le rang, c'est-à-dire l'emploi joué, et l'ancienneté d'un acteur déterminent sa position au sein de la troupe et le rapport de pouvoir avec le *Prinzipal*. Par exemple, l'acteur qui détient l'emploi du héros tragique ne salue jamais en premier un collègue et ne lui répond qu'en faisant signe de tête tandis que les confidents doivent toujours être tête nue en présence du héros tragique.

Cependant, aux débuts du théâtre professionnel, les planches ne constituent, pour la plus grande partie des acteurs, qu'une période d'apprentissage et d'expérimentation, car ils n'en font pas définitivement leur métier. Pour cette majorité, c'est un passage, une activité provisoire ; ces acteurs ne sont alors pas accompagnés de leurs familles. Or, pour les autres acteurs, qui se déplacent avec femme et enfants, le théâtre n'est pas qu'un choix professionnel, mais implique un mode de vie. Suite à l'itinérance, les acteurs et leurs familles errent entre les différentes juridictions allemandes. L'errance et

³⁴⁴ DEVRIENT, Eduard, *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*, réédité en deux tomes par KABEL, Rolf et TRILSE, Christoph, Langenmüller, Vienne et Munich, 1967, p. 218 – 220.

³⁴⁵ Il en est de même pour les termes techniques. Si en France le vocabulaire technique de la scène est fortement influencé par le langage des marins qui travaillaient comme ouvriers au théâtre, en Allemagne il est plus marqué par celui des charpentiers qui avaient constitué d'abord une partie des comédiens amateurs et plus tard la majorité des machinistes au théâtre.

l'autonomie des acteurs professionnels réveillent rapidement la méfiance des autorités, car ces individus échappent à leur contrôle. En plus, le théâtre devient malheureusement aussi un refuge pour tout genre de criminels, asociaux ou débiteurs. Dans son ouvrage *Die moralische Beurteilung des deutschen Berufsschauspielers*³⁴⁶, Rudolf Hefter expose le raisonnement d'Albrecht Wittenberg³⁴⁷. Celui-ci se demande en effet, si le mépris pour le comédien est résultat d'un statut juridique défavorable pré-infligé (*infamia iuris*) et donc pas inné, ou si, au contraire, on lui impose ce statut justement parce qu'il n'y a que des personnes malhonnêtes qui deviennent comédien (*infamia facti*). Ainsi, Wittenberg ne met pas du tout en cause le fait que les gens de théâtre ne sont pas fréquentables et infâmes. Il s'interroge uniquement sur les raisons de leur malhonnêteté. Est-ce qu'il faut être vicié pour atterrir au théâtre ou est-ce le théâtre qui pourrit le caractère ? Il conclut donc qu'il s'agit d'un cas d'*infamia facti*, car une personne honnête refuserait d'incarner un personnage méprisable, alors que les comédiens le font.

L'envie naissante des Etats allemands, tous marqués par la Guerre de Trente ans, de contrôler chacun de leurs citoyens, et le vaste mépris du théâtre dans la société en général, servent de prétexte.

Dans elle, la notion de droit, s'exprime enfin l'opinion publique, devenue plus forte et s'immiçant dans les cercles les plus larges. Elle est le reflet de cette appréciation sociale qui exige maintenant des mesures visibles extérieurement.³⁴⁸

L'itinérance comme élément important de l'activité théâtrale, qui distingue les gens du théâtre de la population sédentaire, est l'argument évoqué par les contemporains pour pervertir l'utilité première du droit théâtral. Réglant jusqu'alors uniquement les rapports juridiques des acteurs dans le contexte de leur exercice professionnel, il prend ensuite en charge presque tous les aspects de la vie des personnes participant à la vie du théâtre,

³⁴⁶ HEFTER, Rudolf, *Die moralische Beurteilung des deutschen Berufsschauspielers*, collection « Die Schaubühne », Verlag H. und J. Lechte, Emsdetten, 1936, p. 58.

³⁴⁷ Albrecht Wittenberg a vécu au dix-huitième siècle et était l'éditeur de la revue théâtrale *Historisch-politisches Magazin : nebst literarischen Nachrichten*.

³⁴⁸ SCHUBART-FIKENTSCHER, Gertrud, *Zur Stellung der Komödianten im 17. und 18. Jahrhundert*, Akademie-Verlag Berlin, 1963, p. 6: *In ihm, dem Rechtsbegriff, drückt sich schließlich die stärker gewordene und in weiteste Kreise dringende öffentliche Meinung aus. Er ist der Niederschlag jener gesellschaftlichen Einschätzung, die nun nach äußerlich erkennbaren Maßstäben verlangt.*

sans que celles-ci exercent nécessairement une activité professionnelle dans le domaine. En effet, le droit théâtral est instrumentalisé pour contrer les gens de théâtre, les enfermer dans leur milieu, diminuer leurs droits. Otto Opet confirme cette analyse :

Jusqu'au début du nouveau temps, le droit théâtral formait un droit civil, un droit spécifique pour les spectacles, dont le contenu essentiel était de soumettre, dans des points appartenant au droit public ou privé, à un traitement moins favorable que les autres citoyens tous ceux qui appartenaient à ce métier, en partie même des personnes qui, sans être elles-mêmes acteurs, par alliance ou naissance, faisaient partie de la famille des comédiens.³⁴⁹

Les souverainetés allemandes imposent de plus en plus de règles aux gens de théâtre, rendent de plus en plus difficile leur quotidien, autant professionnel que privé. Les acteurs ne peuvent pas exercer leur métier ni où ils le désirent, ni quand ils veulent, ni comme ils le souhaitent sans accord d'une autorité³⁵⁰. Ils ne peuvent ni s'approvisionner, ni loger où ils en ont envie. Bien sûr, à l'époque les autres classes sociales et métiers ne bénéficient pas non plus d'une totale autonomie de décision, mais ils sont tout de même moins encadrés. Le droit théâtral se transforme en répression. Si en théorie, l'acteur et le bourgeois sont égaux devant la loi, en réalité, le statut social et le statut juridique de l'acteur sont étroitement liés - et l'égalité juridique quasi inexistante. Pourtant, alors que les empiétements des autorités réglementent presque tous les rapports des gens de théâtre avec la société, ils ne touchent pas à la structure et l'organisation interne de la troupe.

L'influence de la sédentarisation.

L'évolution du statut social de l'acteur et le large phénomène de sédentarisation du théâtre au cours de la seconde moitié du dix-huitième siècle, provoquent à nouveau un

³⁴⁹ OPET, Otto, *Deutsches Theaterrecht. Unter Berücksichtigung der fremden Rechte systematisch dargestellt*, Verlag von S. Calvary & Co., Berlin, 1897, p. 159: *Bis zur Schwelle der neuesten Zeit zur Schwelle der neuen Zeit bildete das Theaterrecht ein Standesrecht, ein Spezialrecht der Schauspiele, wesentlich mit dem Inhalte alle, die diesem Beruf angehörten, theilweise sogar auch solche Personen, die, ohne selbst Schauspieler zu sein, durch Abstammung oder Verehelichung in verwandtschaftlicher Beziehung zu Schauspielern standen, in zahlreichen, dem öffentlichen wie dem privaten Recht angehörenden Punkten einer ungünstigeren Behandlung als die übrigen Staatsangehörigen zu unterwerfen.*

³⁵⁰ Cela restera encore longtemps le cas. On y reviendra plus tard dans le même chapitre.

changement de la situation juridique des gens de théâtre. Porté par le nouveau sentiment de valeur artistique et d'utilité pédagogique du théâtre ainsi que par le processus de sédentarisation, le droit théâtral se transforme à partir des années 1770 en droit professionnel. Il ne concerne plus toute la famille de l'acteur, mais uniquement les membres exerçant un métier du théâtre, y compris l'auteur dramatique. La sédentarisation et la présence du théâtre en tant que lieu, qui en résulte, se reflètent dans la naissance de règlements intérieurs :

Les efforts des réformateurs du théâtre, qui s'activaient pour des théâtres sédentaires « purifiés », entraînaient une discipline et la professionnalisation de la machine théâtrale ainsi que du jeu. Cette évolution était accompagnée d'une normalisation et littérisation recrudescences des accords conclus auparavant verbalement entre la direction du théâtre et le personnel employé.³⁵¹

Les professionnels et les connaisseurs de théâtre aspirent à une nouvelle pureté idéologique du théâtre comme art supérieur, une volonté qui s'exprime aussi dans le désir d'imposer des règles de comportement au public :

Mais comme des entretiens aussi vifs peuvent facilement avoir de très mauvaises conséquences, une loi officielle et formelle serait une œuvre très salubre qui protégerait des tapageurs publics les droits bien établis du spectateur calme et bien élevé, souhaitant voir le spectacle. [Ceci vaut] surtout dans les grandes villes, où il y a toujours beaucoup des personnes bruyantes. Tapage qui est, en plus, de toute façon déjà punissable selon les lois ; seulement tout devrait ici être défini plus précisément.³⁵²

³⁵¹ HESSELMANN, Peter, *Gereinigtes Theater? Dramaturgie und Schaubühne im Spiegel deutscher Theaterperiodika des 18. Jahrhunderts (1750 – 1800)*, Vittorio Klostermann, Francfort (Main), 2002, p. 279: *Die Bemühungen der Theaterreformer, für „gereinigte“ ortsfeste Theater zu sorgen, brachten Disziplinierung und Professionalisierung des Bühnenbetriebs sowie des theatralischen Spiels mit sich. Begleitet wurde diese Entwicklung von einer zunehmenden Normierung und Verschriftlichung der ehemals mündlich getroffenen Vereinbarungen zwischen Theaterleitung und beschäftigtem Personal.*

³⁵² *Gothaischer Theaterkalender aus dem Jahr 1783*, cité d'après : DRESSLER, Roland, *Von der Schaubühne zur Sittenschule. Das Theaterpublikum vor der vierten Wand*, Henschel Verlag Berlin, 1993, p.15 : *Da nun aus solchen lebhaften Unterredungen sehr leicht üble Folgen entstehen können, so wäre, verzüglich in großen Städten, wo es immer viele unruhige Menschen giebt, ein ausdrückliches Polizeigesetz, das den gesitteten, ruhig sehswollenden Zuschauer im Komödienhause bey seinem wohl hergebrachten Rechte gegen den öffentlichen Stöhrer der Ruhe schütze, ein sehr heilsames Werk. Wer öffentlich die Ruhe stört, ist überdem schon nach den Gesetzen straffällig ; nur müßte hier alles näher bestimmt werden.*

Ce désir d'appriivoiser et d'éduquer le public n'aboutira qu'au début du dix-neuvième siècle, mais il montre que désormais, les gens du théâtre souhaitent que le droit théâtral s'applique non seulement à ce qui se passe sur scène ou en coulisse, mais aussi dans la salle. Le théâtre veut définitivement s'imposer comme art sérieux ; pour cela, le droit théâtral doit devenir son complice et son soutien.

La transformation du droit théâtral en droit professionnel implique qu'en dehors de l'exercice de son métier, l'acteur est maintenant soumis aux mêmes lois que les autres citoyens. Officiellement, il y a une réelle égalité juridique. Officieusement, la rapidité avec laquelle la condition juridique de chaque acteur change dépend essentiellement de son statut sociologique, donc de ses fréquentations en dehors du travail. A Hambourg, quelques bourgeois riches et cultivés ouvrent leurs portes au directeur Ludwig Friedrich Schröder, homme de théâtre et grand intellectuel de son époque. En Autriche, l'impératrice et son fils encouragent les aristocrates à fréquenter les acteurs du *Burgtheater*. Christ témoigne à plusieurs reprises de ses contacts aristocratiques, autant à Berlin qu'à Prague ou ailleurs, serait-ce pour évoquer le succès de ses enfants ...

Le prince héritier y parlait souvent avec mes enfants qui jadis, par leur jeu remarquable, marquaient l'époque à Berlin.³⁵³

...ou pour rapporter une confrontation avec la police : A Prague, l'appartement de son propriétaire est cambriolé, alors qu'il avait chargé Christ de le surveiller pendant son absence. Christ se rend à la police pour témoigner, mais les policiers le traitent comme s'il était l'auteur du cambriolage et menacent même de l'incarcérer. Cependant, l'acteur ne se laisse pas intimider, et leur répond qu'il sait très bien qu'ils n'ont pas le droit de le faire et qu'ils devraient plutôt chercher le vrai coupable. Un des policiers remarque que ce n'est pas étonnant qu'un comédien connaisse aussi bien ses droits en vue d'une arrestation, sous-entendant que les gens de théâtre ont l'habitude de se trouver en prison. Christ réplique alors que sa connaissance en droit est enrichie lors de ses deux

³⁵³ SCHIRMER, Rudolf (éditeur), *Schauspielerleben im achtzehnten Jahrhundert. Erinnerungen von Joseph Anton Christ*, Collection « Schicksal und Abenteuer », Spamersche Buchdruckerei, Leipzig, 1919, p. 93: *Der Kronprinz unterhielt sich da sehr viel mit meinen Kindern, die durch ihr auffallend gutes Spiel damals in Berlin Epoche machten.*

agapes par semaine avec le président de la police, Monsieur le duc von Kolowrat, et part sans être importuné.

Concernant l'écart des mœurs, l'aristocratie fait preuve d'une attitude plutôt compréhensive lorsque certains gens de théâtre ne se comportent pas exactement comme il le faut en société – d'une part on les invite justement pour qu'ils se familiarisent avec ce milieu afin de mieux savoir l'incarner sur scène ; d'autre part, bien sûr, le code d'honneur de l'aristocratie ne s'applique pas aux acteurs, ni même à ceux qui portent eux-mêmes des titres de noblesse. En réalité, les actrices – et les acteurs – sont exposés aux avances de ces aristocrates, sans vraiment pouvoir s'en défendre, leur soi-disant frivolité et leur dépendance de la bienveillance des nobles, les rendent encore plus attractifs. Vu qu'il n'est pas difficile de se séparer d'une actrice ou d'un acteur ayant réellement commis un faux pas impardonnable, la compagnie des comédiens est surtout ressentie comme un divertissement combiné à la sensation de servir une bonne cause en les fréquentant. L'opinion des domestiques et des fermiers au sujet de la conduite des gens du théâtre est mal documentée, certainement parce qu'elle ne fait pas le poids, ce groupe ne disposant pas des moyens financiers pour se rendre régulièrement au théâtre. Toutefois, le plus sévère des juges, le public bourgeois, continue à juger de façon différente le comportement des acteurs. Ce que la bourgeoisie considère comme impardonnable chez un de siens, peut être toléré chez un professionnel du théâtre, justement parce qu'il n'en fait pas partie. En effet, la bourgeoisie, tout comme l'aristocratie, n'applique pas les valeurs de son propre code d'honneur aux acteurs. La société bourgeoise ne se sent pas directement concernée, estimant que le faux-pas d'un comédien ne touche pas aux fondements moraux de leur classe sociale.

On mesurait alors d'une autre façon la moralité d'une comédienne et celle d'une jeune fille bourgeoise.

Généralement, au dix-huitième siècle, les droits moraux étaient encore très stricts et ne permettaient aucune exception, à moins qu'on se trouve face à un homme ou une femme qui par son appartenance à un groupe social en dehors de la société bourgeoise ne fût pas vraiment concerné par les mœurs bourgeoises.³⁵⁴

³⁵⁴SCHWANBECK, Gisela, *Sozialprobleme der Schauspielerinnen im Ablauf dreier Jahrhunderte*, Collection « Theater und Drama », volume 18, Colloquium Verlag, Berlin, 1957, p. 42: *Man legte also an die Moral*

La société bourgeoise est plus indulgente, si la personne en question est un artiste très doué. Cela se laisse facilement illustrer par l'exemple de la grossesse. De façon générale, au dix-huitième siècle, on estime inconvenant qu'une femme enceinte expose son ventre en public. La future mère porte alors une robe qui camoufle sa grossesse le plus possible et évite de sortir si elle ne peut plus la cacher. Pour des raisons financières, la comédienne travaille généralement pratiquement jusqu'à l'accouchement³⁵⁵, et la situation reste moralement tolérable si elle est mariée. Karoline Maximiliane Döbbelin, actrice très appréciée et fille du directeur Döbbelin, avait déjà un premier enfant illégitime que le public lui avait généreusement pardonné en raison de son grand succès en tant que comédienne. Toutefois, après l'accouchement d'un deuxième enfant hors mariage, le public s'est montré beaucoup moins conciliant et son retour sur les planches avait provoqué un scandale :

Le public faisait un tel bruit que le rideau devait être fermé. Le malheureux Döbbelin a été réclamé sur scène, et commençait son discours d'excuse:

« Cher et bienveillant public! Il arrive que la vertu trébuche, il arrive que la vertu tombe... » – « Oui, mais pas deux fois », s'écria quelqu'un dans le parterre. Sur cela, tout le public éclata de rire, et le directeur se servit habilement de l'occasion pour sauver sa situation et celle de sa fille.³⁵⁶

Tandis que le public se montre encore une fois clément avec une artiste appréciée, le droit privé respecte *a priori* le principe moral en différenciant la grossesse conjugale et la grossesse illégitime. En effet, il prévoit que la grossesse de l'actrice mariée soit considérée comme arrêt maladie ; la comédienne ne doit donc pas craindre des pénalités

der Komödiantin einen anderen Maßstab als an die des bürgerlichen Mädchens. Generell galten im 18. Jahrhundert noch strenge Sittengesetze, die keine Ausnahmen zuließen, es sei denn, man sah sich einem Menschen gegenüber, der durch seine Zugehörigkeit zu einer außerhalb der bürgerlichen Gesellschaft stehenden sozialen Gruppe auch nicht von den bürgerlichen Moralgesetzen berührt wurde.

³⁵⁵ Il en est de même pour les paysannes et les femmes des classes sociales les plus démunies.

³⁵⁶ SCHWANBECK, Gisela, *Sozialprobleme der Schauspielerinnen im Ablauf dreier Jahrhunderte*, Collection « Theater und Drama », volume 18, Colloquium Verlag, Berlin, 1957, p. 48: *Das Publikum lärmte so, daß der Vorhang fallen mußte. Der unglückliche Döbbelin wurde auf die Bühne zitiert und begann seine Entschuldigungsrede: „Geschätztes, gnädiges Publikum! Tugend kann straucheln, Tugend kann fallen...“ – „Aber nicht zweimal“, kam eine Stimme aus dem Parterre. Darauf brach die gesamte Zuschauerschaft in schallendes Gelächter aus, das der Prinzipal geschickt dazu ausnutzte, die Situation für sich und seine Tochter zu retten.*

pour les quelques jours³⁵⁷ d'absence, tandis que la célibataire se retrouve à la rue au plus tard quand son état commence à se voir - à moins qu'elle ne soit protégée par des proches puissants. Comme Karoline Maximiliane Döbbelin jouait dans la troupe de son père, le pire lui a été épargné: il ne l'a ni mise dehors, ni ne lui a appliqué la loi concernant son salaire³⁵⁸. L'actrice et chanteuse Karoline Jagemann a eu quatre enfants illégitimes avec le duc Charles Auguste de Weimar³⁵⁹. Cette liaison était connue de tout le monde – tant si bien qu'à la mort du duc quelques décennies plus tard, sa veuve fait conduire sa maîtresse dans sa chambre, afin de pouvoir lui exprimer personnellement ses condoléances ! Karoline Jagemann n'a donc pas été importunée, même au contraire félicitée.

Concernant l'actrice ordinaire, celle qui n'est ni particulièrement populaire, ni particulièrement soutenue, la loi ne prend pas en compte les circonstances dont la grossesse illégitime résulte. Peu importe si la comédienne célibataire s'est jetée dans les bras d'un admirateur ou si elle a été violée ; ce qui compte, c'est de ne pas offenser la bienséance en exposant publiquement une fille dont la vertu est tombée. Ainsi, à Weimar, une actrice qui était enceinte après avoir été violée, a été congédiée, alors que la direction la reconnaissait comme victime.

« Vu toute l'opposition que la fille y mettait, il est tout de même mauvais de lui faire un enfant et de remettre la mère et l'enfant au destin (...) Il est très bien que cet homme frivole ne soit pas revenu. » Kirms³⁶⁰ a réussi de se libérer du comédien gênant parce que celui-ci est parti de son plein gré ; l'actrice en état de grossesse avancée est renvoyée pour raisons « morales » ; ce qui serait puni aujourd'hui comme viol, était le risque professionnel ordinaire d'une actrice.³⁶¹

³⁵⁷ La plupart des actrices jouent jusqu'à l'imminence de la naissance et retournent sur scène presque dans l'immédiat, car elles ne sont habituellement pas payées pendant leur absence.

³⁵⁸ Dans ce cas, il aurait dû diminuer le salaire de sa propre famille ; par ailleurs, les propriétaires des troupes ne s'octroyaient pas de salaires fixes.

³⁵⁹ Charles Auguste, grand duc de Saxe-Weimar-Eisenach (1757 – 1828).

³⁶⁰ Franz Kirms (1750 – 1826), directeur administratif du théâtre de Weimar.

³⁶¹ BECKER- CANTARINO, Barbara, « Von der Prinzipalin zur Künstlerin und Mätresse. Die Schauspielerinnen im 18. Jahrhundert » in MÖHRMANN, Renate (éditrice), *Die Schauspielerinnen : Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst*, Insel Verlag, Francfort/ Main, 1989, p.112: „Es ist doch arg, daß man bei einer dergl. Widersetzlichkeit, als das Mädchen that, ihr ein Kind macht und Mutter und Kind seinem Schicksal überlässt(...) Es ist nur gut, daß der leichtsinnige Mensch nicht wieder hergekommen ist.“ *Den unbequemen Schauspieler war Kirms losgeworden, weil er von selbst gegangen*

En réalité, alors que durant des siècles le viol était censé être puni par la peine de mort, au dix-huitième siècle, on s'éloigne de ce rôle de sanction. On considère que le coupable doit être éduqué plutôt que puni. Par conséquent, il ne risque *a priori* aucune peine importante, alors que la femme violée s'expose à des rumeurs sur sa vertu. Si, en plus, la victime a un statut social inférieur à celui du coupable, elle risque d'être accusée et punie pour prostitution.

De manière générale, le viol est un sujet tabou. Dans le milieu professionnel du théâtre, les violeurs sont ressentis comme facteurs de risque, au même titre que les ivrognes et batailleurs, et les directeurs n'aiment pas les garder au sein de leur troupe. Mais comme *a priori* il suffit au coupable de nier sa faute, l'actrice ne porte ordinairement pas plainte : cela n'attirerait que des ennuis supplémentaires et nuirait durablement à son image. Juridiquement, le viol ne tombe pas dans le domaine du droit théâtral. Par conséquent, le directeur de théâtre peut uniquement le qualifier comme erreur de conduite, qui elle peut être sanctionnée par le droit privé. Car les règlements intérieurs des théâtres prévoient des punitions pour des comportements qui porteraient atteinte à l'ordre établi. Les malfaiteurs doivent payer une amende ou sont mis aux arrêts, peuvent même être congédiés. Mais si l'acteur ne s'avoue pas coupable, et s'il est bon comédien, sa popularité peut l'aider à maintenir sa place au sacrifice des femmes qu'il harcèlera. Quant aux victimes, certains directeurs leur font parvenir l'amende payée par le coupable ou les réintègrent une fois que le scandale a été oublié. Si cependant le coupable fait partie du public aisé, l'actrice est ordinairement éloignée au plus vite pour éviter toute situation délicate, avant même que le public puisse deviner quoi que ce soit. L'injustice du sort de l'actrice violée étant largement ressentie dans le milieu, il arrive quelquefois qu'un collègue veuf avec des enfants, lui propose un arrangement marital.

war, die hochschwängere Schauspielerin schob er aus „moralischen“ Gründen ab: was heute als Vergewaltigung geahndet würde, war damals das normale Berufsrisiko einer Schauspielerin.

Les spécificités juridiques concernant l'actrice.

Bénéficiaire jusqu'aux années 1760 d'une relative égalité des sexes à l'intérieur du milieu théâtral, la comédienne verra diminuer certains de ces droits. De notre point de vue, nous pouvons considérer que l'actrice a perdu beaucoup de ses droits suite à l'évolution du statut juridique de l'acteur. Toutefois, il faut éviter de la déclarer trop vite victime des faits, car cette diminution de droit va de pair avec un embourgeoisement des métiers du théâtre et par-là une valorisation de son statut social. Par conséquent, elle bénéficie désormais du même statut juridique qu'une femme bourgeoise.

A l'époque, le statut juridique de la femme est de manière générale celui d'un mineur. Elle ne peut prendre à elle seule des décisions concernant sa vie ou celle de ses enfants, à moins d'être veuve – et là encore, l'entourage, important facteur social, la remet souvent très vite dans une situation de dépendance, la forçant à se remarier rapidement. La classe sociale ou le contexte financier ne jouent qu'un rôle secondaire et les femmes les plus riches ne sont pas nécessairement les plus libres. Comme pour les autres femmes, la capacité de l'actrice à signer un contrat, dépend, *a priori*, de son état civil. Lors du décès de ses parents, Karoline Schulze-Kummerfeld était célibataire, et vivait désormais seule avec son frère. Selon ses Mémoires, elle n'était pas sous sa tutelle, mais juridiquement indépendante. Concernant la comédienne mariée, Opet évoque une forte dépendance juridique.

Finale­ment, la capacité juridique des épouses est limitée, elles ne peuvent conclure un contrat pour la scène juridique­ment valide qu'avec l'accord de leur mari. [...] En raison du contrat de spectacle accordé, la liberté d'action de l'épouse, auparavant plus limitée s'élargit, conformément³⁶² aux règles pour les enfants à charge. Elle aussi est autorisée à procéder à tous les actes juridiques dans le cadre de son activité sur scène, mais non de conclure d'autres engagements, à moins que la procuration de l'époux l'y autorise.³⁶³

³⁶² Opet veut dire par-là qu'il n'y avait pas une réglementation spécifique pour l'épouse qui travaillait, mais qu'on appliquait dans son cas la juridiction en vigueur pour les enfants à charge.

³⁶³ OPEL, Otto, *Deutsches Theaterrecht. Unter Berücksichtigung der fremden Rechte systematisch dargestellt*, Verlag von S. Calvary & Co., Berlin, 1897, p. 169 – 172: *Beschränkungen unterliegt endlich die Vertragsfähigkeit der Ehefrauen, die ein rechtlich unanfechtbares Bühnenengagement nur mit Zustimmung des Ehemannes abschließen können. [...] Durch den genehmigten Abschluss des Bühnenengagements erweitert sich die früher eingeschränkte Handlungsfähigkeit der Ehefrau, entsprechend den für Hauskinder geltenden Regeln. Auch sie wird dadurch zur rechtswirksamen*

Au dix-neuvième siècle, l'actrice mariée reste mineure comme un enfant. Alors qu'en France, même divorcée, elle continue à dépendre de l'accord de son ex-mari pour toute signature de contrat, en Allemagne, l'épouse récupère *sui iuris*³⁶⁴ si elle divorce, et cela déjà au dix-huitième siècle, comme le montre par exemple le cas de Sophie Friederike Hensel. En réalité, la dépendance juridique de l'actrice mariée ne semble avoir été réellement appliquée dans le milieu théâtral qu'à partir de la première moitié du dix-neuvième siècle. Si l'épouse ne peut signer un contrat qu'avec l'accord de son mari, elle peut prendre toutes les décisions d'ordre professionnel que son mari a déjà accordé. Christ cite le cas de Madame Reinek³⁶⁵ qui, dans les années 1780, séparée de son mari sans en avoir divorcé officiellement, signe des contrats librement. Peu après, une des filles de Christ se voit proposer un engagement très intéressant. Offusquée qu'on puisse proposer à une femme honnête de s'éloigner de son mari, elle refuse sans même avoir consulté le sien. Bien que cela ne signifie pas qu'elle aurait pu accepter sans l'accord de son mari, sa réaction démontre que désormais de telles propositions sont ressenties comme immorales, alors qu'elles ne l'auraient pas forcément été quelques décennies auparavant. Malheureusement, Opet n'indique pas clairement si le mari pouvait forcer sa femme à accepter un contrat. Néanmoins, les témoignages d'époque exposent qu'habituellement, le chef de famille décidait seul après tout de même avoir consulté son épouse. En réalité, à la fin du dix-huitième siècle, la dépendance juridique de l'actrice mariée n'a pour ainsi dire aucune conséquence, car si l'actrice épouse un homme d'un autre milieu social, elle arrête habituellement de monter sur scène. (C'est même, comme nous l'avons déjà vu, un argument important pour le mariage hors milieu théâtral.) Mariée avec un acteur, elle continue presque toujours de travailler en tant que comédienne, le couple ayant alors un contrat commun.

Vornahme aller in ihrer Bühnentätigkeit fallenden Rechtsakte befugt, nicht aber zur Eingehung weiterer Engagements, es sei denn, dass die ehemännliche Ermächtigung sie auch hierzu generell ermächtigt.

³⁶⁴ Son indépendance juridique, sa majorité.

³⁶⁵ Egalement: REINECKE.

Il est rare que nous entendions parler d'acteurs ou de directeurs dont les épouses ne sont pas montées sur scène comme actrices, s'étant limitées à leur rôle de femme au foyer et de mère.³⁶⁶

Les épouses de Christ constituent certainement un cas exceptionnel d'épouses d'acteurs. Alors que la première a été actrice avant leur mariage et ne semble avoir arrêté ce métier après avoir eu plusieurs enfants, ses autres épouses ne sont jamais montées sur scène. Il faut dire qu'à cette période, Christ, en tant que comédien célèbre, gagnait généralement bien sa vie en tant qu'artiste dramatique, et ses enfants soit participaient également aux revenus du foyer, soit n'habitaient plus avec lui. Il ne fut donc pas nécessaire que ses épouses travaillent en dehors de la maison. Par ailleurs, elles n'étaient peut-être pas douées pour la scène.

De façon générale, on peut dire qu'à l'époque tous les membres de la famille travaillent pour subvenir aux besoins du foyer ; d'autant plus, si la troupe est une entreprise familiale. Dans ce contexte, la dépendance professionnelle de l'actrice mariée nous amène à réfléchir à la question financière. Etant mineure, est-elle tout de même propriétaire de l'argent qu'elle gagne ? Qui dit contrat commun, dit le plus souvent aussi salaire commun, et ce dernier n'est pas forcément détaillé. L'étude des Mémoires de comédiens montre que l'argent gagné³⁶⁷ semble avoir réellement appartenu à toute la famille et que tous les membres y ayant contribué, dans la limite de leur âge et responsabilité, devaient décider ensemble de son utilisation. L'exemple des époux Döbbelin illustre toutefois la manière dont certaines actrices mariées disposaient de leur propre argent. Mariée à un joueur compulsif, Madame Döbbelin avait certainement tout intérêt à mettre de l'argent de côté. Christ rapporte l'anecdote suivante : En 1763, le directeur Döbbelin avait tout perdu au jeu et devait beaucoup d'argent. Au bout de quatre mois sans rémunération, les comédiens décident d'aller chez lui afin de réclamer leur solde. Mais lorsqu'ils arrivent, leur plan est bouleversé, car Döbbelin fait les cent pas dans l'anti-chambre en s'écriant sans cesse: « La pauvre femme ! La pauvre

³⁶⁶ PUSCHMANN, Claudia, *Fahrende Frauenzimmer : Zur Geschichte der Frauen an deutschen Wanderbühnen (1670 – 1760)*, collection « Frauen in Geschichte und Gesellschaft », Centaurus Verlag, Herbolzheim, 2000, p.106: *Nur vereinzelt hören wir von Akteuren und Prinzipalen, deren Gattinnen nicht als Schauspielerinnen aufgetreten sind und sich auf ihre Rolle als Hausfrau und Mutter beschränkt haben.*

³⁶⁷ Nous pouvons supposer que généralement l'intégralité du salaire était remise au chef de famille.

femme ! » En effet, on entend de temps à autre son épouse hurler de douleur dans la chambre à côté. Il s'avère qu'elle est en train d'accoucher, ce que son mari commente ainsi : « La pauvre femme doit beaucoup souffrir, mais Dieu sait que je n'y suis pour rien. » Christ écrit qu'il a dû quitter la pièce pour ne pas éclater de rire devant le directeur !



*Au gauche : Friederike Döbbelin. Artiste et année inconnus.
A droite : Carl Theophil Döbbelin. Gravure par Daniel Berger. Année inconnue.*

Grâce à l'absurdité de cette situation, on accorde encore un dernier sursis au directeur, mais Döbbelin est tellement endetté qu'il ne peut payer ni la ville, ni ses comédiens. La seule personne qui serait alors capable de le sortir de cet embarras est son épouse, qui a accumulé une belle somme avec son salaire³⁶⁸ et les nombreux cadeaux de son protecteur Alvensleben. Compte tenu de sa propre situation et du fait que ce n'est pas la première fois qu'il suscite le portefeuille de sa femme, celle-ci accorde de l'aider, mais pose une seule condition : son mari doit déclarer le nouveau-né comme son propre fils. Malgré ses problèmes financiers, Döbbelin refuse d'accepter le fils d'Alvensleben

³⁶⁸ En effet, il est très inhabituel que le directeur paye un salaire à son épouse. Toutefois, selon le témoignage de Christ, cela semble avoir été le cas de Döbbelin et son épouse Friederike. Cependant, il faut savoir qu'elle était déjà actrice dans sa troupe avant qu'ils se soient mariés ; certainement, elle a été au courant de son vice et exigé qu'il la paye pour qu'il ne perde pas tout.

comme le sien. Par conséquent, Madame Döbbelin ne lui donne rien, le laisse aller en prison et profite de son absence pour diriger elle-même la troupe.³⁶⁹

Selon Opet, la considération juridique du salaire de l'épouse dépend de la législation en vigueur sur le territoire où ils résident, à moins qu'un contrat de mariage n'ait été signé. En Autriche, l'épouse est propriétaire de son salaire. Il en va de même pour la Saxe, mais à condition que le mari en ait l'usufruit. En Prusse, le salaire de l'actrice appartient au mari. Pour comparer : en France³⁷⁰ il fait généralement partie de la communauté de biens des époux, et est géré par le mari. A propos, le couple marié n'a pas que des biens matériels en commun, mais aussi le nom. Selon le droit de coutumes, un artiste de la scène a le droit d'utiliser un pseudonyme. Peu sont vraiment créatifs, la plupart gardent leur nom, d'autres adoptent celui d'un comédien célèbre (comme par exemple Koch). Dans ce cas, il est courant que le nom de famille servant de pseudonyme soit utilisé par toute la petite famille. En cas de rupture, le droit théâtral prévoit qu'un ancien nom marital peut être pris comme pseudonyme, si toutefois l'actrice est déjà montée sur scène sous ce nom. Dans ce contexte, une actrice a le droit de continuer à porter son ancien nom marital dans le cadre professionnel, même si on le lui interdit dans la vie courante par sentence juridique. Elle peut également garder comme nom de scène un pseudonyme qu'ils ont porté tous les deux. Dans le milieu du spectacle vivant, un nom peut alors être un bien précieux, d'autant plus si le mari appartient à une célèbre famille d'acteurs. Ce n'est pas pour rien que des actrices telles que Sophie Julie Elenson ou Sophie Friederike Hensel continuent à porter le nom de famille de leur mari décédé ou divorcé, la première pour démontrer son appartenance à cette dynastie du théâtre, la dernière parce qu'elle est déjà connue sous le nom de Henselin³⁷¹.

³⁶⁹ SCHIRMER, Rudolf (éditeur), *Schauspielerleben im achtzehnten Jahrhundert. Erinnerungen von Joseph Anton Christ*, Collection « Schicksal und Abenteuer », Spamersche Buchdruckerei, Leipzig, 1919, p.69 – 70. Cette exigence est d'autant plus surprenante que d'un point de vue légale, tout enfant né dans un mariage est automatiquement considéré comme enfant du mari. Malgré ce conflit étonnant, les époux se sont réconciliés dès son retour. Néanmoins, en 1776, ils ont finalement divorcé. Elle a épousé Alvensleben, quitté le théâtre, et eu six autres enfants avec lui.

³⁷⁰ Autant sous l'ancien régime que pendant la Révolution.

³⁷¹ « Hensel » est le nom de famille du premier conjoint de Sophie Friederike Hensel, un acteur qui n'est connu aujourd'hui que pour avoir été son mari. C'est l'ironie du sort que son ex-femme ait fait entrer son nom de famille dans la chronique des acteurs les plus célèbres d'Allemagne.

La naissance des *Theatergesetze*³⁷².

Selon Peter Heßelmann³⁷³, depuis les années 1770, presque tous les théâtres disposent de leur propre *Theatergesetze*. Ceux-ci se présentent sous forme d'un catalogue de directives et stipulations, ordonnances généralement concoctées par la direction, (souvent) en collaboration avec un comité composé des acteurs ayant le plus d'ancienneté. Les règlements intérieurs des différents théâtres, à quelques nuances près, ne se distinguent pas réellement les uns des autres. Ils visent généralement à épurer les mœurs du personnel, autant à l'intérieur qu'à l'extérieur de la scène, et à donner par-là une image sérieuse de leur métier. Nous savons que depuis l'époque de la Neuberin, des directrices et directeurs de troupe ont tenté d'améliorer l'image du théâtre en imposant une discipline rigoureuse et irréprochable. Les règlements intérieurs des premiers théâtres sédentaires continuent sur cette lancée; jusqu'au début des années 1770, la seule différence entre les sexes est alors relative à la question du logement des célibataires. Dans ce contexte, il faut savoir que les *Theatergesetze* ne règlent pas uniquement la vie des acteurs, mais fixent aussi certains devoirs pour le directeur. Ainsi, la Neuberin ne surveillait pas seulement la vie privée de ses jeunes actrices, mais, en les encadrant et logeant, leur créait également les conditions de vie nécessaires à un quotidien vertueux et chaste.

Grâce à la publication fréquente des *Theatergesetze* dans les périodiques théâtraux, nous disposons aujourd'hui de plusieurs règlements intérieurs dans leur intégralité, ce qui nous permet de nous prononcer sur leur nature et leur évolution. Grâce à Wilhelm Koffka, nous connaissons les *Theatergesetze* du théâtre de Mannheim sous la direction de Dalberg; un document qui nous livre énormément de détails sur le quotidien du milieu théâtral de l'époque, d'une part par ses interdictions, d'autre part par les sanctions, dont le détail nous fait mesurer la gravité de chaque délit. Son analyse nous permettra de nous familiariser avec la structure et le fonctionnement des lois théâtrales, tout en découvrant le quotidien du métier d'acteur.

³⁷² Lois théâtrales ou règlement intérieur établis par un théâtre pour ses membres.

³⁷³ HESSELMANN, Peter, *Gereinigtes Theater?: Dramaturgie und Schaubühne im Spiegel deutschsprachiger Theaterperiodika des 18. Jahrhunderts (1750 – 1800)*, V. Klostermann, Francfort (Main), 2002, p. 281.

Les *Theatergesetze* de Mannheim, qui datent de 1780, sont précédés d'une introduction qui explique l'intérêt et la valeur des nouvelles lois :

Dans l'intention de perfectionner le bon spectacle, le contentement du public, oui la finalité même de l'art dramatique, la direction du théâtre du prince électeur a jugé bon de suivre l'exemple d'autres théâtres allemands bien installés [et] de fixer des lois théâtrales, qui visent le bien et la finalité de ce projet, et auxquelles chaque membre de la scène locale du prince électeur doit se plier dans le futur. ³⁷⁴

En imitant les théâtres sédentaires ayant acquis une certaine renommée, le théâtre de Mannheim espère sans doute pouvoir prétendre à une place privilégiée dans le rang des « bons » théâtres. L'invitation d'obéir aux nouvelles lois, démontre que cette introduction s'adresse à tous les membres du théâtre, donc pas uniquement aux acteurs, mais aussi aux autres employés permanents. Toutefois, nous pouvons partir du fait que cela concerne essentiellement les artistes, car ils sont habituellement les seuls à avoir des contrats de longue durée. La direction, tout en imposant ses changements aux employés, les justifie : Les règles ont été établies afin que le niveau des représentations s'améliore et que le théâtre se mette réellement au service de l'art dramatique et du public.

Nous savons que les directeurs du dix-huitième siècle correspondaient par courrier et même parfois personnellement lors des tournées. Ainsi, il est très probable qu'un autre *Intendant*³⁷⁵ ait suggéré à Dalberg d'établir des règles strictes pour maintenir la discipline dans son établissement. Aussi n'est-il pas étonnant que toutes ces nouvelles lois s'attaquent à des problèmes bien connus dans le milieu théâtral. Le choix des pièces sera le premier sujet d'une mise au point :

³⁷⁴ KOFFKA, Wilhelm, *Iffland und Dalberg : Geschichte der classischen Theaterzeit Mannheims*, Verlagsbuchhandlung J.J. Weber, Leipzig, 1865, p. 534: *Um die Absicht eines guten Schauspiels, die Zufriedenheit des Publikums, ja den Endzweck der dramatischen Kunst selbst mehr zu vervollkommen, so hat Kurf. Theater=Intendance für gut befunden, nach dem löblichen Beispiel verschiedener anderer wohl eingerichteter deutscher Theater Gesetze zu entwerfen, die zum Wohl und zum Zweck dieser Absicht abzielen, und wonach sich ein jedes Mitglied der hiesigen Kurfürstlichen Schaubühne in Zukunft zu richtenn hat.*

³⁷⁵ *Intendant* = directeur général. *Intendanz* = la période de sa direction.

- 1) Le répertoire mensuel sera présenté à chaque membre sociétaire, et s'il n'existe pas d'objections justifiées, devant être déclarées par écrit auprès de la direction, rien ne doit empêcher la représentation des pièces choisies pour le mois, sauf [un cas de] maladie, devant être à chaque fois certifié[e] par un médecin, au risque d'une réduction d'un quart du salaire hebdomadaire en guise de pénalité^{376, 377}.

La direction informe les artistes qu'elle seule choisit les pièces qui seront jouées. Pour ne pas entièrement nier la tradition des troupes itinérantes, dans laquelle les artistes pouvaient, dans certaines limites, influencer sur le programme, la direction leur accorde le droit de donner leur opinion. Toutefois, l'*Intendanz* affirme qu'elle ne tolérera plus, par la suite qu'on vienne se plaindre à tort et à travers auprès d'elle, mais impose une voie plus administrative. Si un acteur n'est pas satisfait du choix des pièces, il doit lui adresser une lettre dans laquelle il justifie son mécontentement. En conséquence, la direction ne doit plus décider en présence des artistes, mais établit son droit de délibérer en absence de ces derniers. Aussi interdit-elle toute absence injustifiée de la part des comédiens. Par là, elle tente de donner une forme juridique qui s'appuie sur la hiérarchie au sein du théâtre sédentaire³⁷⁸.

Les amendes proportionnelles aux rémunérations sont un indice pour la différence des salaires³⁷⁹ entre les artistes. Fixer une somme précise, aurait rendu une pénalité démesurée pour un acteur gagnant peu, et dérisoire pour son collègue avec un gros salaire. L'évaluation des amendes est donc à la fois pragmatique et signe, que face au règlement théâtral, tous les artistes sont égaux. Par conséquent, cette mesure ne souligne pas uniquement l'autorité du règlement, mais protège également les artistes économiquement plus faibles d'un abus par les vedettes, à plus gros salaire. Le respect de l'autorité de la direction et du travail de leurs collègues est en effet le sujet des deux

³⁷⁶ Ici, « pénalité » a été choisie pour traduire le terme *Strafe*, qui signifiait à l'origine « réprimande » et a gardé une connotation dans ce sens. Par conséquent, on pourrait croire que l'acteur est traité comme un enfant puni ; mais au dix-huitième siècle, *Strafe* est le terme juridique utilisé pour désigner la peine (encourue ou prononcée).

³⁷⁷ KOFFKA, Wilhelm, *Iffland und Dalberg : Geschichte der classischen Theaterzeit Mannheims*, Verlagsbuchhandlung J.J. Weber, Leipzig, 1865, p. 534-535: 1) *Das monatliche Repertorium wird einem jeden Mitglied vorgezeigt, und hat es keine gegründeten Einwendungen dagegen, die sogleich bei der Direction schriftlich angebracht werden müssen, so soll nichts die Aufführung der für den Monat festgesetzten Stücke aufhalten können, als Krankheit, welche aber jedesmal durch Attestat des medici bescheinigt werden muß, bei Strafe des Abzugs des vierten Theils der wöchentlichen Gage.*

³⁷⁸ Cf. annexe n° 7.

³⁷⁹ Cf. annexe n° 5.

points suivants des *Theatergesetze* de Mannheim, qui insistent sur la nécessité d'être à l'heure lors des répétitions.

- 2) Chaque sociétaire est obligé de se présenter précisément à l'heure fixée par le directeur [artistique] Seyler pour les lectures communes ainsi que pour les répétitions de théâtre ; qui vient avec un quart d'heure de retard, encourt une amende d'un sixième du salaire hebdomadaire.
- 3) Celui qui la rate entièrement ou vient plus tard, se voit soustrait du quart du salaire hebdomadaire.³⁸⁰

Le fait que l'*Intendanz* de Mannheim ait jugé nécessaire de rappeler aux comédiens que non seulement ils doivent être à l'heure, mais aussi qu'ils doivent venir à toutes les répétitions, en dit long sur les habitudes des acteurs. Le retard de plus d'un quart d'heure est pénalisé de la même façon que l'absence totale. Il faut savoir qu'à l'époque les comédiens ne disposaient souvent que de leurs propres répliques, complétées par la phrase précédente, pour apprendre le texte ; car copier la pièce exigeait beaucoup du temps et du papier ; d'où l'origine du mot *Rolle*³⁸¹, qui au départ désignait uniquement le rouleau de papier sur lequel le texte avait été copié. Ainsi, la lecture commune était l'unique moyen pour la troupe de prendre connaissance de l'intrigue de la pièce³⁸². Il est évident que dans ces conditions, ne pas se présenter à une répétition empêche les autres de comprendre leurs personnages et perturbe de façon générale le quotidien théâtral, troublant le bon déroulement de la représentation. Un tel comportement était alors sanctionné aussi sévèrement que le refus injustifié d'accepter le répertoire choisi par la direction.

³⁸⁰ KOFFKA, Wilhelm, *Iffland und Dalberg : Geschichte der classischen Theaterzeit Mannheims*, Verlagsbuchhandlung J.J. Weber, Leipzig, 1865, p. 535: 2) *Ist jedes Mitglied verbunden, bei den Lese- oder sonstigen Theaterproben auf die von Direktor Seyler bestimmte Stunde präcis zu erscheinen; wer eine Viertelstunde zu spät kommt, leidet den Abzug des sechsten Theils seiner wöchentlichen Gage. - 3) Wer sie gar versäumt oder später kommt, dem wird zur Strafe der vierte Theil seiner Wochengage abgezogen.*

³⁸¹ Rôle ou rouleau de texte. Nous observons le même phénomène en français où au Moyen Âge on parlait de *rolet*.

³⁸² Seul le dramaturge et les directeurs disposaient du texte intégral. Les souffleurs et copistes devaient rendre le livre après chaque séance de travail pour éviter qu'ils ne vendent la pièce à une autre troupe.

Le manque de discipline ne semble cependant pas s'être limité à la ponctualité et au respect de la hiérarchie professionnelle ; les paragraphes suivants démontrent que les acteurs ne savaient pas toujours leurs textes.

- 4) Lors de chaque répétition générale, même pour les pièces ayant déjà été représentées, chacun doit avoir répété son rôle et bien connaître son rôle³⁸³, au risque d'une réduction d'un quart du salaire hebdomadaire comme sanction.
- 5) Lors de chaque répétition générale, chacun doit jouer son rôle suivant son personnage et au moins de telle façon qu'on puisse clairement entrevoir l'esquisse du caractère à jouer, et corriger éventuellement tout ce qui ne va pas. Dans le cas inverse, le fauif paye un sixième de son salaire hebdomadaire.³⁸⁴

Les théâtres sédentaires exigeaient un répertoire amplement plus varié que celui des troupes itinérantes, car il fallait satisfaire les demandes d'un public fidélisé. En conséquence, les comédiens devaient apprendre beaucoup de nouveaux textes en peu de temps. En comparaison : Le théâtre de la cour de Neuwied³⁸⁵ fixait dans son règlement intérieur datant de 1778 :

Chaque comédien a huit jours pour apprendre son texte. S'il ne le maîtrise pas dans le temps prévu, il doit accepter qu'on lui enlève un demi Gulden³⁸⁶ de son prochain salaire.³⁸⁷

Le théâtre germanophone essayait de s'imposer en tant qu'art littéraire, le respect de la forme écrite garantissant un certain contrôle de la qualité artistique et pédagogique du spectacle. C'est pourquoi ne pas connaître par cœur son texte est puni plus sévèrement que ne pas respecter les consignes de jeu. La nouvelle pratique de l'art théâtral exige

³⁸³ La répétition du mot *Rolle* dans la citation démontre bien la double signification du terme; pour le contemporain il désigne autant le personnage que son texte.

³⁸⁴ KOFFKA, Wilhelm, *Iffland und Dalberg : Geschichte der classischen Theaterzeit Mannheims*, Verlagsbuchhandlung J.J. Weber, Leipzig, 1865, p. 535: 4) *Bei jeder Generalprobe sowohl, als auch bei Proben schon aufgeführter Stücke soll ein jeder seine Rolle probiren und seine Rolle wohl wissen, bei Strafe des Abzugs des vierten Theils seiner Wochengage. – 5) Bei jeder Generalprobe eines neuen Stücks soll jeder seine Rolle in ihrem Charakter und wenigstens so spielen, dass man die Skizze von dem zu spielenden Charakter deutlich einsieht, um allenfalls das Fehlerhafte berichtigen zu können. Im widrigen Falle zahlt der Fehlende den sechsten Theil seiner Wochengage.*

³⁸⁵ Cf. annexe n° 2, Neuwied.

³⁸⁶ ½ Gulden = ¼ Thaler

³⁸⁷ HESSELMANN, Peter, *Gereinigtes Theater?: Dramaturgie und Schaubühne im Spiegel deutschsprachiger Theaterperiodika des 18. Jahrhunderts (1750 – 1800)*, V. Klostermann, Francfort (Main), 2002, p. 283.

que les acteurs maîtrisent leur texte – tout comme l’abolition du *Hanswurst*, c’est un élément distinctif du nouvel art dramatique allemand. Toutefois, la direction artistique punit aussi le non-respect des consignes de jeu fixés lors des répétitions. Si la pénalité encourue est moins importante, c’est peut-être aussi parce que mémoriser un texte demande moins de talents que le jouer.

Contrairement à la pratique théâtrale de la première moitié du siècle, où les acteurs ne jouant pas se tenaient souvent au fond de la scène jusqu’à leur prochaine réplique, les artistes sont désormais priés de quitter le plateau si l’intrigue n’exige pas leur présence sur scène, un choix qui contribue au maintien de l’illusion. Cependant, les comédiens semblent connaître des difficultés à se plier à cette nouvelle exigence de leur art :

- 6) Pendant toutes les répétitions doivent être uniquement sur scène ceux, qui doivent vraiment jouer; chacun est obligé d’entrer exactement lors de la scène qui exige son entrée; s’il se trompe lors de la répétition générale, il doit payer un dixième de son salaire hebdomadaire, s’il se trompe lors d’une vraie représentation un huitième de son salaire.³⁸⁸

Ce paragraphe du *Theatergesetz* démontre que les comédiens ne restaient pas seulement sur scène quand ils devaient la quitter, mais aussi qu’ils entraient au mauvais moment. De tels incidents, en plus de perturber l’effet de l’illusion auprès du spectateur, mettaient également dans l’embarras les collègues sur scène. Cela nous rappelle jusqu’à quel point la qualité du spectacle dépend de chaque participant. Il n’est pas étonnant que dans un contexte professionnel où l’insouciance et le laisser-aller de l’un ont un impact immédiat sur la carrière de l’autre, les conflits aient fait partie de l’ordre du jour. Ainsi, on peut lire dans tous les mémoires de comédiens que la victime d’un tel comportement, si elle ne réagissait pas suffisamment tôt ou bien trop violemment, en subissait plus facilement les conséquences que la personne étant à l’origine de l’incident. Nous

³⁸⁸KOFFKA, Wilhelm, Iffland und Dalberg : Geschichte der classischen Theaterzeit Mannheims, Verlagsbuchhandlung J.J. Weber, Leipzig, 1865, p. 535: 6) *Bei allen Proben soll niemand auf der Bühne sein als diejenigen, die wirklich zu spielen haben, jeder ist verbunden, genau auf die Scene, da er kommen soll, Acht zu haben; fehlt er bei einer Generalprobe, so zahlt er den zehnten Theil, und fehlt er während einer wirklichen Vorstellung, so zahlt er den achten Theil seiner Wochengage.*

pouvons supposer que le théâtre de Mannheim ne faisait pas exception à cette tension typique du milieu théâtral, comme confirme son règlement intérieur :

- 7) Aucun sociétaire ne doit se laisser provoquer à commencer une dispute, sur la scène ou dans les loges, ou maltraiter quelqu'un avec des mots ou des actions. Qui y manque, paye le sixième de son salaire hebdomadaire.³⁸⁹

L'interdiction de maltraiter l'autre verbalement ou par des actes³⁹⁰, campe devant nous le portrait de comédiens agressifs et bagarreurs. Le montant relativement élevé de la pénalité ne fait que renforcer cette impression. Il est vrai que les témoignages des contemporains laissent transparaître que les artistes, et particulièrement les actrices, ne ménageaient pas leurs adversaires !

Nous pouvons supposer que ces intrigues et rivalités étaient autant à l'origine de l'importance que la direction accordait nouvellement aux costumes, que la volonté de créer une certaine harmonie esthétique entre les différents éléments du spectacle ; même si les costumes ne correspondaient pas encore d'une manière générale à l'époque représentée dans la pièce. Néanmoins la direction se réserve dorénavant le droit d'influer sur le choix vestimentaire. Les acteurs et actrices choisissent parmi les habits de scène qui leur appartiennent, mais le directeur artistique doit confirmer leur choix et les vêtements portés pendant la représentation doivent être identiques à ceux portés lors des répétitions.

- 8) Les vêtements une fois choisis pour une pièce doivent absolument rester et ne doivent être changés qu'en cas d'extrême urgence et après avoir prévenu le directeur [artistique] Seyler, au risque d'une pénalité s'élevant au dixième d'un salaire hebdomadaire [...]

- 11) Qui néglige ses vêtements de façon insouciant ou bien malveillante, les jette dans les

³⁸⁹ Idem, p.535-536: 7) *Kein Mitglied darf sich beigegeben lassen, auf dem Theater oder in der Garderobe mit Jemand, der zum Theater gehört, Streit anzufangen, oder Jemand mit Worten oder Thaten zu misshandeln. Wer dagegen fehlt, zahlt den sechsten seiner Wochengage.*

³⁹⁰ Dans ce contexte, il est intéressant de savoir qu'à l'époque, l'insulte était considérée comme un délit aussi important que l'agression physique. Cf. RAETH, Hans G., *Die Kunst der Beleidigung*, Heyne, Dresde, 2009.

saletés, ou même s'en sert pour s'essuyer le maquillage ou les chaussures, ne paye pas uniquement les dégâts, mais se verra également privé d'un douzième de son salaire hebdomadaire.³⁹¹

La volonté de vérifier le choix des vêtements portés sur scène est un élément supplémentaire du contrôle des artistes, et particulièrement des actrices. Il a pour but d'empêcher une comédienne, qui doit jouer une confidente ou une paysanne, de se présenter dans une robe qui conviendrait mieux à une reine, juste parce qu'elle veut briller sur scène ou se faire plus remarquer qu'une collègue. Désormais, c'est la concordance avec le rôle interprété qui prime. Les sanctions encourues pour avoir volontairement endommagé un costume, démontrent que le théâtre met également des éléments à disposition des comédiens, et qu'ils ne doivent plus payer l'intégralité de leur costume. Toutefois, pendant longtemps encore, l'essentiel du prix des costumes reste à charge de l'artiste.

Entre les deux paragraphes concernant les habits sur scène, la direction s'attaque aux personnes qui accompagnent les comédiens à leur lieu de travail.

- 9) Les domestiques ne doivent être au théâtre que dans le cas où leur maître en aurait besoin pour se changer ; ceci vaut également pour les coiffeurs. Autrement, une place sur la petite galerie du théâtre leur sera accordée, pour qu'ils restent à portée de main. Qui y fait défaut, ou ramène même un étranger au théâtre ou dans la loge, paye un huitième de son salaire hebdomadaire.
- 10) Les enfants ne sont absolument pas tolérés au théâtre, et qui en amène un, paye 3 Gulden^{392 393}.

³⁹¹ Idem, p.536: 8) *Die einmal zu einem Stück festgesetzten Kleider müssen durchaus bleiben und dürfen ohne die größte Noth und des Director Seyler's Vorwissen nicht verändert werden, bei der Strafe des zehnten Theils der Wochengage. – 11) Wer sorgloser oder gar boshafter Weise die gehalten Kleider verwahrlost, in Fett oder allerhand Unrath wirft, aber wohl gar Schminke oder die Schuhe daran abwischt, zahlt nicht nur den Schaden, sondern es wird ihm der zwölfte Theil der Wochengage enthalten.*

³⁹² 3 Gulden = 3 ¾ Thaler. En 1775, Christ, qui était un acteur célèbre, gagnait 18 Thaler par semaine chez Döbbelin à Berlin. Nous pouvons alors supposer qu'un acteur moins populaire ne gagnait que la moitié. Dans ce cas, la pénalité approcherait la moitié de son salaire hebdomadaire.

³⁹³ KOFFKA, Wilhelm, *Iffland und Dalberg : Geschichte der classischen Theaterzeit Mannheims*, Verlagsbuchhandlung J.J. Weber, Leipzig, 1865, p. 536: 9) *Domestiken dürfen nur auf dem Theater sein, im Falle ihre Herrschaft wegen Umkleidung sie nöthig hat, dieses gilt auch von den Friseurs. Im übrigen Fall soll ihnen auf der kleinen Gallerie des Theaters Platz angewiesen werden, damit sie auf alle Fälle bei der Hand sind. Wer dagegen fehlt, oder einen Fremden mit sich aufs Theater oder Garderobe bringt,*

La présence des enfants dans les coulisses n'est pas admise au théâtre sédentaire ; contrairement au théâtre itinérant, seuls les enfants participant à la représentation ont le droit d'y être. Nous constatons que la pénalité pour avoir amené un enfant au théâtre, est la seule qui n'est pas proportionnelle au salaire hebdomadaire. La présence des domestiques est tolérée dans la mesure où elle est indispensable à un artiste. Rappelons-nous que l'acteur, en plus de prendre en charge l'essentiel de ses costumes, fait venir son domestique s'il a besoin d'aide. Maquillage et coiffure sont donc également au compte de l'artiste. Les fonctions autrefois remplies par les figurants dans le théâtre itinérant, font désormais partie des tâches des serviteurs.

Les prochains points traités dans le règlement intérieur, rejoignent les deux premiers paragraphes ; ils apportent des précisions quant au poids des décisions artistiques de la direction :

- 12) Qui refuse un rôle attribué par le directeur artistique et confirmé par la direction générale, peut-être même le retourne sous un prétexte vain, et refuse de le jouer, paye comme pénalité un quart de son salaire hebdomadaire.
- 13) Qui, lors des lectures communes ou lors d'autres répétitions à l'intérieur ou à l'extérieur du théâtre, agit contre les ordres, exhortations et directives du directeur [artistique] en titre [Monsieur] Seyler, [ou bien qui] se comporte de façon incongrue contre lui, sera privé de la moitié de son salaire hebdomadaire pour le sanctionner.
- 14) Qui change ou amplifie son rôle au désavantage de la pièce, ou y applique un jeu immoral, procède à des pantalonnades, paye un huitième de son salaire hebdomadaire.
- 15) Tout jeu de scène, dont l'immoralité a été prouvée, est puni par la résiliation du contrat.³⁹⁴

zahlt den achten Theil der Wochengage. – 10) Kinder werden durchaus nicht auf dem Theater geduldet, wer eins mitbringt, zahlt 3 Gulden.

³⁹⁴ *Idem, p. 536 -537: 12) Wer eine von Directionswegen im zugetheilte und von Intendancewegen bestätigte Rolle ausschlägt, selbe gar unter einem eitlen Vorwand wieder zurückschickt, und sie zu spielen sich weigert, entrichtet zur Strafe den vierten Theil seiner Wochengage. – 13) Wer sich aber bei Lese= oder sonstigen Proben außer= und innerhalb dem Theater gegen die Befehle, Ermahnungen, Anordnungen und Weisungen des Tit. Director Seyler vergeht, sich in Worten oder Handlungen gegen ihn ungebührlich betrügt, dem wird zur Strafe die Hälfte seiner Wochengage entzogen; - 14) Wer in seiner Rolle Aenderung oder Zusätze zum Nachtheil des Stückes macht, unsittliche Theaterspiele anbringt, Possen macht, bezahlt den achten Theil seiner wöchentlichen Gage. – 15) Auf die bewiesene unsittliche Aufführung steht Aufhebung des Contractes.*

La direction rappelle qu'elle a le dernier mot en cas de désaccord entre le directeur artistique Seyler et l'acteur. La réglementation prévoit une obéissance absolue vis-à-vis du directeur artistique, et se révolter contre lui constitue, mise à part l'atteinte à la bienséance du spectacle, l'infraction la plus sévèrement punie. L'acteur doit impérativement se soumettre à ses décisions esthétiques et ses choix de mise en scène.

Par ailleurs, le règlement exige de l'artiste qu'il se tienne à disposition de ses employeurs, et lui interdit de voyager sans en avertir ses supérieurs. Ce paragraphe est le plus étonnant dans tout le règlement, car il n'approche d'aucune des autres problématiques soulevées.

16) Personne n'a le droit de quitter la ville pour plus de 24 heures sans le déclarer, et serait-ce dans son temps libre, sous peine d'une réduction d'un quart de son salaire hebdomadaire.³⁹⁵

L'acteur doit rester à disposition, même en dehors de jours de travail convenus. Il doit déclarer tous les voyages qui l'éloignent de plus d'un jour, afin que ses employeurs puissent superviser ses déplacements. Cette exigence sert d'une part à garantir au théâtre qu'il dispose à tous moments de suffisamment d'acteurs de réserve pour pouvoir changer le programme rapidement, d'autre part à contrôler le train de vie, et en particulier la situation financière, des acteurs. Certains théâtres, comme celui de Neuwied, interdisent à leurs comédiens d'emprunter de l'argent³⁹⁶ et retiennent même toujours un salaire hebdomadaire comme caution. L'artiste ne récupère l'argent que si son contrat est terminé ; dans le cas inverse, le théâtre garde le salaire comme dédommagement. Il est vrai que la discipline que les divers directeurs de théâtre tentaient d'imposer à leurs artistes, a souvent été comparée à la vie militaire. Tel qu'un déserteur et voleur, le comédien qui se déplace sans permission, sera sévèrement puni lorsqu'il réapparaît. Ceci vaut d'autant plus s'il s'agit d'un théâtre subventionné par la cour.

³⁹⁵ Idem, p. 537: *Niemand darf über 24 Stunden, ohne es anzuzeigen, aus der Stadt sein, wenn er auch um diese Zeit frei wäre, bei Strafe des vierten Theils seiner Wochengage.*

³⁹⁶ Il ne s'agit pas ici d'une avance sur le salaire, mais bel et bien d'une interdiction d'aller chez un prêteur ou d'emprunter à des connaissances privées, donc d'une interdiction de faire de dettes.

Enfin, les derniers paragraphes du *Theatergesetz* de Mannheim sont d'ordre pratique et règlent l'encaissement des amendes ainsi que l'utilisation qui sera faite de l'argent récolté.

- 17) Les amendes infligées sont signalées au trésorier et déduites.
- 18) Pour définir les pénalités, le salaire annuel de chacun sera converti en salaire hebdomadaire de façon proportionnelle.
- 19) Toutes les amendes seront mises dans une boîte à cet effet, destinée à la distribution des comédiens voyageant dans le besoin.³⁹⁷

Dalberg fait d'une pierre deux coups : En utilisant l'argent des amendes pour soutenir financièrement les collègues en transit, il les empêche de jouer pour la concurrence sur place sans pour autant déboursier plus qu'avant. Il est courant que l'argent des pénalités ne retourne pas dans la caisse de la direction, mais soit investi dans l'intérêt des comédiens. A la cour de Neuwied, par exemple, la cagnotte sert à régaler la troupe après un grand succès, donc à organiser une fête. En décrivant la manière de procéder et en attribuant le fond récolté à une bonne cause, la direction se veut désintéressée et sincère dans son intention d'améliorer la qualité artistique des spectacles donnés. Elle prévoit déjà les critiques des comédiens, et établit une procédure censée garantir une certaine objectivité dans le jugement :

Afin qu'aucun sociétaire ne puisse accuser la direction de partialité, le directeur artistique en titre [Monsieur] Seyler est chargé, dans les cas discutables ou concernant des événements n'étant pas définis ci-dessus, de composer une commission de 4 membres de la société, dont doit dépendre la décision concernant la question douteuse. A tour de rôle, tout sociétaire sera appelé à faire partie de cette commission, selon les conditions et la décision de la direction ; mais uniquement dans les cas ambigus. Dans le cas où la commission ne tombe pas d'accord sur la question à décider, la direction se réserve la décision. Lors d'incidents importants ou pour les affaires qui concernent le bien du théâtre et qui ne sont pas définies dans les lois théâtrales ci-dessus, chaque membre a le droit d'exiger une telle commission de différents sociétaires, laquelle aura mission de l'examen et pouvoir de décision.

³⁹⁷ Idem, p. 537-538: 17) *Die eingehenden Strafgeder werden von dem Direktor dem Cassierer gemeldet und abgezogen.* – 18) *Um die Strafen zu bestimmen, wird eines jeden Jahresgehalt nach Proportionen auf die Woche berechnet werden.* – 19) *Alle diese Strafgeder werden in eine dazu bestimmte Büchse geworfen, und sind zur Austheilung unter reisende bedürftige Schauspieler bestimmt.*

La direction du théâtre du prince électeur se réserve toutefois toujours la confirmation de telles décisions.

Mannheim en septembre 1780

La direction du théâtre du prince électeur.³⁹⁸

L'introduction d'une commission composée de quatre sociétaires, suscite une fausse idée de démocratie au sein de la troupe. Chacun peut être amené à juger l'autre, mais en réalité, les sociétaires n'ont pas le droit de décider quand une telle commission doit être formée, ni de choisir qui en fera partie puisque la direction se réserve tous les droits. Ainsi, même si un jury (composé après l'accord et selon le choix de la direction) prend une décision, celle-ci n'engage pas la direction. L'artiste n'a alors en aucun cas un réel pouvoir d'influence sur les pénalités encourues par son collègue, même si la direction demande son avis. Cependant, le fait de savoir que des collègues seront amenés à se prononcer sur un éventuel écart, même sans en avoir un vrai pouvoir, pousse chaque acteur à surveiller son comportement vis-à-vis de ses semblables, afin de ne pas les avoir contre lui ce qui causerait une situation délicate. Par conséquent, cette commission que la direction présente comme contrepoids au pouvoir total du directeur artistique, n'est en réalité qu'un moyen de pression supplémentaire pour s'assurer de l'entente des différents membres de la troupe.

Comptant dix-neuf paragraphes, le règlement intérieur de Mannheim est relativement court par rapport à ceux postérieurs à cette décennie, comme par exemple celui qui sera établi à Hambourg en 1792 ; ce dernier comprend quarante-huit articles ainsi que sept qui concernent uniquement l'opéra, dix pour le souffleur, onze pour l'habilleur, douze

³⁹⁸ Idem, p. 538: *Damit kein Mitglied die Direktion über Parteilichkeit beschuldigen könne, so wird Tit. Director Seyler dahin angewiesen, in besonderen zweifelhaften Fällen und Vorfallheiten, und die nicht oben bestimmt sind, einen Ausschuß von 4 Mitgliedern der Gesellschaft zusammen zu berufen, von dessen Entscheidung die zweifelhafte Sache abhängen soll.*

Ein Jeder der Gesellschaft wird wechselweise nach Umständen und ermessendem Gutbefinden der Direction zu diesem Ausschuß, aber blos in zweifelhaften Fällen, berufen.

Im Falle sich der Ausschuß über die zu entscheidenden Fragen nicht vereinigen kann, hält sich die Theaterintendance die Entscheidung vor./ Eines jeden Mitglied kann bei wichtigen Vorfallheiten oder bei solchen Angelegenheiten, die das beste des Ganzen mit angehen und in obigen Theatergesetzen nicht bestimmt sind, einen Ausschuß verschiedener Mitglieder verlangen, denen der Auftrag zur Prüfung und Entscheidung vorgelegt wird./ Kurfürstliche Theaterintendance behält sich jedoch die jedesmalige Bestätigung solcher Entschlüsse bevor./ Mannheim im September 1780/ Kurfürstliche Theater=Intendance.

pour le directeur de scène et quatre pour le coiffeur !³⁹⁹ Toutefois, la brièveté des *Theatergesetze* de Mannheim n'est pas surprenante, car elle est caractéristique de cette période, comme d'ailleurs la globalité du règlement. Ce qui est étonnant c'est l'absence de l'emprisonnement en tant que châtiment⁴⁰⁰, car il constitue généralement, avec l'amende et le licenciement, une des sanctions encourues par l'acteur.

L'évolution des *Theatergesetze*.

Avec la sédentarisation, l'inégalité des sexes commence à s'introduire discrètement sous deux aspects: le premier concernant la conduite à respecter, le second le châtiment en cas de non respect du règlement. A Hambourg et, pendant les premières années de la direction de Goethe également à Weimar, le soir où elle ne joue pas, aucune actrice n'a le droit d'être dans le parterre⁴⁰¹ lors de la représentation de ses collègues pour, ainsi explique Kirms⁴⁰², « éviter des scènes de débauche totale ». Dans sa lettre à Goethe, Kirms rappelle qu'à l'époque cette mesure était nécessaire parce que les actrices ne se conduisaient pas encore comme il fallait en bonne société, mais qu'entre temps ce problème ne serait plus d'actualité et que par conséquent il aurait accordé aux actrices Beckmann et Müller l'accès à cette partie de la salle :

[...] parce qu'elles [Madame Beckmann et Madame Müller] se sont plaintes, qu'elles devaient s'asseoir sur les places à 8 *Groschen*⁴⁰³ parmi les domestiques et les bonnes, et

³⁹⁹ Cf. HESSELMANN, Peter, *Gereinigtes Theater?: Dramaturgie und Schaubühne im Spiegel deutschsprachiger Theaterperiodika des 18. Jahrhunderts (1750 – 1800)*, V. Klostermann, Francfort (Main), 2002, p. 285.

⁴⁰⁰ Cela peut paraître étonnant, mais pour les acteurs liés par contrat à une cour, il s'agissait tout de même d'une désobéissance vis-à-vis à un fonctionnaire de la cour. Goethe était d'ailleurs connu pour appliquer cette mesure drastique.

⁴⁰¹ Le parterre désigne la partie de la salle de plain pied juste devant la scène. On y reviendra plus tard.

⁴⁰² Franz Kirms (1750 – 1826), directeur administratif du théâtre de Weimar. Cf. SCHWANBECK, Gisela, *Sozialprobleme der Schauspieler im Ablauf dreier Jahrhunderte*, collection « Theater und Drama », Colloquium Verlag, Berlin, 1957, p. 44 : [*Ich erinnere mich, daß vor zwei Jahren ein Befehl der Oberdirection den Actricen den Eintritt ins Parterre versagte, weil man] dem völligen Ausbruch zügellosen Betragens hierdurch vorbeugen wollte [...]*

⁴⁰³ 8 Groschen = $\frac{1}{3}$ Thaler

qu'elles s'y voyaient exposées aux conduites que l'étudiant et l'officier assis au parterre croient pouvoir se permettre vis-à-vis d'une femme assise sur une place à 8 *Groschen*.⁴⁰⁴

Barbara Becker-Cantarino explique qu'au départ les actrices n'étaient pas dignes d'être admises dans la bonne société, mais que sous la direction de Goethe elles auraient rapidement appris comment il fallait se comporter en public. Elle qualifie de « juste » la réaction de Kirms, qui de ce fait a empêché que le sens initial de cette réglementation ne soit anéanti par les avances des étudiants et officiers. Aussi longtemps que l'actrice séduit activement l'homme dans le public, elle est mise à l'écart, mais si malgré son innocence elle est importunée par le spectateur, il faut la protéger. Pourtant, dans les deux cas l'étudiant-officier est dans le parterre. Pourquoi est-il dangereux pour l'intégrité morale de la comédienne lorsqu'elle se tient parmi les bonnes, mais pas quand elle s'installe à côté de lui? C'est parce qu'un homme policé n'importune que des bonnes ! Ce genre de double morale peut paraître étrange de notre point de vue, mais il correspond à l'idée contemporaine que dans les classes les plus pauvres, la vertu est un bien aussi rare que l'argent.

Or, l'inégalité des sexes n'est pas toujours désavantageuse pour la comédienne. Ainsi, dans les théâtres de cour, un acteur qui refuse un rôle est mis en prison alors qu'une actrice est mise aux arrêts dans son propre appartement, où elle peut continuer à s'occuper de ses enfants et accomplir une grande partie de ses devoirs de femme de foyer. Les motifs justifiant la différence dans le châtement sont probablement à la fois d'ordre pratique et moral. De nos jours, cela nous paraît normal parce que l'actrice est considérée juridiquement comme mineure, et qu'elle est alors punie comme un enfant. Nous pouvons aussi supposer que les prisons étaient mieux préparées à accueillir des hommes que des femmes, et qu'on ne voulait pas mettre des actrices désobéissantes dans une même cellule avec des prostituées et des femmes ayant tué leurs enfants.

⁴⁰⁴ Lettre de 1794 du Hofkammerrat (conseiller de chambre de la cour) Kirms adressée à Goethe, cité d'après : SCHWANBECK, Gisela, *Sozialprobleme der Schauspielerin im Ablauf dreier Jahrhunderte*, collection « Theater und Drama », Colloquium Verlag, Berlin, 1957, p. 45 : [...]weil sie [Frau Beckmann und Frau Müller] sich beklagten, daß sie auf dem 8 gr. Platz unter Bedienten und Mägden sitzen müßten, und sich Behandlungen ausgesetzt sähen, wozu der Student und Offizier im Parterre sich gegen das Frauenzimmer auf dem 8 gr. Platz berechtigt glaubt.

Gisela Schwanbeck cite les § 22 et 23 du règlement intérieur d'Iffland, datant de 1802 et illustrant un autre cas d'inégalité des sexes :

Celui qui offense une actrice, [et qui] ne respecte pas le sexe [opposé], paye un salaire hebdomadaire, et selon la situation deux salaires hebdomadaires.

L'emportement des actrices contre les acteurs, si jamais un tel devait se produire, ne peut rien offenser, car le mérite, les charmes du sexe et de tout cela ensemble, s'allient facilement et volontiers avec l'oubli.⁴⁰⁵

Certes, de prime abord, ce passage prête à sourire, donnant de la féminité une image très inoffensive et innocente. Cependant, les anecdotes dans les Mémoires de comédiens ou dans les périodiques relatent de nombreuses querelles et intrigues au sein de la troupe. Par ailleurs, les règlements et lois sont toujours en fonction des événements réels. Un théâtre dont le règlement intérieur prévoit une sanction des disputes, en a, *a priori*, déjà été témoin. Erika Fischer-Lichte⁴⁰⁶ écrit qu'on peut supposer que les règlements et les lois sont fondés sur une expérience et qu'ils ont pour but de prévenir la répétition d'un événement non souhaité. Pour confirmer cette hypothèse, elle évoque H.A.O. Reichard, l'éditeur du *Theaterkalender*, qui en 1781, en réaction au bruit des spectateurs, suggère de menacer ces perturbateurs parmi les spectateurs d'exclusion du spectacle. Iffland, introduisant ces deux paragraphes dans son règlement intérieur, réagit alors probablement à un événement précis qui s'est déroulé dans son théâtre. Il anticipe de pareils cas tout en justifiant sa sentence lors de la première survenue. Par conséquent, l'évolution des règlements internes des théâtres sédentaires nous renseigne sur les ennuis et préoccupations des directeurs d'autrefois.

⁴⁰⁵ Lettre de 1794 du Hofkammerrat (conseiller de chambre de la cour) Kirms adressée à Goethe, cité d'après : SCHWANBECK, Gisela, *Sozialprobleme der Schauspielerinnen im Ablauf dreier Jahrhunderte*, collection « Theater und Drama », Colloquium Verlag, Berlin, 1957, p. 49 : *Wer eine Schauspielerin beleidigt, die Achtung des Geschlechts bei ihr aus den Augen setzt, zahlt eine Wochengage, und nach Verhältnis zwei Wochengagen. Die Lebhaftigkeit der Schauspielerinnen gegen Schauspieler, wenn deren vorfallen sollte, können nichts beleidigen, da Verdienst, Reitze des Geschlechts und alls dies vereint, leicht und gerne zur Vergessenheit verbinden.*

⁴⁰⁶ FISCHER-LICHTE, Erika, *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, Collection « UTB für Wissenschaften », Francke Verlag, Tübingen et Bâle, 1993, p.57.

L'application des *Theatergesetze*.

Les textes conservés ne nous indiquent que l'attitude et la situation des théâtres à l'époque des règlements, mais ils ne nous renseignent pas sur l'application qu'ils ont réellement connue. Est-ce que les comédiens se pliaient à ces règles ?

Il est vrai que bientôt tous les théâtres disposaient de statuts avec des dispositions pénales, mais les journalistes des périodiques théâtraux se plaignaient régulièrement du non-respect par les comédiens et de la pratique négligente du côté des directions.⁴⁰⁷

L'exemple de Vohs, directeur artistique au théâtre de Goethe, nous révèle que ceux qui créaient ces nouvelles réglementations, ne se pliaient pas nécessairement aux règles qu'ils avaient établies. En effet, Vohs avait introduit avec Willms, le directeur commercial du théâtre de Weimar, des *Theatergesetze* assez stricts, interdisant notamment l'improvisation, exigeant un comportement convenable et prévoyant, en cas de nécessité, que les artistes devaient jouer également de petits rôles ne faisant pas partie de leur registre. Le tout, comme nous l'avons aussi vu pour le théâtre de Mannheim, avait été complété par les pénalités encourues en cas de non respect de la réglementation. Cependant, selon des recherches ayant été menées par Nicholas Boyle⁴⁰⁸, six mois seulement après la publication des dits règlements intérieurs, lors d'une représentation au théâtre d'Erfurt⁴⁰⁹, Vohs et ses collègues, assis dans une loge, éclataient de rire à toute entrée en scène de deux nouveaux acteurs locaux. Un tel affront envers les collègues et de l'art dramatique n'aurait jamais été toléré par leurs propres lois théâtrales. Par ailleurs, dans leur propre théâtre à Weimar, lors des répétitions dirigées par Vohs, la discipline souffrait du fait qu'on y mangeait tellement, que l'on comprenait à peine ce que disaient les acteurs. Comment une réglementation qui n'est

⁴⁰⁷ HESSELMANN, Peter, *Gereinigt Theater?: Dramaturgie und Schaubühne im Spiegel deutschsprachiger Theaterperiodika des 18. Jahrhunderts (1750 – 1800)*, V. Klostermann, Francfort (Main), 2002, p. 280: *Zwar gab es bald an alles Theatern Statuten mit festgelegten Strafbestimmungen, doch beschwerten sich die Theaterjournalisten regelmäßig über deren Nichteinhaltung durch die Schauspieler und nachlässige Anwendung seitens der Bühnenvorstände.*

⁴⁰⁸ BOYLE, Nicholas, *Goethe : der Dichter in seiner Zeit (Goethe: the poet and the age)*, traduit par FLIESSBACH, Holger, C.H. Beck, Munich, 1999 (1991), p.191-192.

⁴⁰⁹ Cf. annexe n° 2, Erfurt.

même pas respectée par ses propres auteurs peut-elle remplir sa fonction auprès de la troupe?

Il faut dire que, même si tous les membres d'un théâtre devaient signer qu'ils respecteraient son règlement intérieur, l'obligation de suivre ces règles n'avait pas toujours de réelle valeur juridique. Certains petits états considéraient que les règlements que les troupes s'imposaient elles-mêmes n'étaient qu'une ingérence non autorisée dans leur juridiction. En réalité, seuls les *Theatergesetze* initiés par les autorités d'un pays avaient une véritable valeur juridique ; les acteurs le savaient, et par conséquent ne se sentaient pas forcément liés par leur signature. Le *Theater-Journal für Deutschland* de 1778, nous laisse deviner que l'opinion concernant l'utilité et l'efficacité des règlements intérieurs était partagée.

Dans tous les théâtres, il y a des incidents où les tribunaux doivent statuer: les objections des plaignants ou des défenseurs concernent généralement les coutumes au théâtre ou bien les règlements intérieurs ; mais l'autorité n'en prend pas note, elle prétexte l'ignorance, et elle a raison.

Car où est la conclusion du parlement qui l'aurait confirmé à la guilde des comédiens ?

Chaque directeur a ses propres conditions privées, celles-ci cependant sont connues à chacun de la troupe, seulement il y a certaines coutumes et lois traditionnelles qui valent partout – quel pourrait être l'endroit où on les collectionnerait et les démontrerait lors des incidents ?

On l'avoue, cette question est audacieuse, certains ou certaines ont en effet profité de l'ignorance des tribunaux. Un autre ne voudra peut-être pas que ce soit fait public pour d'autres raisons. Un troisième pense peut-être *Odi profanum vulgum* –^{410, 411}

⁴¹⁰ Je haïs le vulgaire profane (et je l'écarte). Horace, liv. III, ode i, vers 1.

⁴¹¹ REICHARD, Heinrich August Ottokar [éditeur], *Theaterjournal für Deutschland*. 5.-8. Stück. Gotha 1778, Kraus-Reprint, Munich, 1981, p. 57-58: *Bey allen Theatern finden sich Vorfälle, welche die Gerichte entscheiden müssen: die Einwendung der Kläger oder Beklagten laufen gemeiniglich auf hergebrachte Gewohnheiten beym Theater, oder auch Theatergesetze hinaus; hievon aber nimmt die Obrigkeit keine Notiz, sie schützt die Unwissenheit dieser Gesetze, und mit Recht, vor. Denn wo ist das Reichstagsconclusum, das sie der Gilde der Schauspieler bestätigt hätte? Ein jeder Direktor hat seine eigenen Privatbedingungen, diese sind aber nun einem jedem von seiner Truppe bekannt; allein es giebt ja gewisse hergebrachte und überall eingeführte Gewohnheiten und Gesetze – welches wäre der Ort wo diese könnten gesammelt und bey Vorfällen aufgezeigt werden? Man gesteht es, diese Anfrage ist kühn, manchem oder mancher ist die Unwissenheit der Gerichte in diesem Falle sehr zu statten gekommen. Einem andern möchte es vielleicht aus einer andern Absicht nicht lieb seyn, dass dieses zu sehr bekannt würde. Ein dritter denkt vielleicht *Odi profanum vulgum* –⁴¹¹*

Presque tous les théâtres publiaient leur *Theatergesetze* dans un périodique afin d'augmenter le prestige de leur troupe devant le public : les règles qui y étaient fixées, étaient censées servir de gage au bon comportement des acteurs. La quantité des textes dont nous disposons encore aujourd'hui ainsi que leur ressemblance, nous donne une fausse idée d'uniformité et de notoriété concernant le droit théâtral de l'époque, alors que les différents règlements intérieurs divergeaient considérablement quant à leur légitimité juridique, leur application par la direction et le respect par les acteurs. A défaut de *Theatergesetze* réellement valides et appliqués, les réformateurs du théâtre rêvent alors d'un droit théâtral commun pour tous les théâtres, qui sera fondé sur le droit de coutume et établi par le comité de directeurs des théâtres allemands. Cette exigence nécessitait bien sûr que le droit théâtral soit établi par des professionnels du théâtre et non par des juristes et qu'il soit ensuite accepté par toutes les autorités. Bien sûr, c'est une idée irréalisable dans une nation composée de plus d'une centaine d'états et autant de juridictions. Toutefois, avec l'envie de créer une seule législation théâtrale à tous les états allemands, le théâtre devient également précurseur sur le terrain juridique, et ne se contente plus du domaine de l'art et de la langue. Nous observons le même phénomène concernant les systèmes de pensions pour les acteurs âgés ou invalides.

Cependant, les faiblesses de *Theatergesetze* ne sont pas que dans leur forme. Malgré des règlements de plus en plus complexes, leur contenu reste perfectible. Ainsi Goethe, à la fin de sa vie, estimait que l'échec des règlements intérieurs de son théâtre était dû à leurs carences. Il va même jusqu'à s'interroger si ces règles n'ont pas provoqué plus de mal que du bien ! Eckermann rapporte ces propos de Goethe :

Nos règlements intérieurs, poursuivait Goethe, prévoient toutes sortes de dispositions pénales, seulement ils ne disposent d'aucune loi qui prévienne l'encouragement et la récompense d'excellents mérites. C'est un grand défaut. Car si j'ai en vue pour toute inadvertance une diminution de mon salaire, je dois avoir en vue un encouragement si je fais plus que ce que l'on exige réellement de moi. Mais si tout le monde tente de faire mieux que l'on attend et l'exige, le théâtre s'élève au sommet.⁴¹²

⁴¹² ECKERMANN, Johann Peter et MOLDENHAUER, Gustav, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, Reclam, Leipzig, 1827, p.66: „Unsere Theatergesetze“, fuhr Goethe fort, „haben zwar allerlei Strafbestimmungen, allein sie haben kein einziges Gesetz, das auf Ermunterung und Belohnung ausgezeichneter Verdienste ginge. Dies ist ein großer Mangel. Denn wenn mir bei jedem

S'il paraît étonnant que ce soit justement Goethe, qui pourtant avait mené sa troupe d'une discipline presque militaire, son âge élevé au moment de ces réflexions et sa mémoire « défaillante » ne rendent pas impossible qu'il ait pu critiquer aussi vivement les *Theatergesetze* de son théâtre. En réalité, certaines études pointent même du doigt qu'il a nié être parmi les initiateurs de ses propres règlements, alors qu'il les a signés⁴¹³ et qu'il était le mieux placé pour y changer ce qui ne lui convenait pas. En même temps, la citation illustre bien que les règlements intérieurs sont compris par les directeurs plus comme un outil pédagogique pour éduquer les acteurs que comme élément organisationnel du quotidien théâtral.

Le droit théâtral imposé par l'Etat.

Parallèlement aux règlements intérieurs, peu importe si ceux-ci sont initiés par les autorités ou établis sans leur accord, existe le droit public, qui ne s'applique pas seulement à une troupe ou un théâtre en particulier, mais à l'intégralité des professionnels du théâtre exerçant sur le territoire d'une juridiction. Selon Opet, le droit allemand est de manière générale fortement influencé par le droit français. Le droit théâtral dans l'espace germanophone n'y fait pas exception.

Un élément clef du droit théâtral allemand est appelé⁴¹⁴ *Prinzip der Theaterunfreiheit* – le principe de la non liberté des théâtres. Il définit que l'on ne peut pas ouvrir un théâtre ou donner une représentation sans avoir obtenu au préalable une licence (*Lizenz*) ou un privilège théâtral (*Privileg*). Les deux termes apparaissent régulièrement et de manière synonyme ; il est probable que l'utilisation d'un terme plutôt que d'un autre est régionale. Les autorisations de jouer sont attribuées par la *Theaterpolizei*, l'administration chargée à surveiller l'activité théâtrale. En effet, l'utilisation actuelle du

Versehen ein Abzug von meiner Gage in Aussicht steht, so muß mir auch eine Ermunterung in Aussicht stehen, wenn ich mehr thue als man eigentlich von mir verlangen kann. Dadurch aber, dass alle mehr thun als zu erwarten und zu verlangen, kommt ein Theater in die Höhe.“

⁴¹³ Le règlement intérieur a été établi par Willms et Vohs, mais nécessitait tout de même l'accord de Goethe, le directeur général. En tant que leur supérieur, rien ne l'obligeait de le signer.

⁴¹⁴ Par les juristes de la fin du dix-neuvième siècle.

terme *Polizei* (police)⁴¹⁵ prête à confusion ; à l'époque il désignait de manière générale un office ou une administration. Il est difficile de déterminer le moment d'apparition des fonctionnaires chargés du théâtre, car on ne sait pas à partir de quel moment la surveillance des théâtres a constitué une tâche spécifique.

Krista Fleischmann décrit les démarches entreprises par Franz Joseph Moser, directeur de la *Pragersche Gesellschaft teutscher Comoedianty*⁴¹⁶, pour obtenir le privilège à Graz⁴¹⁷:

Le 26 novembre 1760, il demande une licence pour ses « spectacles complètement mis au point... de maintenant jusqu'à la fin du prochain carnaval » et l'obtient effectivement. En février 1761, sa licence a expiré, et Moser doit adresser une nouvelle demande au *Gubernium*⁴¹⁸. Cette fois, il se met en peine pour une prolongation de son contrat jusqu'en 1762. Dans une déclaration détaillée, il expose ses raisons ; d'abord, il évoque ses mauvaises finances. En plus des trois salaires hebdomadaires pour huit comédiens, il doit encore régler deux salaires hebdomadaires à 65 fl.⁴¹⁹ chacun pour la période de l'Avent. (Apparemment, il n'a pas obtenu le droit de jouer cette fois.) Certes, après écoulement de cette « période sacrée », il a pu jouer pendant cinq semaines et donner 16 spectacles, mais il a dû payer 400 Gulden⁴²⁰ pour les frais de voyage et au total presque 620 Gulden⁴²¹ pour les salaires des deux semaines d'Avent et les six semaines de jeûne. Par ailleurs, il n'a pu payer que la moitié du salaire dû et doit compléter ce qui manque sur ses propres moyens, car il ne peut plus le gagner avec de nouveaux spectacles.⁴²²

⁴¹⁵ Cf. chapitre sur la censure.

⁴¹⁶ Compagnie des comédiens allemands de Prague.

⁴¹⁷ Cf. annexe n° 2, Graz.

⁴¹⁸ Conseil.

⁴¹⁹ 65 fl. = 81 ¼ Thaler.

⁴²⁰ 400 Gulden = 232 Thaler.

⁴²¹ 600 Gulden = 359 ²/₃ Thaler.

⁴²² FLEISCHMANN, Krista, *Das Steirische Berufstheater im 18. Jahrhundert*, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Vienne, 1974, p. 64: *Am 26. November 1760 sucht er um eine Lizenz für seine „in allweg außgearbeiteten Theatralspielen ... von nun an bis Ende des nächst künftigen Fasching“ an und erhält sie auch. Im Februar 1761 ist seine Lizens abgelaufen, und Moser muß daher ein neuerliches Ansuchen an das Gubernium richten. Diesmal bemüht er sich gleich um die Verlängerung seines Vertrages bis 1762. In einer ausführlichen Erklärung, legt er seine Gründe dar; zuerst zählt er schlechte Finanzen auf. Neben den drei Wochengagen für acht Schauspieler habe er noch zusätzlich zwei Wochengagen zu je 65 fl. Für die Adventszeit zahlen müssen. (Anscheinend durfte er diesmal nicht spielen.) Nach Ablauf der „heiligen Zeit“ habe er zwar fünf Wochen agiert und 16 Schauspiele gegeben, aber an Reisespesen 400 Gulden und an Löhnung für zwei Adventwochen und sechs Fastenwochen insgesamt 620 Gulden zahlen müssen. Er habe aber ohnedies nur die halbe Gage zahlen können und müsse das ausständige Geld aus seinem eigenen ersetzen, da er es mit Spielen nicht mehr hereinbringen könne.*

Il ne suffit alors pas de se présenter et de demander l'autorisation en payant peut-être une taxe. Le directeur est au contraire amené à présenter un projet précis, à exposer sa situation financière ainsi que celle de sa troupe et à justifier sa requête. L'exemple montre que la *Theaterpolizei* n'est pas obligée d'accorder la *Lizenz*, mais qu'elle peut refuser le *Privileg* sans devoir se justifier. Vingt ans plus tard, l'Autriche réforme son système pour obtenir l'autorisation de jouer ou d'ouvrir un théâtre. Désormais, il n'y a plus de *Privileg*:

Avec cet acte, le gouvernement impérial et royal de la Nation autrichienne informe tout le monde que, suite à sa décision du 19 de ce mois, le *Privilegium* [jusqu'à présent délivré par] l'office royal général du spectacle en Autriche des deux côtés de l'Enns, ne sera plus valide et [considéré] contre la liberté naturelle de gagner son pain avec l'art ; les limitations [qu'il avait imposées] sont annulées, en conséquence, sa validité touche définitivement à sa fin. Vienne, le 30 octobre 1782.⁴²³

En Prusse⁴²⁴, qui figure par les pays les plus puissants de l'Empire germanique, le système du *Privileg* subsiste et la loi⁴²⁵ prévoit encore en 1811:

[...] que la licence d'exploitation ne doit être délivrée aux directeurs de théâtre qu'avec l'approbation du département de police générale, et que l'autorisation doit définir exactement le temps et le lieu de sa validité.⁴²⁶

En réalité, ce n'est qu'à partir de 1869, avec l'introduction de la *Konzession* que le droit évolue en faveur des professionnels du spectacle. Tout théâtre doit en posséder une pour pouvoir s'installer, mais l'administration ne peut plus décider arbitrairement à qui

⁴²³ MAREK, Hans Georg, *Der Schauspieler im Lichte der Soziologie. Dritter Teil: Geschichte und Wesen des Spielgrafenamtes in Österreich*, Verlag Notring der Wissenschaftlichen Verbände, Vienne, 1957, p. 59: *Von der kaiserl. Königl. N.Oe. Landesregierung wird hiermit jedermann kund gemacht, dass zu Folge höchster Entschliessung vom 19ten diess Monats October das Privilegium des kaiserl. Königl. Obersten Spielgrafenamts in Oesterreich ob und unter der Enns als eine gar nicht mehr anpassende und wider die natürliche Freyheit, durch Kunst seyn Brot zu verdienen streitende Beschränkung aufgehoben worden sey, solches folglich von nun an ganz aufzuhören habe. / Wien, den 30^{ten} October 1782.*

⁴²⁴ Cf. annexe n° 2, Prusse.

⁴²⁵ Gesetz über die polizeilichen Verhältnisse der Gewerbe (7 septembre 1811).

⁴²⁶ OPET, Otto, *Deutsches Theaterrecht. Unter Berücksichtigung der fremden Rechte systematisch dargestellt*, Verlag von S. Calvary & Co., Berlin, 1897, p. 24: [...] *das Schauspielldirektoren der Gewerbeschein nur auf Genehmigung des allgemeinen Polizeidepartements ertheilt werden dürfe, und dass die Genehmigung Zeit und Ort, für welche sie gültig sein soll, genau bestimmen müsse.*

l'accorder ; désormais elle est uniquement autorisée à la refuser si le demandeur ne correspond pas aux exigences d'honnêteté définies par la loi. En pratique, ce changement n'influe pas beaucoup sur la vie théâtrale, car le problème essentiel, c'est-à-dire la nécessité de disposer d'une autorisation pour l'activité théâtrale, existe toujours. Peu importe si l'autorisation de jouer est appelée *Lizenz*, *Privileg* ou *Konzession*, finalement le principe reste le même : le directeur la demande, l'administration du souverain l'attribue. Gerhard Brückner⁴²⁷ relève toutefois une différence non négligeable résultant de cette réforme : Avant, pour obtenir le privilège théâtral, l'entrepreneur argumentait essentiellement en s'appuyant sur la valeur artistique et pédagogique de sa troupe, tandis que le critère artistique est moins important lors de la demande d'une *Konzession*, qui se comprend plus comme un droit d'exploitation. Au fond, le principe de la *Theaterunfreiheit* reste inchangé par la réforme : l'Etat se méfie du pouvoir politique du théâtre. Ainsi il ne faut pas oublier, que l'autorisation d'exercer une activité théâtrale ne signifie nullement que les acteurs sont libres de programmer tout ce qu'ils veulent. Le théâtre est au contraire soumis à un contrôle rigoureux.

La censure.

En effet, le théâtre présente un enjeu politique et culturel considérable à une époque où une grande partie de la population (toutes les classes sociales comprises) est illettrée. Le théâtre, par la mixité sociale de son public, est alors le moyen populaire par excellence pour diffuser une information ou une idée. Toutefois, le phénomène de la censure au théâtre surgit tardivement et de façon très inégale dans le territoire étudié. Paul Lohkamp considère que la surveillance du théâtre commence à se développer en Allemagne au moment où le théâtre s'émancipe de l'Eglise, donc à la fin du seizième et au début du dix-septième siècle. Depuis le milieu du dix-huitième siècle, suite à la sédentarisation des acteurs, leur jeu exerce une influence quasi quotidienne sur la population, ce qui attire l'attention des autorités. Quant à la véritable censure du théâtre,

⁴²⁷ BRÜCKNER, Gerhard, *Die rechtliche Stellung des Bühnenkünstlers in geschichtlicher Entwicklung. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der juristischen Doktorwürde der Rechts- und Staatswissenschaftlichen Fakultät der Georg-August-Universität zu Göttingen*, Buchdruckerei Hans Adler (E. Panzig & Co.), Greifswald, 1930, p. 50.

Lohkamp estime que sa naissance est liée à celle des livres, puisqu'elle apparaît lorsqu'on commence à imprimer les textes dramatiques. Opet écrit à ce sujet :

En Allemagne, la censure semble s'être établie plus tard, un fait qui doit être lié à la formation tardive du milieu théâtral là-bas. On trouve son existence relativement tôt en Suisse où elle était en plein exercice déjà au début du dix-septième siècle ; elle est introduite à Vienne en 1751, et dans le dernier quart du dix-huitième siècle, elle apparaît comme restriction absolue dans les villes de l'Empire allemand.⁴²⁸

Si dans certaines régions du territoire étudié, notamment le Sud, le système de la censure est particulièrement bien établi et rigoureux, à la veille du dix-neuvième siècle, la censure n'est pas pour autant une institution généralisée dans l'intégralité de l'espace germanophone. Opet, pour en donner un exemple, cite les débats sur l'introduction de la censure qui ont eu lieu en 1797 dans l'évêché de Salzbourg⁴²⁹. Lohkamp quant à lui rappelle qu'en Prusse, la censure est établie officiellement à la fin du dix-huitième siècle – soit presque un siècle plus tard qu'en France !

La censure est formellement établie, sous Louis XIV, par un édit de 1706 qui exige pour la représentation des œuvres dramatiques des censeurs spéciaux.⁴³⁰

En Prusse la censure théâtrale est fondée depuis le 1^{er} juin 1794 sur le droit commun passant à travers la juridiction de la police.⁴³¹

La loi prussienne ne prévoit pas de lois spécifiques pour la censure théâtrale, mais en charge la *Polizei*.

⁴²⁸ OPET, Otto, *Deutsches Theaterrecht. Unter Berücksichtigung der fremden Rechte systematisch dargestellt*, Verlag von S. Calvary & Co., Berlin, 1897, p.135 – 136: *Später scheint die Theaterzensur sich in Deutschland eingebürgert zu haben, ein Umstand, der wohl mit der späten Ausbildung des dortigen Theaterwesens zusammenhängen mag. Verhältnismässig früh ist ihre Existenz in der Schweiz nachweisbar, wo sie zu Anfang des 17. Jahrhunderts bereits in voller Uebung war; 1751 erfolgte ihre Einführung in Wien, und im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts erscheint sie als vollständiger Vorbehalt in den Theaterprivilegien der deutschen Reichsstädte.*

⁴²⁹ OPET, Otto, op. cité, p.135 – 136.

⁴³⁰ PENA, Marc, « Regard historique sur la censure au Théâtre » in *Droit et Théâtre (Aix-en-Provence, 29 juin 2001)*, collection « ISEGORIA », PUAM, 2003, p.76.

⁴³¹ LOHKAMP, Paul, *Das Recht der Theaterzensur in Preußen. Inauguraldissertation zur Erlangung der juristischen Doktorwürde der Rechts- und Staatswissenschaftlichen Fakultät der Königlichen Universität Greifswald*, Druck von Julius Abel, Greifswald, 1916, p. 15: *In Preußen beruht die Theaterzensur seit dem 1. Juni 1794 auf einer Bestimmung des allgemeinen Landrechts über die Polizeigerichtsbarkeit.*

Au dix-huitième siècle, le terme *Polizei* comprend toute l'activité de l'état à son intérieur, à moins qu'il existe de branches administratives particulières, par exemple : la justice, les finances, le militaire.⁴³²

Dérivant du grec *politeia* (situation des citoyens), le nom *Polizei* englobe d'abord, depuis le quinzième siècle, l'intégralité de l'administration avant de désigner au dix-huitième siècle l'autorité qui se préoccupe de ses citoyens. Ce n'est qu'à la fin du siècle que la signification actuelle du terme apparaît.⁴³³

Opet évoque quatre différentes catégories de censure appliquées dans les pays allemands. La première proscrie toute représentation d'un drame ayant été interdit. La deuxième, également appelé système italo-autrichien concerne tous les drames qui attaquent soit l'Etat, le souverain ou les administrations, soit la religion officielle ainsi que les autres religions tolérées, soit les moeurs, soit l'ordre social, soit la famille, soit les institutions. Sont également visés par le système italo-autrichien tous les drames racontant des épisodes concernant une personne vivante. La troisième catégorie de la censure, nommée le système français, se concentre plus sur la représentation et interdit toute représentation pouvant avoir un des effets évoqués auparavant. Selon Opet, la quatrième et dernière catégorie de la censure, qui s'intéresse à la langue et qui interdit l'utilisation d'un langage pouvant choquer, n'existe pas encore à l'époque étudiée et ne surgit que dans les années 1820.

Cependant, en raison de l'application parallèle des différents systèmes de censure, l'utilisation de certains mots, noms ou expressions, tels que *Aufklärung*⁴³⁴, *Freiheit*⁴³⁵ ou *Gleichheit*⁴³⁶, était déjà interdite dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. En

⁴³² Ibidem, p. 25: *Im 18. Jahrhundert umfasste der Begriff der Polizei die gesamte innere Staatstätigkeit, soweit nicht besondere Verwaltungsgebiete z.B. Justiz, Finanzen, Militärwesen davon abgezweigt waren.*

⁴³³ Cf. *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen, M-Z*, deuxième édition, Akademie Verlag, Berlin, 1993, p. 1025. En France, *politeia* a abouti vers la fin du quinzième et au début du seizième siècle dans les termes *politique* et *police*. (*Dictionnaire historique de la langue française, F-Pr*, Dictionnaires Robert, Paris, 2006, p. 2825.)

⁴³⁴ Eclaircissement, démystification, explication. Devenu le terme allemand pour «siècle des lumières» suite à l'article *Was ist Aufklärung ?* (1784) d'Immanuel Kant.

⁴³⁵ Liberté.

⁴³⁶ Egalité.

Autriche, l'emploi de l'expression « Oh Gott », que l'on pourrait traduire *Mon Dieu !* – était réservé aux représentations auxquelles assistait l'impératrice (et plus tard son fils) ; ailleurs elle devait être remplacée par « O Himmel » (Ciel !). Il était permis de montrer un couple amoureux n'étant pas marié - cependant, il ne fallait pas que les deux personnages quittent seules la scène.

Généralement, avant de montrer un nouveau spectacle, il fallait envoyer le texte à la *Theaterpolizei*, qui elle, en plus d'en vérifier le texte, assistait aussi à la générale. Tout changement postérieur devait être signalé et soumis à un nouveau contrôle, tant pour le décor et les costumes que le jeu et le texte et même les prix d'entrées. La censure ne se limitait pas aux pièces nouvelles, mais englobait toutes les créations, même celles de pièces anciennes. L'accueil que le milieu réservait à la censure était mitigé. Certains théoriciens et critiques, comme Sonnenfels, l'encourageaient parce qu'ils considéraient qu'elle participait à l'amélioration de l'art dramatique.

En 1769, il y a pour la première fois un « théâtre national » à Vienne⁴³⁷. [...] Cet essai d'une scène nationale, financé comme entreprise privée, échoue en peu de temps – probablement parce qu'un programme trop exigeant éloignait le public et provoquait par-là des caisses vides. [...] Maintenant l'heure de Sonnenfels⁴³⁸ est arrivée [...] Sonnenfels contribue [...] largement à la réorganisation de l'esprit du théâtre viennois, c'est-à-dire à l'établissement d'une censure théâtrale complètement réorganisée dans l'intérêt de l'état et de ses citoyens [...] La censure devait garantir que rien de déformant, ni dans le sens politique, ni dans le sens moral, ni dans le sens artistique ne devait être présenté au public. La censure devait, ainsi l'idée, servir autant l'intérêt de l'état que celui du citoyen, et par-là, selon ses intentions, n'était pas en contradiction avec l'idée de la liberté bourgeoise, telle que Sonnenfels l'interprétait.⁴³⁹

⁴³⁷ Il s'agit d'une entreprise des réformateurs modérés, initiée par le banquier Bender et codirigée par Franz von Heufeld (directeur artistique) et Christian Gottlob Klemm (secrétaire).

⁴³⁸ Joseph Freiherr von Sonnenfels (1732/1733 – 1817), écrivain, réformateur, juriste, professeur de sciences politiques, critique de théâtre. Il appartenait aux réformateurs théâtraux radicaux qui s'opposaient aux réformateurs modérés, aussi appelés les *Wiener Gottschedianer* (les adhérents viennois aux réformes de Gotsched), dont Christian Gottlob Klemm et Franz von Heufeld étaient des membres emblématiques.

⁴³⁹ HAIDER-PREGLER, Hilde, « Der wienerische Weg zur K.K.-Hof- und Nationalschaubühne » in BAUER, Roger et WERTHEIMER, Jürgen, *Das Ende des Stegreifspiel-Spiels. Die Geburt des Nationaltheaters*. Wilhelm Fink Verlag, Munich, 1983, p. 33-34: *1769 gibt es Wien zum ersten Mal ein „Nationaltheater“*. [...] *Diese Probe einer National-Schaubühne, als Privatunternehmen finanziert, scheidet binnen kurzem – an einem wohl durchs zu anspruchsvolle Programm veranlaßten mangelnden Publikumszuspruch und damit an denn leeren Theaterkassen*. [...] *Nun ist die rechte Stunde für*

Pour mieux comprendre les points de vues des préconisateurs de la censure et de leurs adversaires, nous pouvons nous référer, par exemple, à la pratique de *l'Extemporieren* (improviser son texte). En effet, il faut savoir que plusieurs réformateurs du théâtre s'opposaient fermement à toute sorte d'improvisation, élevant, dans la hiérarchie de l'art, le texte dramatique ainsi que les indications de jeu données par le directeur artistique à un niveau supérieur au comédien. L'aspect imprévisible de l'improvisation échappant à un contrôle préalable, la censure pouvait la bannir de la scène, ce qui réconfortait les adversaires de cette pratique de jeu. D'autres professionnels estimaient que la technique d'improvisation était un outil indispensable pour l'acteur, permettant aux débutants de mieux comprendre leurs rôles et mettant toute la troupe à l'abri, si un incident quelconque survenait – comme, par exemple, une représentation plus courte que prévu ou un comédien oubliant son texte. Ils critiquaient alors que censurer avant même que la création ait eu lieu, avait un effet néfaste durable sur l'art dramatique en général, et l'art du comédien en particulier.

Rapidement, les artistes se sentaient opprimés par cette censure préalable, comme on la pratiquait dans l'espace germanophone, et exigeaient une forme plus « libérale » du contrôle de l'Etat, comme en Angleterre où la censure intervenait, en cas de nécessité pendant ou après la représentation. Lessing, au contraire, défendait la méthode allemande et argumentait que le système appliqué en Allemagne serait meilleur, car l'envie de déjouer la censure aurait un effet bénéfique sur le dynamisme du milieu professionnel tandis que le système anglais provoquerait une autocensure coupant tout élan. Il est vrai que la volonté de détourner la censure, créait une nouvelle complicité entre la scène et le public, et ce dernier accueillait bien tout élément ayant réussi à y échapper, peu importe sa qualité artistique.

Sonnenfels gekommen [...] Sonnenfels macht [...] selbst eine umfangreiche Eingabe zur Reorganisation des Wiener Theaterwesens, das heißt zur Etablierung einer völlig reorganisierten Theaterzensur im Interesse des Staates und seiner Staatsbürger [...] Wobei die Zensur gewährleisten sollte, daß nichts Verbildendes, weder im politischen, noch im sittlichen, noch im künstlerischen Sinne, an die Öffentlichkeit kommen dürfe. Die Zensur sollte, so war die Idee, sowohl dem Interesse des Staates, als auch dem Interesse des Bürgers dienen und stand somit, den Intentionen nach, auch nicht im Widerspruch zur Idee der bürgerlichen Freiheit, wie sie Sonnenfels interpretierte.

Le contrat de l'acteur.

L'introduction des règlements intérieurs n'est pas l'unique réforme du droit théâtral privé. Portés par l'amélioration de leur statut social, les professionnels du théâtre règlent de plus en plus leurs conflits au tribunal. Les tribunaux, qui souvent ignorent les habitudes du théâtre, sont alors confrontés à des parties, liées par un contrat oral, et prétendant chacune que son interprétation de la situation correspond au droit de coutume de leur profession. Par conséquent, les décisions que les juges sont forcés de baser sur une intention plutôt qu'une réelle connaissance des faits, sont souvent insatisfaisantes pour les deux parties. Afin de minimiser le risque de telles brouilles, mais aussi pour établir une certaine stabilité des troupes, dont la composition changeait trop souvent pour garantir le maintien de la qualité de jeu, les contrats oraux, encore très habituels dans la première moitié du siècle, sont au fur et à mesure remplacés par des contrats écrits à partir des années 1760. Cette évolution permet aux directeurs d'avoir des troupes réellement permanentes, avec des membres qu'ils peuvent former à leur école esthétique. En même temps, le contrat écrit procure une sécurité juridique aux artistes dont ne disposent pas leurs collègues liés par un accord oral. Il n'est pas étonnant de constater que les comédiens tentent d'avoir des contrats de longue durée. Ainsi, au théâtre de Mannheim, les contrats ont en moyenne une durée d'un à quatre ans. Généralement, le délai de préavis est de trois à six mois pour les deux parties ; un contrat n'ayant pas été résilié est considéré comme tacitement prolongé. Brandes a même obtenu un contrat à vie et acheté une maison aux alentours de Mannheim, avant que l'occupation de la ville et le départ du prince électeur pour Munich aient mis fin à ses projets d'avenir. A cette époque, n'est pas fixé par écrit et par contrat ce qui se passerait dans le cas d'une grossesse ou d'une maladie de longue durée. Aucune protection contre le licenciement n'est préconisée par la loi ; un fait, par lequel le théâtre ne se distingue pas des autres milieux professionnels. Cependant, on suit généralement le droit de coutumes que nous avons déjà évoqué, ou bien les démarches exigées par le règlement intérieur.

Selon Heßelmann⁴⁴⁰, en Allemagne, les premiers contrats d'acteurs imprimés apparaissent en 1787 ; à partir des années 1790, même les grandes troupes itinérantes disposent de contrats pré-imprimés, ce qui montre le succès de la forme écrite du contrat. Cependant, Johann Christoph Kaffka rapporte de l'époque où August von Kotzebue était le directeur artistique du théâtre de la cour de Vienne (1798 – 1801) :

Lorsque la cour impériale reprit le Théâtre allemand, les acteurs cherchaient à obtenir des contrats auprès de la direction supérieure de la cour. Je l'essayai aussi, et on me donna ordre : de rédiger le contrat moi-même comme je le souhaitais et de le soumettre à la signature au maître maréchal de la cour. Je le fis. Après un certain temps, je me renseignai auprès de l'administration si mon contrat avait déjà été signé et je reçus comme réponse que Monsieur von Kotzebue l'aurait empêché.⁴⁴¹

Par conséquent, nous pouvons supposer que même si le contrat imprimé est courant à l'époque, le contrat manuscrit continue à exister parallèlement ; dans le cas de l'épisode cité la cour n'en avait certainement pas à disposition, les acteurs n'ayant pas été de son ressort auparavant. Ce n'est pas forcément un désavantage pour les comédiens, car il faut savoir que bien que ces contrats types soient individualisés par des ajouts manuscrits ou par la suppression de certains paragraphes, le contrat manuscrit permet d'exiger des conditions plus adaptées à la situation personnelle. Le cas évoqué par Kaffka montre cependant que toutes les conditions ne sont pas acceptées pour autant, et s'il ne signe pas nécessairement le contrat, le directeur artistique⁴⁴² peut tout de même intervenir.

⁴⁴⁰ HESSELMANN, Peter, *Gereinigt Theater?: Dramaturgie und Schaubühne im Spiegel deutschsprachiger Theaterperiodika des 18. Jahrhunderts (1750 – 1800)*, V. Klostermann, Francfort (Main), 2002, p. 288 – 289.

⁴⁴¹ KAFFKA, Johann Christoph, *Interessante Beiträge zu den Nöthigen Erläuterungen über Herrn von Kotzebue's merkwürdigstes Jahr seines Lebens nebst einer Beilage über seine jüngst erschienene kurze und gelassene Antwort*, Julius Conrad Daniel Müller, Leipzig, 1803, p. 48-49: *Wie der Kaiserl. Hof das deutsche Theater übernahm, suchten die Schauspieler von der Oberhofdirektion Kontrakte zu bekommen. Auch ich versuchte es und erhielt Bescheid: den Kontrakt, so wie ich ihn wünschte, selbst aufzusetzen und dem Herrn Ober-Hofmarschall zur Unterschrift einzureichen. Ich that es. Nach einiger Zeit erkundigte ich mich bei der Behörde, ob denn mein Kontrakt schon unterschrieben wäre und erhielt zur Antwort: Herr von Kotzebue habe es verhindert.* Kaffka n'était que le pseudonyme de l'auteur, son vrai nom de famille était Engelmann.

⁴⁴² Nous le verrons plus tard dans le chapitre sur l'économie: le directeur n'est plus nécessairement la plus haute instance au théâtre, mais parfois juste un administrateur placé à la tête du théâtre par un entrepreneur ou un souverain. Cf. annexe n° 7.

En 1927, Heinz Raabe⁴⁴³ déclare que de tous les artistes, le comédien est celui qui est soumis au plus grand nombre de réglementations juridiques, et que c'est justement ce nombre excessivement élevé qui fait de son art plus un métier que pour les autres branches artistiques. En effet, au début du vingtième siècle, le *Bühnenvertrag*⁴⁴⁴ fixe le salaire, tout comme la période d'essai, les tournées, les costumes, les répétitions, les sanctions en cas de non respect du règlement intérieur, l'absence en cas de maladie etc. Nous constatons que la structure du contrat d'acteur est sensiblement la même depuis le dix-huitième siècle.

A l'époque déjà, être acteur constitue la seule profession qui, dans ses contrats, n'inscrit pas seulement le devoir de travailler, mais également le droit à une occupation appropriée. C'est jusqu'à nos jours une spécificité du théâtre allemand. En effet, le devoir de travailler implique qu'on doit fournir un service en contrepartie d'un salaire ; cependant, l'employeur peut décider de le payer sans que celui-ci n'ait été fourni. Si, par exemple, les repas préparés par un cuisinier sont mauvais, l'employeur peut demander à ce qu'il ne cuisine plus pour lui. Dans ce cas, le cuisinier est en droit de réclamer son dû pour toute la période de son contrat, mais il ne peut exiger de continuer à cuisiner, car n'est fixé dans son contrat que le devoir de travailler, non le droit. Par contre, le droit à l'occupation inscrit dans les contrats d'acteurs n'engage pas seulement le directeur à payer l'acteur, mais l'oblige – au-delà de la question d'argent – à le laisser se produire sur scène. Selon Raabe, l'origine de cette particularité réside dans le fait que le jeu d'acteur est à la fois un service, et un produit ; le comédien est alors en même temps le fournisseur et le matériel. Si le fait de dire un texte sur scène représente une simple prestation que n'importe qui pourrait faire, la création⁴⁴⁵ d'un personnage par l'artiste dramatique est une œuvre d'art. Cette vision de l'acteur dans l'espace germanophone est révolutionnaire. En France, le comédien est loin de se voir attribuer le statut d'un prestataire de service :

⁴⁴³ RAABE, Heinz, *Das Recht auf angemessene Beschäftigung im Theaterrecht*, Druckerei Hermann Meister, Heidelberg, 1927.

⁴⁴⁴ « Contrat de scène », le contrat type pour tous les artistes de la scène professionnelle.

⁴⁴⁵ Création ne veut pas dire dans ce contexte que l'acteur est le premier à jouer le rôle ; Raabe pense d'une façon plus générale à l'appropriement d'un personnage par l'acteur pour la scène.

Ainsi, ce n'est qu'en 1875 que la jurisprudence considère que le contrat liant un artiste interprète au directeur d'un théâtre n'est pas un acte de commerce, parce que l'artiste ne participe pas aux mêmes risques que le directeur-entrepreneur. Et pourtant, il faut encore attendre 1922 pour que le travail du comédien soit considéré comme « contrat de louage de service », ce qui n'entraînera que bien plus tard la reconnaissance définitive de la qualité de salarié aux artistes lyriques, dramatiques et musiciens (1936). Avant cela, l'artiste exécutant non seulement n'était pas socialement protégé en tant que salarié. Il était considéré comme « loueur d'ouvrage », ou bien « mandataire » du directeur de théâtre, c'est-à-dire comme commerçant.⁴⁴⁶

Cette différence de statut juridique est essentielle et a des conséquences importantes pour la vie professionnelle de l'acteur. Dans le territoire sous influence de la culture germanophone, on considère que pour maintenir la qualité de son jeu et faire évoluer son art, l'acteur doit l'exercer régulièrement à son meilleur niveau, car dans le cas contraire, sa capacité de créer diminue. Par conséquent, l'artiste dramatique a une marge de négociation concernant les rôles qu'il doit créer, pour éviter qu'un engagement ne puisse nuire durablement à sa carrière. Cela ne veut pas dire pour autant qu'il peut choisir librement. Si c'était le cas, aucun directeur ne réussirait à s'imposer. Toutefois, il ne s'agit pas uniquement de laisser jouer l'acteur, mais de faire progresser son art. C'est le droit à une occupation appropriée qui est ancré, ce qui signifie précisément que l'employeur s'engage à soutenir l'artiste dans le perfectionnement de sa technique en lui attribuant les rôles correspondant au mieux à son niveau artistique actuel. Le droit à l'occupation appropriée est alors un compromis entre le directeur et l'acteur, permettant au premier de gérer au mieux son théâtre et au second de faire évoluer la qualité de son jeu. Autrement dit : Le directeur reconnaît que le théâtre est un art, le comédien promet de respecter le fait que le théâtre est un commerce. Cela explique pourquoi il est généralement accordé et respecté, alors qu'à première vue il ne représente aucun avantage pour l'entrepreneur⁴⁴⁷.

⁴⁴⁶ LEROY, Dominique, *Histoire des Arts du spectacle en France*, L'Harmattan, Paris, 1990, p. 29.

⁴⁴⁷ Qui, rappelons-nous, n'est pas nécessairement le directeur.

En même temps, à chaque acteur est attribué dans son contrat, au-delà de la question du niveau artistique, au moins un *Rollenfach*⁴⁴⁸.

L'occupation appropriée et le système des *Rollenfächer*.

La morphologie, l'âge et la voix d'un acteur définissent pour quel genre de rôles il est apte. L'ensemble des personnages, qui correspondent aux données personnelles d'un acteur, est appelé *Rollenfach*.

Jusqu'à présent, nous avons considéré l'emploi comme la limite des possibilités d'effets artistiques de l'acteur, étant imposée par sa nature personnelle [...].⁴⁴⁹

Une troupe est composée de sorte que chaque emploi soit représenté au moins une fois ; cela permet de pouvoir jouer l'ensemble du répertoire de l'époque. Pour remplacer un acteur, il suffit alors théoriquement de trouver un autre, qui occupe le même *Rollenfach* – c'est le phénomène que nous appelons le « système des emplois ».

[...] la notion d'emploi n'est apparue que progressivement au fur et à mesure de l'évolution du personnage de théâtre, du type au caractère⁴⁵⁰,

écrit Corvin par rapport à l'évolution du système des emplois en France. Toutefois, cette affirmation vaut également pour le théâtre allemand. Dans un premier temps, en Allemagne, les troupes des théâtres professionnels se contentent de donner des spectacles en fonction de leur effectif. Les rôles sont alors partagés entre les artistes après discussion entre les membres. Or, très rapidement, la fluctuation du personnel et l'introduction d'un répertoire littéraire créent de nouveaux besoins. La concurrence des

⁴⁴⁸ *Rollenfach* (au pluriel : *Rollenfächer*) = emploi. Cette pratique restait courante jusqu'au milieu du vingtième siècle.

⁴⁴⁹ DIEBOLD, Bernhard Ludwig, *Das schauspielerische Rollenfach im deutschen Theaterbetrieb der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Verlag von Leopold Voß, Leipzig et Hambourg, 1913, p.7: *Wir haben das Rollenfach bisher als die vom persönlichen Wesen eines Schauspielers gegebene Grenze seiner künstlerischen Wirkungsmöglichkeiten betrachtet [...]*.

⁴⁵⁰ CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre, A-K*, collection « In Intenso », Larousse, Paris, 1998, p.569.

troupes étrangères, l'abandon des masques⁴⁵¹ et l'apparition des actrices, entraînent une évolution esthétique auprès du spectateur. Le public accepte de moins en moins des jeunes hommes interprétant des rôles de femmes ou des vieillards jouant des jeunes premiers. Afin de satisfaire ces nouvelles exigences, la composition de la troupe doit être optimisée.

La notion d'emploi commandait le fonctionnement d'une troupe servant un répertoire.⁴⁵²

Le système des emplois s'impose pour disposer toujours d'un effectif adapté pour jouer un répertoire littéraire. Dans ce contexte, le terme « emploi » définit à la fois les personnages habituels dont une pièce de l'époque est composée et la manière de laquelle ces personnages sont attribués aux acteurs.

En même temps, pour les Allemands, l'artiste dramatique idéal ne s'impose aucune limite, mais brille indifféremment dans tout genre de rôles. On considère que plus il sait jouer de différents caractères, plus son art est riche. Par conséquent, malgré la spécialisation qui va de pair avec le système des emplois, l'acteur essaye de repousser ses limites et de s'approprier de nouveaux caractères ; ainsi la plupart des comédiens accumulent plusieurs emplois. Ils les conservent d'un engagement à l'autre, les détiennent jalousement jusqu'à ce que les signes physiques du temps les empêchent de rester crédibles. Ce n'est qu'à ce moment là qu'ils cèdent un emploi à un collègue plus jeune. Or, la sédentarisation du théâtre provoque un élargissement du répertoire des différentes troupes et l'accélération du rythme de production. Pour rester compétitif, le théâtre sédentaire se doit de prévoir des doublures et des remplaçants afin de pouvoir assurer le nouveau rythme. Les troupes deviennent alors de plus en plus grandes. Il en découle une concurrence de plus en plus rude autour des rôles à distribuer qui va de pair avec des emplois de plus en plus nuancés. En effet, à l'époque, où dans les premières manufactures on prône l'efficacité par la spécialisation des tâches, l'artiste dramatique doit concilier l'idéal de l'acteur omnivalent avec les exigences d'une production à la chaîne.

⁴⁵¹ Certaines troupes avaient intégré ces éléments de la *commedia dell'arte*.

⁴⁵² CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre, A-K*, collection « In Intenso », Larousse, Paris, 1998, p.572.

En pratique, l'emploi indiqué dans le contrat n'accorde ni le droit de jouer tous les rôles d'un emploi, ni le droit d'interpréter uniquement les rôles de cet emploi. Il ne faut donc pas confondre le droit à l'occupation appropriée avec le système des emplois. Les définitions des différents emplois⁴⁵³ sont volontairement très souples et présentent essentiellement un outil pour l'organisation. Tandis que le droit à l'occupation est une concession à la nature artistique du métier, l'emploi dérive à la fois des *tipi fissi* et du cadre littéraire imposé par les pièces jouées. Au cours de l'évolution théâtrale, il a été instrumentalisé par les artistes, et en particulier par les actrices, comme moyen de pression quand on leur apportait un rôle qui leur déplaisait ou bien quand la direction attribuait à une collègue un rôle intéressant qu'elles auraient souhaité jouer. En effet, bien que le contrat assurait une occupation appropriée à l'artiste, celui-ci ne pouvait pas annuler le contrat en arguant qu'elle ne l'aurait pas été.

Concernant la qualité de la prestation que l'on peut difficilement apprécier, l'acteur s'engage uniquement à respecter le règlement intérieur⁴⁵⁴, à apprendre son texte et à faire de son mieux. Selon la formulation choisie, le comédien ne peut être tenu pour responsable que des aspects purement techniques de son travail, mais non de sa qualité artistique. Au prime abord, rien ne pousse l'artiste à fournir exprès une mauvaise prestation. Il ne tire en effet aucun bénéfice de la situation : qu'il joue mal exprès, que le public soit déçu, que le directeur résilie le contrat – sa carrière s'en ressent. Cependant, un contrat stable de longue durée peut devenir un obstacle quand un contrat meilleur se présente⁴⁵⁵. En général, les directeurs ne se montraient pas très compréhensifs quand un comédien voulait les quitter pour un meilleur contrat auprès de la concurrence. Une fin de contrat accordée par le directeur actuel ne respectant pas le délai préconisé pouvait être une solution, notamment chez les jeunes hommes. Ainsi, l'acteur pouvait jouer mal exprès pour obtenir sa démission. Cette pratique exigeait cependant que le nouvel employeur soit au courant, afin qu'il ne retire pas son offre avant que le nouveau contrat soit signé.

⁴⁵³ Cf. annexe n° 8.

⁴⁵⁴ L'exigence d'assister aux répétitions en fait généralement partie.

⁴⁵⁵ Schulze-Kummerfeld découvrait avec étonnement dans son tout premier contrat la clause selon laquelle le théâtre de Gotha avait un délai de six mois pour la congédier, mais qu'elle-même ne pouvait pas démissionner.

Du point de vue juridique, la seconde moitié du dix-huitième siècle constitue le passage d'un système oral essentiellement basé sur les coutumes d'un milieu professionnel plus ou moins démocratique, à un droit écrit reflétant l'embourgeoisement de la société et du mode de vie des acteurs sédentaires. Concernant plus particulièrement l'actrice, le changement de son statut social influe sur sa possibilité de contracter librement, certes, mais n'implique pas de réelles modifications du quotidien théâtral. De manière générale, l'évolution du droit théâtral reflète l'interaction entre le changement du statut social des comédiens et l'acceptation du théâtre comme art et outil pédagogique par le public bourgeois. Dans ce contexte, la réorganisation économique étant un facteur qui a marqué l'époque, il paraît indispensable d'étudier son impact sur le théâtre professionnel.

Quatrième Partie :
Des réalités du théâtre professionnel

1) Le quotidien au théâtre

De l'annonce du spectacle à l'achat du billet d'entrée.

Au dix-huitième siècle, l'annonce et la publicité pour un spectacle se faisaient essentiellement par les *Theaterzettel*, des tracts qui étaient distribués dans les rues autour du théâtre – parfois par la troupe même, le plus souvent par un ouvrier, trouvé sur place, employé à cette tâche. Toutes les informations nécessaires relatives au spectacle y étaient inscrites : le lieu et le début du spectacle, le nom de la ou des pièces, parfois accompagné d'une petite présentation ou d'un bref résumé, l'endroit où on pouvait acheter les billets d'entrée et les tarifs...

Mit gnädigster Erlaubniß
Eines Hochedlen und Hochweisen Magistrats
der Kaiserl. Freyen Reichs, Wahl- und Handels-Stadt Frankfurt am Mayn
wird heute Montags den 3. May 1784.
von der Großmännischen Schauspieler-Gesellschaft
aufgeführt werden:
Kabale und Liebe.
Ein bürgerliches Trauer-Spiel, in fünf Aufzügen; von Friedrich Schiller.

P e r s o n e n :

Präsident von Walter,	Herr Nuth.	Louise, dessen Tochter,	Madame Soph. Albrecht.
Ferdinand, sein Sohn, Major,	Herr Schmidt.	Sophie, Kammerjungfer der Lady,	Madame Nuth.
Hofmarschall von Kalb,	Herr Diezel.	Ein Kammerdiener des Fürsten,	Herr Suter <i>Iffland</i>
Lady Wilford, Favoritin des Fürsten,	Madame Stegmann.	Ein Kammerdiener der Lady,	Herr Döbbelin.
Baron, Haussekretair des Präsidenten,	Herr Weyenberg.	Bediente.	
Müller, Stadtmusikant,	Herr Weil.	Bediente.	
Dejens Frau,	Madame Cassini.		

Das Stück ist im Hause und Abends beynt Eingange für 40 Kreuzer zu haben.

Tract annonçant une représentation de la pièce Kabale und Liebe de Schiller, à Francfort (Main), 3 mai 1784, dans le théâtre dirigé par A.W. Iffland.

La personne qui distribuait les tracts annonçait aux passants ce qui était inscrit, car à l'époque, le taux d'analphabétisme était élevé. C'est la raison pour laquelle, l'accrochage des affiches était généralement limité aux quartiers bourgeois, où la population était plus cultivée. Certains directeurs faisaient déposer des tracts directement dans les maisons des personnalités citadines, afin que celles-ci, par leur présence, attirent du monde.

Pour se procurer des billets, il fallait se rendre à l'adresse indiquée sur le tract, habituellement le domicile du directeur ou bien du caissier. Cette pratique servait peut-être à éviter aux spectateurs potentiels de se rendre exprès au théâtre, qui jusqu'aux années 1770 se trouvait souvent dans un endroit excentré de la ville. Toutefois, il était aussi possible d'acheter son billet directement à l'entrée au théâtre, la caisse y ouvrait généralement une heure avant le spectacle. Dreßler évoque avoir trouvé au cours de ses recherches des exemples de troupes qui revendaient des billets à mi-tarif quand la première moitié du spectacle était passée. Personnellement, je n'ai trouvé aucun document allemand faisant référence à cette pratique, mais vu les témoignages des contemporains, il me semble très probable qu'elle ait réellement existé⁴⁵⁶.

La plupart des théâtres de l'époque propose des abonnements, car bien que ceux-ci soient, selon Dreßler⁴⁵⁷, jusqu'à 30% moins chers que le tarif régulier le plus cher, ils garantissaient un revenu minimal à l'entrepreneur. Par ailleurs, ayant déjà vendu une partie des places disponibles, le directeur pouvait adapter sa programmation à son public. Bien entendu, le prix des tickets permettait déjà de présélectionner son public, car les tarifs⁴⁵⁸ étaient communément plus adaptés au portefeuille bourgeois.

Une des raisons principales, pour laquelle Koch a un aussi grand afflux [de spectateurs], c'est probablement, parce qu'il a réduit les [tarifs des] places ; la place [à un] Thaler revient chez lui à un Gulden⁴⁵⁹, et [celle à un Gulden] à huit Groschen etc.⁴⁶⁰

En baissant ses tarifs, Koch attire plus de spectateurs, mais surtout des classes moyennes, le billet restant cher pour les pauvres. Au-delà de son aspect commercial

⁴⁵⁶ En effet, cette pratique est attestée à Paris.

⁴⁵⁷ Cf. DRESSLER, Roland, *Von der Schaubühne zur Sittenschule. Das Theaterpublikum vor der vierten Wand*, Henschel Verlag, Berlin, 1993, p. 115-116. La vente d'abonnement est également une pratique répandue en France.

⁴⁵⁸ Cf. annexe n° annexe n° 6.

⁴⁵⁹ 1 Gulden prussien = 0,36 Thaler; 8 Groschen = 0,33 Thaler.

⁴⁶⁰ BERTRAM, Christian August von, *Ueber die Kochisch'e Schauspielergesellschaft: aus Berlin an einen Freund*, Berlin et Leipzig, 1771, p. 4 : *Eine Hauptursache, warum Koch starken Zulauf hat, ist wohl, weil er die Plätze sehr verringert hat; der Thalerplatz kommt bei ihm einen Gulden, und dieser acht Groschen u.s.w.*

« l'abonnement permet d'obtenir un public homogène et de qualité »⁴⁶¹. Concrètement, l'abonnement pouvait se présenter sous des formes très différentes. Beaucoup de théâtres louaient des loges à l'année. Une autre forme populaire de l'abonnement, était le billet pour douze représentations consécutives. L'abonné voyait alors plusieurs fois la même pièce, ce qui – dans l'esprit contemporain – n'avait rien de gênant⁴⁶². C'est certainement en se référant à ces billets pour douze représentations, que plusieurs tracts analysés précisent que les tickets ne sont valables que le jour de leur acquisition. Sinon, il y avait aussi des abonnements pour les officiers⁴⁶³ ; Goethe accordait aux étudiants une réduction de 25% sur le second billet et en 1804, le théâtre de Würzburg appliquait même un demi-tarif⁴⁶⁴ pour les enfants. En réalité, les tarifs spéciaux pour les enfants étaient une rareté à l'époque ; non parce que les enfants ne venaient pas au théâtre, mais parce qu'au contraire les directeurs estimaient que leur présence (bruyante !) empêchait la bonne réception du spectacle. Comme jusqu'au milieu du dix-huitième siècle, il était courant de laisser entrer gratuitement les domestiques accompagnant leurs maîtres, certains tracts⁴⁶⁵ précisent que leurs places sont payantes.

Malheureusement, nous n'avons pas trouvé de documents décrivant la forme matérielle du billet de théâtre, ni le déroulement pratique pour le contrôle des tickets avant la représentation. Claude Alasseur nous donne un aperçu de comment cela se passait à la Comédie française :

Chaque spectateur reçoit un billet correspondant à sa place. Il donne son billet à une contrôleuse qui en déchire la moitié, l'autre moitié est remise aux ouvreuses qui la mettent dans un tronc. Le soir, on reconstitue le billet entier.⁴⁶⁶

⁴⁶¹ LEROY, Dominique, *Histoire des Arts du spectacle en France. Aspects économiques, politiques et esthétiques de la Renaissance à la Première Guerre mondiale*, Editions L'Harmattan, Paris, 1990, p.127.

⁴⁶² En effet, jadis, il était normal de voir plusieurs fois le même spectacle, lire plusieurs fois le même livre... L'information n'était encore aussi abondante que de nos jours. Par ailleurs, nous le verrons par la suite, le spectateur n'allait pas forcément au théâtre pour voir la représentation.

⁴⁶³ Dreßler écrit que certains magistrats forçaient les directeurs d'accorder jusqu'à 75% de réduction aux officiers. Cf. DRESSLER, Roland, op. cité, p.116.

⁴⁶⁴ L'offre ne valait pas pour le tarif de la galerie.

⁴⁶⁵ Comme par exemple celui du théâtre de Dresde pour la pièce *La Conjuration de Fiesque de Gênes* de Schiller (13 mars 1786).

⁴⁶⁶ ALASSEUR, Claude, *La Comédie Française au 18^e siècle étude économique*, Mouton & Co, Paris, 1967, p. 31.

Malgré le manque de témoignages concernant le déroulement de la remise et du contrôle des tickets, il nous est possible de reconstituer approximativement la pratique appliquée dans les théâtres allemands concernant lesdits tickets, et de constater qu'elle ne correspondait pas exactement à la pratique parisienne.

En effet, le spectateur se rendait soit à l'endroit indiqué sur le tract, soit à la caisse du soir. Le caissier lui délivrait alors les billets achetés et notait la transaction dans sa comptabilité. Le billet n'était ni nominatif, ni pour une place précise ; comme généralement, il n'y avait pas de possibilité pour s'asseoir dans le parterre, on pouvait difficilement attribuer une place précise. En effet, le parterre assis ou debout variait énormément en fonction des lieux et des décennies. Les locataires des loges privées situées au premier étage les meublaient eux-mêmes, en respectant le nombre maximal de personnes admises. Au parterre, même lorsqu'on commençait doucement à installer des bancs, il n'y en avait pas un nombre suffisant pour tout le monde. Cependant, certains théâtres proposaient apparemment la location d'une chaise.

Pour une place dans les deux premières rangées, on paye 20 kr. au parterre noble, et 10 kr. au troisième rang.⁴⁶⁷

Comme ces prix sont en-dessous du tarif habituel pour l'emplacement, il s'agit vraisemblablement d'une somme à payer en supplément au ticket d'entrée. Généralement, le public du parterre ne réclamait pas de sièges, mais aimait au contraire pouvoir circuler librement.

En ce qui concerne les galeries, on s'y tenait debout pour avoir une meilleure vue. Par conséquent, il n'était tout simplement pas possible d'attribuer une place précise, car le

⁴⁶⁷ ANONYME, *Gegenwärtiger Zustand der k.k. Residenz=Stadt Wien, oder Beschreibung aller Merkwürdigkeiten der k.k. Aemter, der Akademie, Universität, Großhändler, Niederläger, Fabriken, Künstler, Handelsleute, Handwerker, aller Gasthöfe, nach alphabethischer Ordnung. Nebst einem Anhang von Preiß=Tabellen, der k.k. Porzellan= und Spiegelfabrik, auch einem Verzeichniß aller Häuser in der Stadt Wien. Zum bequemen Gebrauch für Innländer, und besonders für Reisende*, chez Johann Georg Edlen von Mößle, 1794, p. 361-363: *Für einen gesperrten Siz bezahlt man am Parterre Noble 20 kr.(0,28 Thaler) und im 3ten Geschosse 10 kr. (0,14 Thaler).*

spectateur payait pour une catégorie de placement, non pour une place assise.⁴⁶⁸ Nous pouvons donc supposer que les *Theaterdiener*⁴⁶⁹ devaient uniquement contrôler la catégorie et la date inscrite sur les billets.

Les horaires et la durée des spectacles.

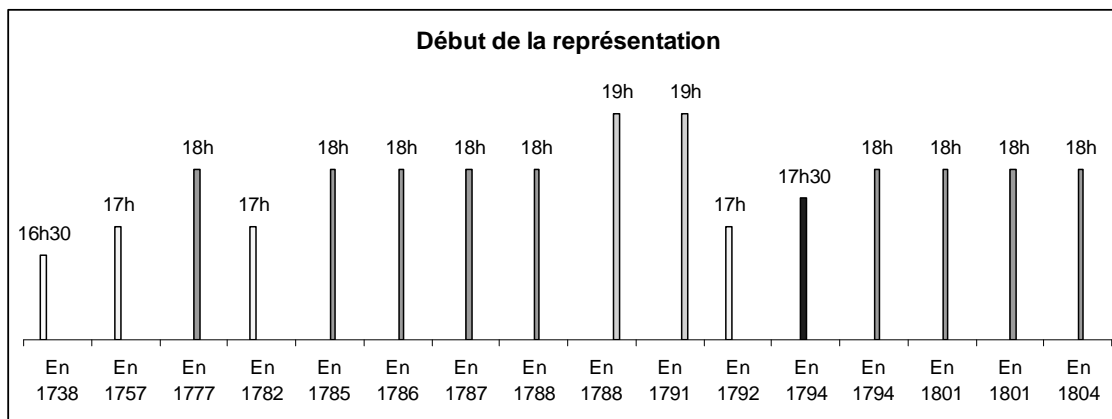
Si pendant la première moitié du dix-huitième siècle, les représentations commencent ordinairement entre 16 heures 30 et 17 heures, nous observons à partir des années 1760 une tendance à débiter le spectacle plutôt vers 18 heures. Cette évolution n'est pas étonnante, si on considère que jusqu'aux années 1740, les acteurs jouaient encore souvent à plein ciel, sur des baraques mi-couvertes, qui se trouvaient en situation excentrée de la ville. Par conséquent, il fallait faire en sorte que la population puisse s'y rendre après son travail, mais qu'il y ait encore la lumière du jour. Le public se rassemblait alors devant la scène, et les acteurs avaient pour but de garder les spectateurs jusqu'à la fin du spectacle, puisque ce n'était qu'après celui-ci qu'ils ramassaient l'argent des « entrées ». (A cette époque, seules les troupes jouant en baraque fermée pouvaient faire payer à l'entrée.) Bien sûr, ces horaires excluaient d'emblée les spectateurs les plus pauvres parmi la population car eux travaillaient jusqu'au coucher du soleil.

Dans la seconde moitié du siècle, les représentations étaient données à l'intérieur, dans des bâtiments fermés construits en bois ou bien en pierre, et qui se trouvaient de plus en plus au centre-ville à partir du dernier quart du dix-huitième siècle. Par le fait que l'on pouvait alors réduire le temps pour les trajets, le théâtre devenait plus flexible en ce qui concernait les horaires. Plus important encore : c'était également au courant de la

⁴⁶⁸ Ce phénomène est d'ailleurs à l'origine d'une divergence du point de vue entre les Français et les Allemands concernant la nature juridique du contrat passé entre le spectateur et l'entrepreneur, qui est symbolisé par le billet d'entrée. Ainsi Ludwig Meyer explique que la plupart des juristes français voient dans le billet de théâtre un contrat de location pour une place précise, alors que pour les juristes allemands, le billet de théâtre constitue un contrat de prestation théâtrale, et l'attribution d'une place précise uniquement une prestation accessoire. Cf. MEYER, Ludwig, *Das Theater-Billet*, Imprimerie F.J.Cors, Höxter an der Weser, 1929.

⁴⁶⁹ *Theaterdiener* = domestique de théâtre.

seconde moitié du siècle, qu'apparaissait l'éclairage des rues, ce qui rendait beaucoup plus sûr le retour à la maison, même s'il faisait déjà nuit.



Les horaires de spectacle trouvés dans les différents tracts analysés⁴⁷⁰ montrent clairement une tendance à débiter la représentation vers 18h.

Par ailleurs, même si la plupart des baraques disposaient d'un fond de scène pouvant être ouvert et faisant donc entrer la lumière du jour, on travaillait désormais avec un éclairage artificiel, qui était indépendant de l'horaire. On éclairait la salle par des lustres et la scène avec des chandelles en suif, avant qu'à la fin du siècle, ces dernières fussent de plus en plus remplacées par des quinquets. D'autres éléments semblent également avoir joué un rôle important concernant la question de l'horaire: le rythme de vie dans les familles bourgeoises ainsi que l'afflux – désiré ou non – du public des galeries, qui travaillait généralement plus tard que le public bourgeois. Dans la seconde moitié du siècle, si un spectacle débute vers 17 heures, la direction du théâtre ne désire pas remplir les galeries.

La durée des spectacles était d'environ 3 heures ; si une seule pièce couvrait ce laps, on s'en contentait, la faisant précéder souvent d'un prologue. Dans le cas où la pièce choisie ne durait pas trois heures, un second spectacle suivait. Il s'agissait habituellement d'une pièce pantomimique ou d'une comédie en un acte, ou bien d'un ballet. La seconde partie attirait souvent plus l'attention du public que la première, car

⁴⁷⁰ Si une année est citée deux fois, c'est que j'ai analysé deux tracts de cette année. Certains des tracts analysés sont regroupés dans l'annexe n° 11.

elle était considérée comme plus divertissante. Dans le théâtre de cour, les spectacles étaient fréquemment suivis par des *Redouten*, des bals masqués. Au milieu du siècle, les acteurs devaient y participer avec leurs costumes de scène, mais à partir des années 1770, il s'agissait de plus en plus de « simples » bals, où il était considéré de mauvais goût de venir masqué. Mêmes dans les théâtres de cour avec accès au public payant, celui-ci ne devait assister au bal qu'en tant que spectateur. Seuls les courtisans étaient invités à y participer.

De l'arrivée au théâtre jusqu'au début du spectacle.

Le spectacle se déroulait soit dans un théâtre construit à cet effet, soit dans une salle détournée de sa fonction⁴⁷¹ première, soit dans une *Schaubude*⁴⁷², donc dans un théâtre provisoire construit en bois. Dans tous les cas, il s'agissait habituellement de lieux très spacieux : La baraque qu'Ackermann a fait construire au *Roßmarkt*⁴⁷³, mesurait 32 mètres de profondeur, 11 mètres de large et 9 mètres de haut ! Et en 1769, la baraque de la *Wäuersche Truppe* à Leipzig pouvait accueillir 900 personnes ... En réalité, comme les salles étaient prévues pour accueillir un public nombreux, le théâtre n'était pas toujours bondé. Ainsi, le *Theater am Randstädter Tor* disposait de la place pour 1200 spectateurs, mais lors des représentations de tragédies et comédies, on en voyait rarement plus que 40 ou 50⁴⁷⁴. Par conséquent, Gottfried Heinrich Koch donnait trois fois par semaine des opéras comiques pour remplir les caisses et les rangs !

Bien que prévus pour un public nombreux, avant les années 1780, ni les théâtres permanents, ni les baraques provisoires ne disposaient de toilettes, obligeant les spectateurs de toutes les classes sociales à satisfaire leurs besoins naturels dans les jardins des environs. Même si aucun des documents consultés ne le précise, nous pouvons imaginer qu'une odeur désagréable a dû flotter autour des théâtres.

⁴⁷¹ Telles que des anciens manèges ou des halls de jeux de paume.

⁴⁷² *Schaubude* = Baraque à spectacle.

⁴⁷³ En 1758, à Francfort (Main). Cf. KNUDSEN, Hans, *Deutsche Theatergeschichte*, A. Kröner, Stuttgart, 1970, p. 226.

⁴⁷⁴ Cf. DRESSLER, Roland, *Von der Schaubühne zur Sittenschule. Das Theaterpublikum vor der vierten Wand*, Henschel Verlag, Berlin, 1993, p. 90.

En outre, nous remarquons le manque de grandes places ainsi que les nombreuses ruelles crochues. Beaucoup d'artisans utilisaient la rue comme atelier. En raison des ordures qu'on y jetait et des porcs qu'on y laissait courir, il y avait foule ; s'y ajoutait la saleté et la puanteur indescriptibles, qui rendait impossible de songer à des promenades. Même à Berlin, on trouvait encore, à la fin du dix-huitième siècle, des rues où « se dressaient les cloaques, il coulait des fleuves en permanente fermentation et se reproduisait la vermine pernicieuse ; on trouve même des excréments humains et animaliers à côté du château royal. » Les rues n'étaient pavées que depuis le seizième siècle, et l'éclairage des rues n'apparaissait qu'au dix-huitième siècle. ⁴⁷⁵

Nous pouvons présumer que la puanteur autour des théâtres n'est pas évoquée par les contemporains parce qu'elle constituait pour eux un phénomène banal.

Dans ses *Mémoires*, Iffland rapporte comment, enfant, il a pour la première fois assisté à une représentation théâtrale, précisément *Miß Sara Sampson*⁴⁷⁶, au théâtre de la cour de Hanovre.

Nous devions partir à quatre heures. [...] Nous ondoyions à travers deux cours du château vers l'escalier large. [...] L'entrée du théâtre était serrée, tellement il y avait du monde! [...] Les portes ont été ouvertes et la foule pénétra dans le théâtre, avec moi, et aussitôt j'étais assis dans le premier rang d'une loge.

La maison était peu à peu allumée, et mon idée de la dignité de la chose fut multipliée par la gentillesse de l'aménagement. Les lampes antérieures de la scène furent illuminées, le rideau [...] apparaissait.

Comme je me réjouissais des couleurs luisantes, qui y brillaient, comme j'étais charmé, lorsque avec la plénitude de la lumière, entouré d'un nuage volant, je découvrais le nom du roi sur ce même rideau, à ses côtés une déité pour le protéger !

⁴⁷⁵ VAN DÜLMEN, Richard, *Kultur und Alltag in der Frühen Neuzeit*, Volume 2: *Dorf und Stadt*, Verlag C.H. Beck, Munich, 1999, p. 64: *Weiterhin fallen das Fehlen größerer Plätze und die engen, krummen Straßen auf. Viele Handwerker benutzten die Straße als Arbeitsplatz. Da man allen Unrat auf die Straße warf und hier auch die Schweine laufen ließ, war das Gedränge groß, zumal der unsägliche Schmutz und Gestank an ein ‚Promenieren‘ nicht denken ließ. Selbst in Berlin gab es zu Ende des 18. Jahrhunderts noch Straßen, wo große „Kloaken aufgetürmt liegen, faule Flüsse in beständiger Gärung fließen und schädliches Ungeziefer sich generiert; selbst am königlichen Schloß sind Exkremente von Menschen und Tieren zu finden“. Die Straßen wurden seit dem 16. Jahrhundert gepflastert, eine Beleuchtung gab es erst im 18. Jahrhundert.*

⁴⁷⁶ La représentation a été donnée en 1768 par la troupe de Seyler, avec Sophie Friederike Hensel et Conrad Ekhof comme célébrités, suscitant l'admiration du jeune Iffland.

Une musique mélancolique avait anobli mon émotion lorsque le rideau disparut avec le nuage et le nom.⁴⁷⁷

L'événement rapporté par Iffland ayant eu lieu dans le cadre de festivités officielles, l'afflux des spectateurs était particulièrement important. De manière générale, les témoignages amènent plutôt à croire que le nombre de spectateurs attendant l'ouverture de la salle devant le théâtre était restreint. Les premiers arrivés étaient certainement les spectateurs souhaitant acheter leur entrée sur place et les domestiques des locataires des loges. Ces derniers préparaient l'arrivée de leurs maîtres, ajoutaient ou enlevaient éventuellement des meubles, déposaient les boissons...

Arrivaient ensuite les bourgeois, qui avaient des entrées pour le parterre ou bien, surtout à partir des années 1780, loué des loges au deuxième balcon pour leurs familles. Ce public allait d'abord dîner à la maison, avant de venir au théâtre. Le bourgeois arrivait juste suffisamment tôt pour pouvoir saluer poliment ses connaissances, fumer un cigare avec un collègue et s'informer des dernières nouvelles. Le public des galeries venait vraisemblablement directement après le travail, dans tous les cas, en même temps que les spectateurs des loges – raison pour laquelle les accès aux différentes parties destinées aux spectateurs étaient séparés. Il se rendait, directement de son lieu de travail, à pied au théâtre. Pour ces spectateurs, la sortie au théâtre était un événement, car les entrées étaient très chères par rapport à leurs salaires. Malheureusement, nous avons très peu de témoignages quant à la réception du spectacle par ce public. Néanmoins, les rares documents sont d'accord sur deux points : d'abord, ce public suivait le spectacle le mieux qu'il était possible, vu qu'en raison de son emplacement, il voyait et entendait mal. Placés au-dessus des loges, ils ne pouvaient voir leurs occupants, mais avaient une

⁴⁷⁷ IFFLAND, August Wilhelm, *Meine theatralische Laufbahn*, chez Georg Joachim Göschen, Leipzig, 1798, p. 14-17: *Um vier sollten wir hingehen [...] Wir wallten durch zwei Schlosshöfe die breite Treppe hinan. [...] Der Eingang zum Theater war gedrängt mit Menschen angefüllt. [...] Die Thüren wurden geöffnet, die Menge drang ein, ich mit, und bald saß ich in der vorderen Reihe einer Loge. Das Haus wurde allmählich beleuchtet, und mein Begriff von der Würde der Sache sehr vermehrt durch die Niedlichkeit der Einrichtung. Die vorderen Lampen auf der Bühne wurden angesteckt, der Vorhang [...] ward sichtbar. Wie freute ich mich über die glänzenden Farben, die da schimmerten, wie ward ich entzückt, als ich bey vollem Licht, umgeben von einer schwebenden Wolke, den Namen des Königs auf diesem Vorhang erblickte, dem zur Seite eine schützende Gottheit erschien! Eine schwermütige Musik hat mein Gefühl veredelt, als der Vorhang und die Wolke mit dem Namen schwand.*

bonne vue sur ce qui se passait dans le parterre. Ensuite, la forte consommation de bière par les galeries est évoquée à plusieurs reprises par des contemporains ; notamment parce que les cris des vendeurs de bière dérangent le public bourgeois.

Les occupants des loges venaient en voiture. Le cocher les déposait alors directement à une entrée spéciale, afin qu'ils ne salissent pas leurs chaussures, et ensuite soit il garait la voiture à un endroit prévu à cet effet, soit il partait pour revenir les récupérer après le spectacle. Les loges étaient attribuées à un certain nombre de personnes que le locataire ne devait pas excéder ; le placement se faisait alors naturellement selon l'ordre hiérarchique des occupants.

Jusqu'à la fin des années 1770, il n'y a pas de possibilités pour s'asseoir dans le parterre ; puis certains directeurs commencent à installer des bancs, mais pas un nombre suffisant pour tous les spectateurs. Ces premiers bancs n'étaient pas du tout prévus pour le confort du spectateur – il n'y avait ni coussin, ni appui – mais servaient plutôt à diriger la concentration des spectateurs sur la représentation, les empêchant de se promener. La partie du parterre, où l'on pouvait s'asseoir, était alors appelée « le parquet⁴⁷⁸ ». La numérotation des places allant de pair avec l'attribution d'une place assise, dans le parterre, les places numérotées n'apparaissent qu'à partir de la fin des années 1790 et uniquement dans certains théâtres ; ailleurs, les spectateurs se tiennent debout – à moins d'avoir apporté une chaise pliante ou d'en louer une à un marchand sur place. Néanmoins, le confort était une question secondaire car on ne venait pas au théâtre pour se concentrer sur la représentation, mais surtout pour voir et être vu : le vrai spectacle se déroulait donc dans la salle, et non sur scène. D'ailleurs, la construction de la salle s'y prêtait. Les occupants des loges avaient à la fois une vue sur la scène et sur le public du parterre. Grâce aux rideaux des loges, qui étaient translucides pour eux, mais paraissaient opaques pour les spectateurs du parterre, ils pouvaient choisir s'ils voulaient juste regarder, ou bien au contraire, ouvrir les rideaux et se donner en spectacle. Il y a même des témoignages d'époque, désapprouvant que certains locataires en profitaient pour humilier et maltraiter publiquement leurs domestiques !

⁴⁷⁸ En allemand : *Parkett*.

Si on pouvait bien voir ce qui se passait dans la salle, c'est parce qu'elle était éclairée durant tout le spectacle. Bien que certains réformateurs souhaitent la voir obscure pour attirer l'attention sur ce qui se passait sur scène, d'autres défendaient l'éclairage de la salle pour permettre à ceux qui le souhaitaient de lire le texte. Une lecture qui pouvait tout-à-fait s'avérer utile, car les salles étant plus conçues pour la représentation du public que du spectacle, l'acoustique était bien souvent déplorable. En réalité, seul un public très restreint suivait le texte en le lisant, car même les lecteurs des revues, où les pièces étaient imprimées, préféraient les étudier au calme dans leur bibliothèque. Pour remédier à la mauvaise acoustique, les acteurs tentaient de se faire entendre en pratiquant un style de déclamation surarticulée, avec une mise en abîme des voyelles. Les salles étaient décorées, mais elles n'étaient pas chauffées, ce luxe ne s'installera lentement qu'à partir des années 1820, le public essayait donc de se réchauffer à l'aide de pierres chaudes ou de bouillottes, ramenées de la maison ou achetées à un marchand. Car il y avait un commerce vif dans le théâtre : on pouvait y acheter des gourmandises telles que des liqueurs, des fruits frais, des confitures ou du chocolat, mais aussi de la bière, du vin ou du tabac. Par conséquent, ces marchandises étaient aussi consommées sur place.

La représentation et l'après-spectacle.

Jusqu'à la fin des années 1760, les spectateurs pouvaient encore s'installer directement sur le plateau de scène⁴⁷⁹. Leur présence pouvait s'avérer compliquée pour le déroulement du spectacle, notamment si les acteurs rataient leur entrée parce qu'ils n'arrivaient pas à passer. De plus, certains des hommes, car il n'y avait pas de spectatrices sur scène, profitaient de la situation pour faire des avances aux actrices. Parallèlement à ce phénomène, il y avait des acteurs qui après avoir dit leur texte descendaient dans le parterre pour discuter avec leurs connaissances, et remonter ensuite quand leur personnage devait réapparaître. Ajoutons à cela des changements de décors, qui se faisaient à vue et qui étaient très bruyants ainsi que de la déclamation souvent très

⁴⁷⁹ Aussi, jusqu'à la fin des années 1760, ce n'était pas considéré comme choquant si un spectateur du parterre montait pendant le spectacle pour mieux voir ou même pour intervenir.

peu naturelle – dans ces conditions, il était difficile d’obtenir l’effet d’illusion parfaite recherchée par les théoriciens du théâtre.

Une fois le public banni de la scène, on commençait à réellement investir l’espace en coulisse. L’acteur ne se retirait plus uniquement dans le fond de la scène jusqu’à ce que son personnage revienne, mais s’installait en coulisse. Par conséquent, cet endroit qui jusque là avait juste servi de passage entre les loges des acteurs et la scène, devenait un véritable lieu de vie pour les comédiens. Grâce aux Mémoires d’Iffland nous savons par exemple que le comédien, par un petit regard dans les coulisses, s’assurait de la qualité de son jeu. En effet, le directeur artistique, en spectateur privilégié se tenait pour surveiller la représentation. Son départ pendant un spectacle était alors la critique la plus dure imaginable. A Weimar, les actrices commençaient à se servir du temps à attendre en coulisse, pour faire du tricot – une pratique qui fut rapidement interdite, car en raison des nombreuses paires d’aiguilles, on n’entendait plus ce qui était dit sur scène. De manière générale, l’interdiction du spectateur sur scène coïncide avec l’interdiction pour les comédiens d’amener leurs enfants ou leurs domestiques en coulisse. On aurait pu croire que les coulisses, en tant qu’espace intime que les acteurs doivent partager, auraient été aussi l’endroit où se nouaient et dénouaient les liens entre collègues.

Cependant, c’est dans le parterre que se jouaient les batailles autour des carrières d’actrices et d’acteurs. En effet, pour établir ou maintenir son statut hiérarchique parmi les acteurs, il ne suffisait pas de bien jouer, mais il fallait également s’assurer que les admirateurs viennent nombreux et que leurs applaudissements soient plus forts que les manifestations critiques. Les artistes n’hésitaient pas à employer les grands moyens pour se mettre en valeur, et si un acteur ou son mécène sentaient que la concurrence devenait trop forte, ils pouvaient engager des personnes pour applaudir et huer selon leur bonne volonté : la claque. Certaines victimes de ces méthodes, choisissaient la contre-attaque en organisant eux-mêmes une claque ; les plus chanceux réussissaient même à prendre des mesures préventives. Christ rapporte que lorsqu’il jouait à Berlin, il avait critiqué une actrice. Les admirateurs de celle-ci s’étaient alors mobilisés pour huer Christ pendant le spectacle. Une autre actrice en ayant eu nouvelle, prévint Christ, mais vu qu’il ne restait que quelques heures avant le début de la représentation, il n’a pas pu

organiser une contre-claque de son côté. Il eut tout juste le temps de consulter son épouse⁴⁸⁰ qui lui dit de se préparer tranquillement pour le spectacle et qu'elle se chargerait du reste. Le soir, quand la claque arriva, Madame Christ l'attendait déjà dans le parterre et menaçait de gifler personnellement chacun qui oserait critiquer sans raison la prestation artistique de son mari. La claque s'inclina !

Le spectacle durait au moins trois heures, habituellement même quatre heures. Par conséquent, la représentation termina, en fonction du début du spectacle, aux alentours de 21h30. Bien qu'officiellement les comédiennes et comédiens ne fussent pas autorisés à recevoir de la visite dans leurs loges, il n'était pas inhabituel qu'un chemin secret mène directement de la loge occupée par le souverain aux loges des actrices. Celui-ci pouvait alors discrètement rendre visite à sa protégée avant de s'abandonner à son programme de soirée. Car pour la cour, le spectacle ne constituait généralement que la première partie de la soirée ; il était suivi par un bal ou bien des banquets auxquels les comédiens étaient conviés. Evidemment, il aurait été impensable de décliner une telle invitation, qu'il fallait en réalité plutôt considérer comme une obligation professionnelle. Goethe encourageait ses comédiens à fréquenter la haute société pour se cultiver ; et Christ estima que seul un comédien fréquentant la bonne société sait convenablement l'imiter.

Dans des villes comme Hambourg, où le théâtre était une entreprise commerciale, les contacts sociaux en dehors du milieu professionnel concernaient plutôt la bourgeoisie cultivée. Toutefois, seuls les plus cultivés des acteurs pouvaient espérer avoir accès à ces cercles. Que faisaient alors les acteurs qui ne fréquentaient ni la cour, ni la bourgeoisie ? Probablement, en dehors des obligations dues au nouveau statut social, les occupations des artistes dépendaient essentiellement de leur contexte familial ! En effet, après le spectacle, les actrices et acteurs vivant en famille rentraient généralement à la maison. Il en est de même pour les femmes célibataires, logeant souvent chez une famille. Les hommes sans obligations familiales pouvaient s'abandonner à des soirées conviviales. Daniel Gottlieb Quandt affirme qu'en sortant du théâtre, l'acteur aime se

⁴⁸⁰ Sa première épouse, Isabella Maria Christ, qui avait été actrice avant de se retirer du théâtre pour s'occuper de leurs nombreux enfants.

reposer autour d'un bon verre dans une taverne et Iffland relate comment, avec ses collègues, ils ont passé les nuits à discuter de l'art dramatique. Quant à Brandt, il a exposé dans ses Mémoires le danger du jeu...

2) Le théâtre comme entreprise

D'une façon plus transparente que les autres arts, le théâtre est tributaire de la vie économique et sociale et en porte le reflet.⁴⁸¹

Le spectacle vivant se voit attribuer une place unique dans l'exercice des arts, car il dépend de la présence d'un public pour exister – il n'y a acte théâtral que s'il y a un public. Concernant plus particulièrement le théâtre professionnel, cette dépendance est accrue par l'exigence de faire vivre ses membres par l'exercice de leur métier. Dès le départ, l'argent est une préoccupation centrale, au même titre que l'art. Par ailleurs, même si le monde du spectacle semble souvent être régi par des lois qui lui sont spécifiques, ses aspects économiques ne sont pas indépendants, mais s'intègrent dans le monde qui entoure le théâtre. En effet, il ne faut surtout pas imaginer le théâtre professionnel comme un système économique fermé et clos. L'interaction avec d'autres milieux professionnels est nécessaire et quotidienne, déjà parce que les personnes travaillant au théâtre sont des consommatrices : Elles doivent loger quelque part, se nourrir, se vêtir... Le théâtre fait vivre des personnes qui ne sont qu'indirectement liées aux arts du spectacle, telles que, pour citer quelques exemples, les marchands qui vendent de la nourriture ou des boissons dans la salle ou alors les domestiques des acteurs. Enfin, le théâtre vit d'un argent qui ne vient pas de nulle part, mais qui provient d'autres transactions financières – peu importe s'il s'agit de subventions, de mécénat ou bien des spectateurs qui payent. Par conséquent, le théâtre professionnel dépend du système économique global dont il fait partie. Dominique Leroy, rejoignant Martine de Rougemont, pousse encore plus loin cette réflexion, en affirmant que l'économie théâtrale est un miroir des évolutions économiques que connaît la société en général :

Les arts du spectacle n'ont jamais constitué un isolat dans la production économique générale. Bien au contraire, dans leur identité globale, ils forment un reflet fidèle de l'organisation sociale et du système de production. C'est dans cette optique que peut s'affirmer une meilleure compréhension des activités de spectacle à l'intérieur des activités productives générales spatialement et historiquement déterminées. L'histoire de l'économie

⁴⁸¹ ROUGEMONT, Martine de, *La vie théâtrale en France au XVIIIe siècle*, Editions Champion, Paris, 1988, p. 175.

des arts de spectacle est donc une branche de l'économie générale ayant une spécificité relative.⁴⁸²

Afin de comprendre les spécificités de l'économie du théâtre allemand, il est indispensable d'étudier de plus près le système économique prédominant dans l'Allemagne de l'époque.

Le caméralisme.

Pour ce faire, il faut remonter au début du dix-septième siècle, lorsque, au lendemain de la guerre de Trente ans (1618 – 1648), les pays allemands souffrent de trois problèmes majeurs : la forte décimation de la population, les grandes destructions et les faibles finances publiques. Politiquement, les souverains des pays germanophones aspirent à copier le modèle de l'absolutisme français, alors que leurs intérêts sont administrés par les *Kammern*⁴⁸³ – d'où le terme « caméralisme », désignant la variante allemande du mercantilisme. Les caméralistes, qui sont alors les hauts fonctionnaires de l'Etat chargés des affaires intérieures, élargissent rapidement leur champ de compétences à la législation, la fiscalité et l'économie. Dans la première phase du caméralisme, qui (avec des fortes variations dans les différents pays allemands) couvre environ la période jusqu'aux années 1730, ils attirent l'attention sur l'importance de la consommation par les masses, sans pour autant entreprendre de démarches sérieuses, et défendent l'idée d'un Etat qui fixe les prix. Contrairement au mercantilisme français, qui se concentre sur le commerce, le caméralisme s'y intéresse sans négliger l'agriculture. L'Etat est compris comme une grande unité, dont le souverain, également appelé *Landesvater*⁴⁸⁴, constitue la tête. En tant qu'ultime représentant de l'Etat, il se doit de le faire briller au-

⁴⁸² LEROY, Dominique, *Histoire des Arts du spectacle en France. Aspects économiques, politiques et esthétiques de la Renaissance à la Première Guerre mondiale*, Editions L'Harmattan, Paris, 1990, p. 213.

⁴⁸³ *Kammer*, du latin *camera* = initialement une pièce voûtée. Cf. KLUGE, Friedrich, *Kluge. Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, édité par SEEBOLD, Elmar, éditions Walter de Gruyter, Berlin et New York, 2002, p. 463. Nous pouvons supposer que, dans ce contexte, ce terme désignait au départ la pièce où le souverain et ses ministres tenaient conseil. A l'époque étudiée, il ne fait déjà plus référence à un endroit précis, mais correspond à ce que nous appelons aujourd'hui un cabinet d'Etat ou bien un ministère, avec la différence que les hommes d'Etat et fonctionnaires qui y agissent sont nommés par le souverain, et non élus.

⁴⁸⁴ *Landesvater* = père du pays.

delà de ses frontières. La définition des fonctions d'un souverain la plus célèbre, est certainement celle de Frédéric II, roi de Prusse:

Les préjugés du Vulgaire semblent favoriser la magnificence des Princes ; mais autre est la libéralité d'un particulier, & autre est celle d'un Souverain : un Prince est le premier Serviteur & le premier Magistrat de l'Etat ; il lui doit compte de l'usage qu'il fait des impôts ; il les lève, afin de pouvoir défendre l'Etat par le moïen des troupes qu'il entretient, afin de soutenir la dignité dont il est revêtu, de récompenser les services & le mérite, d'établir en quelque sorte un équilibre entre les riches et les obérés, de soulager les malheureux en tout genre & de toute espece, afin de mettre la magnificence en tout ce qui intéresse le corps d'Etat en général : si le souverain a l'esprit éclairé & le cœur droit, il dirigera toutes ses dépenses à l'Utilité du Public & au plus grand avantage de ses Peuples.⁴⁸⁵

Evidemment, par rapport à « L'Etat, c'est moi » attribué à Louis XIV, la définition du souverain comme « premier serviteur de l'Etat » faite par le roi prussien, semble révolutionnaire. En réalité, le changement ne s'effectue que sur un niveau philosophique et n'affecte pas le quotidien des sujets puisque ce « premier serviteur » détient toujours le pouvoir absolu, pouvant choisir arbitrairement ce qui est bien pour l'Etat, sans hésiter à y sacrifier des individus. Il suffit, pour l'illustrer, de voir l'exemple d'un autre souverain « éclairé », le landgrave Frédéric II de Hesse, qui, en 1779, ouvre à Cassel⁴⁸⁶ le premier musée d'art⁴⁸⁷ accessible aux visiteurs de toutes les classes sociales. Un musée qui a été financé en louant 17.000 jeunes hommes de ses contrées à l'armée anglaise pour la guerre dans les colonies !

Néanmoins, l'image du souverain qui est une figure paternelle chargée du bien de ses sujets, peut être considérée comme admise dans tout le territoire sous influence de la culture allemande, et il ne faut pas oublier que l'idée bourgeoise du bonheur individuel est toute jeune et commencera justement à être diffusée par la voie du théâtre à partir des années 1770. En raison de l'importance qu'on accorde de façon générale à l'Etat, et compte tenu de l'ampleur des dégâts causés par les années de guerre, les caméralistes se

⁴⁸⁵ Frédéric II (roi de Prusse), *Mémoires pour servir à l'histoire de la maison de Brandebourg*, nouvelle édition revue, corrigée et augmentée, libraire Jean Neaulme, Berlin et La Haye, 1751, p. 250.

⁴⁸⁶ Cf. annexe n° 2, Cassel.

⁴⁸⁷ Le musée *Fridericanium*. cf. DRESSLER, Roland, *Von der Schaubühne zur Sittenschule. Das Theaterpublikum vor der vierten Wand*, Henschel Verlag, Berlin, 1993, p. 29-30.

consacrent tout d'abord à l'assainissement des finances publiques, en cherchant notamment de nouvelles sources d'imposition et de gain.

La seconde phase du caméralisme est marquée par sa *scientification*; ainsi, en 1727, l'université de Halle⁴⁸⁸ sera la première à proposer des études caméralistes.

Les enseignements portent sur l'ensemble des compétences que les futurs fonctionnaires des chambres devront mettre en œuvre. Le caméralisme construit ainsi une science complète de l'administration publique, qui concentre l'économie politique et sociale, la gestion, et même un enseignement des techniques.⁴⁸⁹

L'Etat est toujours considéré comme prioritaire, mais au cours de l'évolution vers un absolutisme éclairé surgit l'idée qu'il faut respecter certains droits de l'individu⁴⁹⁰, l'approche de l'individu restant cependant d'un pragmatisme matériel. Ce qui signifie concrètement qu'on tient compte du fait que celui-ci doit pouvoir continuer de payer ses impôts, donc que leur montant ne doit pas le mettre dans l'impossibilité de se loger, se nourrir et se vêtir. Dans ce contexte, la nécessité de plus d'égalité et de justesse dans l'imposition est évoquée : pour ne pas freiner l'économie, déclarent les caméralistes, il faudrait à l'avenir imposer uniquement les gains et les récoltes, et non la substance même des biens qui sert justement à générer de nouveaux gains – donc dans nos termes actuels : le capital. Pour la même raison, ils s'opposent désormais à ce que l'Etat fixe les prix, mais encouragent au contraire une autorégulation du marché pour stimuler le commerce. En effet, cette évolution va de pair avec une croissance importante du nombre de manufactures⁴⁹¹ dans les pays allemands. Dans ce contexte, nous pouvons constater un parallèle entre la spécialisation⁴⁹² des tâches, qui est un des éléments

⁴⁸⁸ Cf. annexe n° 2, Halle.

⁴⁸⁹ BROYER, Sylvain, « *Ordnungstheorie* et ordolibéralisme : les leçons de la tradition. Du caméralisme à l'ordolibéralisme : ruptures et continuité ? » in COMMUN, Patricia (directrice), *L'ordolibéralisme allemand : Aux sources de l'économie sociale du marché*, Université de Cergy-Pontoise, 2003, p. 80.

⁴⁹⁰ Bien entendu, l'individu qui reste tout de même soumis aux intérêts de l'Etat et par-là du souverain dans l'absolutisme éclairé.

⁴⁹¹ Les manufactures allemandes produisaient notamment de la porcelaine, des armes, des fleurs en tissu etc.

⁴⁹² Cf. ROUGEMONT, Martine de, *La vie théâtrale en France au XVIIIe siècle*, Editions Champion, Paris, 1988, p. 175 : « Le XVIIIe siècle, lui, voit naître et se généraliser des entreprises théâtrales d'un nouveau type, liées à l'évolution de l'économie contemporaine, et qui provoquent une multiplication et une spécialisation des métiers du théâtre. »

propres à la manufacture, et la spécialisation des métiers observée au sein de l'entreprise théâtrale, les deux visant à accélérer le rythme de travail tout en maintenant la qualité.

Sylvain Broyer constate que concernant

[...] le bien-être matériel du souverain et de ses sujets [...] le caméralisme reste un enfant du mercantilisme, doctrine politique économique qui dominait alors les autres cours européennes. [...] Comme pour le mercantilisme, le développement des forces productives nationales et une politique active de la balance commerciale visent à remplir les caisses du souverain.⁴⁹³

Comme pour le mercantilisme français ou anglais, le caméralisme tente d'exporter, mais aussi de faire entrer des monnaies étrangères par la voie du tourisme, élément – on y reviendra – qui s'avère favorable à la construction de théâtres permanents. Mais en quoi le caméralisme influe-t-il sur le théâtre au point de contribuer à la spécificité de l'évolution théâtrale en Allemagne ? La réponse se trouve dans la différence capitale entre le mercantilisme européen et le caméralisme, c'est-à-dire la perception de l'Etat par le sujet.

Il n'y avait aucun peuple pour lequel l'Etat et ses organes pouvaient devenir un centre d'intérêt aussi inépuisable que pour le peuple allemand. [...] L'Allemand ne pensait pas seulement plus à l'Etat que toute autre personne, mais aussi le mot « Etat » lui évoquait toute autre chose – à savoir le souverain et ses fonctionnaires. L'état bureaucratique naissant lui apparaissait non seulement comme la propriété nationale la plus précieuse, mais tout bonnement comme le facteur essentiel de l'évolution culturelle et comme fin en soi.⁴⁹⁴

L'intérêt « inépuisable » que l'Allemand porte à l'Etat paraît étonnant, dans la mesure où celui-ci n'encourage la prospérité de ses sujets que dans la perspective de gains pour

⁴⁹³ BROYER, Sylvain, op. cité, p. 80.

⁴⁹⁴ SCHUMPETER, Joseph Alois. Cf. LACHMANN, Werner, *Volkswirtschaftslehre 1*, Volume 1, collection « Grundlagen », Springer Verlag, Berlin, Heidelberg et New York, 2006 (5^{ème} édition, 1^{ère} 1993), p. 49: *Für kein Volk konnten der Staat und seine Organe so sehr Gegenstand unerschöpflichen Interesses werden wie für das deutsche. [...] Der Deutsche dachte nicht nur viel mehr an den Staat als jeder andere, sondern er dachte auch bei dem Wort „Staat“ an etwas ganz anderes – nämlich an den deutschen Landesfürst und seine Beamten. Der entstehende Beamtenstaat erschien ihm nicht nur als sein wertvollster Nationalbesitz, sondern schlechthin als der wesentliche Faktor der Kulturentwicklung und als Selbstzweck.* On peut considérer que cette passion pour l'Etat est restée vivante en Allemagne jusqu'à la Première guerre mondiale, bien au-delà des frontières régionales.

les finances publiques, se contentant d'assurer le cadre juridique pour leur survie matérielle. Cependant, contrairement au mercantilisme européen, le caméralisme conserve un côté scholastique fortement prononcé par son lien étroit avec la philosophie des lumières – et garantit, au-delà des nécessités matérielles, le maintien de l'ordre moral. Sylvain Broyer le résume ainsi :

Le mercantilisme allemand réaffirme les liens de la morale et de l'économie.⁴⁹⁵

Il en résulte que la société est imprégnée par les termes : ordre, régularité et travail. Les valeurs économiques deviennent des valeurs culturelles, et notamment pour la première force commerciale, la bourgeoisie.

Dans ce contexte, il faut rappeler deux processus fondamentaux de l'histoire contemporaine, qui se réfèrent l'un à l'autre, mais peuvent être différenciés : *primo*, l'évolution économique qui changeait la psyché sociale ; *secundo*, la variante allemande des lumières européennes, qui répondait à la situation politique. La conception de théâtre national allemand naissait au point d'intersection des deux processus.⁴⁹⁶

Pour intégrer la société imprégnée par le caméralisme, le théâtre se doit d'adapter ses valeurs, non seulement sur un plan économique, mais – plus important encore – sur un plan artistique. Par conséquent, l'interaction entre le caméralisme et le théâtre ne se limite pas à l'économie, mais influe sur l'évolution de l'art théâtral, qui deviendra un acteur social important!

Si le théâtre adapte des valeurs d'une société caméraliste, il convient de s'interroger de quelle manière les caméralistes s'intéressent au théâtre. Selon Wolfgang Martens⁴⁹⁷,

⁴⁹⁵ BROYER, Sylvain, « *Ordnungstheorie* et ordolibéralisme : les leçons de la tradition. Du caméralisme à l'ordolibéralisme : ruptures et continuité ? » in COMMUN, Patricia (directrice), *L'ordolibéralisme allemand : Aux sources de l'économie sociale du marché*, Université de Cergy-Pontoise, 2003, p. 80.

⁴⁹⁶ DRESSLER, Roland, *Von der Schaubühne zur Sittenschule. Das Theaterpublikum vor der vierten Wand*, Henschel Verlag, Berlin, 1993, p. 15: *Dabei sind zwei fundamentale zeitgeschichtliche Vorgänge zu erinnern, die zwar auf einander bezogen, aber doch unterscheidbar sind: erstens die ökonomische Entwicklung, die die soziale Psyche veränderte, zweitens die deutsche Variante der europäischen Aufklärung, die auf die politischen Verhältnisse antwortete. Im Schnittpunkt beider Vorgänge entstand die Konzeption des deutschen Nationaltheaters.*

⁴⁹⁷ MARTENS, Wolfgang, «Das Bild des Theaters in den deutschen polizey- und cameralwissenschaftlichen Lehrbüchern des 18. Jahrhunderts» in BAUER, Roger et WERTHEIMER, Jürgen

bien que ceux-ci distinguent depuis la fin du dix-septième siècle clairement les comédies (étrangères) montrées à la cour de la pratique théâtrale des troupes itinérantes, ce n'est que depuis les années 1750 qu'ils commencent à intégrer dans leurs écrits l'idée d'un théâtre comme institution moralisatrice. Johann Heinrich Gottlieb von Justi⁴⁹⁸ est alors un précurseur parmi les caméralistes, car il ne se contente pas de défendre la censure, mais réclame également des mesures positives de la part de l'Etat. Ainsi, il songe par exemple aux subventions ou à une administration uniquement dédiée aux affaires de théâtre. En effet, les réflexions de J.H.G. von Justi ne se limitent pas aux théâtres de cour. Lorsqu'il parle de théâtre, il pense au contraire plutôt à une institution touchant largement la population citadine et l'imprégnant des valeurs morales de l'Etat.

Par ailleurs, il argumente que le théâtre, en tant qu'attraction touristique, peut même devenir une source d'argent pour ce dernier. Pour cela, il s'appuie sur un phénomène que les économistes de nos jours appellent *Umwegrentabilität*⁴⁹⁹. Le principe est très simple : Créer un événement demande une dépense que l'on ne peut pas nécessairement couvrir par les gains que celui-ci engendre. *A priori*, un projet qui ne peut pas s'autofinancer est un investissement à perte. Cependant, si on replace cet événement dans un contexte économique plus global, par exemple l'économie de toute une ville, il s'avère que cette première impression était un jugement fallacieux. En effet, si on tient compte de la totalité des consommations générées par les personnes s'étant déplacées pour profiter de l'évènement, le gain dépasse les investissements initiaux. La plupart des caméralistes reprennent ses théories. Néanmoins, certains, tel que Johann August Schlettwein⁵⁰⁰, refusent catégoriquement d'accorder une quelconque utilité au théâtre,

(éditeurs), *Das Ende des Stegreif-Spiels. Die Geburt des Nationaltheaters*. Wilhelm Fink Verlag, Munich, 1983, p. 104-106.

⁴⁹⁸ Johann Heinrich Gottlieb von Justi (1717 – 1771), caméraliste allemand. De 1751 à 1754, il enseigna le caméralisme et la rhétorique au *Theresianum* à Vienne. A Göttingen, il s'intéressa aux ouvrages de Montesquieu. En 1757, à Copenhague, il conseilla le ministre Bernstorff. Enfin, de 1765 à 1768, il fut directeur des mines nationales prussiennes, avant qu'on l'accuse d'escroquerie financière.

⁴⁹⁹ *Umwegrentabilität* = rentabilité dérivée.

⁵⁰⁰ Johann August Schlettwein (1731 – 1802), économiste allemand. Il fut considéré comme un des plus importants représentants de la physiocratie. Il fut haut fonctionnaire de la police de Karlsruhe, enseigna ensuite à Bâle, et devint enfin directeur de la première académie économique allemande à Giessen. A la fin de sa vie, Schlettwein tenta de prouver à Kant que son système de la philosophie critique ne tiendra pas face à la physiocratie. Cependant, Kant refusa de répondre à ses lettres, soupçonnant que l'intérêt de Schlettwein serait plus d'ordre économique qu'intellectuel.

arguant que le bourgeois qui s'y divertit oublie que le vrai bonheur réside dans le travail et la productivité.

Sonnenfels est le premier caméraliste à employer la notion de *Nationaltheater* (théâtre national), pour défendre plus particulièrement le théâtre germanophone. Dans un premier temps, il ne s'intéresse pas tellement à l'ampleur éducative du théâtre, mais pointe l'avantage économique : car la création de pièces germanophones est moins coûteuse que celle des opéras italiens et comédies françaises, à laquelle la cour⁵⁰¹ avait jusqu'à présent donné la préférence.



Joseph Freiherr von Sonnenfels.

Gravure par J. Jacobe.

Sans année.

La proposition de J.H.G. von Justi, de faire de l'Etat le protecteur du théâtre et d'instrumentaliser ce dernier pour éduquer le sujet, devient un lieu commun que l'on retrouve dans presque tous les manuels caméralistes de l'époque. Toutefois, seuls Sonnenfels et Georg Friedrich von Lamprecht⁵⁰² semblent déduire que cette mission éducative doit influencer sur le caractère des pièces. Bien que les deux plaident pour le drame bourgeois ou sentimental, ils ne s'intéressent que superficiellement aux aspects

⁵⁰¹ Il se référait à la cour impériale à Vienne, mais cela valait autant pour la plupart des souverains germanophones de l'époque.

⁵⁰² Georg Friedrich von Lamprecht (1760 – 1820) fut d'abord professeur de droit à Halle, puis conseiller royal en affaires religieuses à Berlin.

artistiques du théâtre, le considérant davantage comme média idéal pour influencer sur les masses. Quant aux répercussions réelles de ces théories, il s'avère que si les souverains commencent à ouvrir leurs théâtres à un public payant, ce n'est pas uniquement pour soulager immédiatement leur facture, mais aussi pour attirer un public étranger, susceptible de faire rayonner leur propre grandeur au-delà des frontières de leur pays. Par conséquent, on peut alors conclure que les arguments politico-économiques des caméralistes ont su intéresser davantage les souverains au théâtre germanophone que les réflexions théoriques des théâtres.

Le principalat.

La diversité des structures professionnelles du théâtre rend impossible de parler de manière uniforme de l'économie théâtrale ; ainsi il convient d'y procéder par étapes. Si au milieu du siècle, le monde du théâtre professionnel est encore largement dominé par les troupes itinérantes, nous pouvons observer ensuite, durant une trentaine d'années, la construction de théâtres permanents par des souverains ou des directeurs de troupes, mais aussi par des communes ou des entrepreneurs étrangers au milieu théâtral.

Entre 1750 et 1805, dans plus de cent villes du Saint Empire romain germanique, soit des théâtres ont été construits, soit des lieux de représentations provisoires ont été créés presque complètement à neuf.⁵⁰³

Enfin, à partir des années 1780, de plus en plus de théâtres permanents ne sont plus occupés par des sociétés ambulantes, mais disposent d'une troupe sédentaire.

Bien que le théâtre allemand connaisse une sédentarisation au cours de la seconde moitié du dix-huitième siècle, le théâtre itinérant ne disparaît jamais complètement du paysage théâtral, mais continue à exister, surtout dans les régions un peu plus rurales, où le nombre d'habitants est trop restreint pour faire vivre une troupe sédentaire. Dans ce

⁵⁰³ DRESSLER, Roland, *Von der Schaubühne zur Sittenschule. Das Theaterpublikum vor der vierten Wand*, Henschel Verlag, Berlin, 1993, p. 13: *Zwischen 1750 und 1805 wurden in mehr als 100 Städten des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation Theater erbaut oder aus provisorischen Spielstätten so gut wie gänzlich neu geschaffen.*

contexte, nous pouvons observer une évolution au cours des décennies, dans laquelle se développent deux branches du théâtre itinérant : le théâtre à tendance burlesque, qui finira par rester maintenu à l'écart de la vie citadine, et les sociétés ambulantes de comédiens⁵⁰⁴, pratiquant le théâtre « sérieux », qui jouent dans les théâtres permanents, dont l'emplacement finit par se trouver au centre-ville. Si on fait abstraction de la nature des spectacles représentés et du jugement de valeur qui se reflète dans l'attribution des lieux, on constate que la structure socio-économique des différentes catégories de troupes itinérantes reste quasiment identique.

Nous pouvons observer, dans ces troupes, le maintien d'un système hiérarchique⁵⁰⁵ et économique largement identique à celui que nous connaissons dans la première moitié du siècle. La troupe est alors uniquement ou bien essentiellement composée par des acteurs⁵⁰⁶ et dirigée par l'un d'eux, qui porte seul tous les risques financiers, fait les démarches administratives, prend les décisions artistiques, distribue les rôles et en joue souvent les principaux. Ce directeur-entrepreneur est appelé *Prinzipal*, et bien qu'en réalité il soit clairement dans une position supérieure aux autres dans la hiérarchie de la troupe, le rythme de vie et la proximité quotidienne qui en résultent le laissent apparaître comme le *primus inter pares*, ce qui était sa position au tout début du théâtre professionnel.

Se référant à Eduard Devrient, Edouard de Suckau⁵⁰⁷ écrit :

Le principalat est l'ancienne forme de la constitution des troupes dramatiques en Allemagne. Un acteur *principal* était l'entrepreneur et le directeur de la troupe.⁵⁰⁸

Le simple fait que Suckau décide d'expliquer le terme au lecteur francophone du dix-neuvième siècle, démontre que celui-ci n'est pas censé le connaître, puisqu'il s'agit d'une forme de structure jugée non seulement dépassée, mais spécifiquement allemande. Pour revenir au contexte du dix-huitième siècle, les divers documents

⁵⁰⁴ En allemand : *fahrende Schauspielergesellschaften*.

⁵⁰⁵ Cf. annexe n° 7.

⁵⁰⁶ Parfois, il y a également des membres qui dansent ou chantent uniquement.

⁵⁰⁷ Traducteur de plusieurs ouvrages allemands au dix-neuvième siècle.

⁵⁰⁸ SUCKAU, Edouard de, Note de bas de page, in LESSING Gotthold Ephraim, *Dramaturgie de Hambourg*, traduit par SUCKAU, Edouard de, Librairie Académique Didier et Cie, Paris, 1869, p.2.

d'époque démontrent que si le système du principalat abandonne doucement sa place de forme économique dominante, il continue à exister et même à évoluer. Leroy⁵⁰⁹, s'appuyant sur les théories d'André Veinstein, définit dans son glossaire le principalat comme « système dans lequel les troupes se trouvent soumises à l'autorité de l'acteur principal qui est à la fois entrepreneur et directeur de troupe ».

Dans la seconde moitié du siècle, les troupes se groupent plus fréquemment qu'avant autour d'un noyau familial et montrent donc une prédominance de membres appartenant à un même foyer. Par conséquent, tandis qu'au milieu du dix-septième siècle les troupes étaient composées presque exclusivement d'hommes, à partir des années 1750, la présence des femmes ne peut plus être négligée, comme le montrent les exemples⁵¹⁰ suivants :

Troupe	Année	Femmes	Hommes
Troupe de Schönemann	1740	4	8
Troupe de Schönemann	1756	9	11
Troupe de Borchers	1782	9	12
Troupe de Borchers	1785	12	19
Troupe de Bondini	1788	10	12
Théâtre de Schwedt ⁵¹¹	1788	13	11
Théâtre de Munich	1788	11	17
Théâtre de Linz	1781	11	19

Peu de troupes sont dirigées par des femmes, mais quasiment toutes les femmes recensées dirigeant seules une troupe de théâtre, autant dans la première que dans la

⁵⁰⁹ LEROY, Dominique, *Histoire des Arts du spectacle en France. Aspects économiques, politiques et esthétiques de la Renaissance à la Première Guerre mondiale*, Editions L'Harmattan, Paris, 1990, p. 8.

⁵¹⁰ Pour la composition des troupes de Bondini, du théâtre de Schwedt et du théâtre de Munich cf. VON BERTRAM, Christian August, *Annalen des Theaters*, Berlin, 1788/89 ; pour la composition de la troupe de Borchers (qui jouait en Haute-Autriche) et du théâtre de Linz (sous la direction de Bulla) cf. FUHRICH, Fritz, *Theatergeschichte Oberösterreichs im 18. Jahrhundert*, Vienne, 1968 ; pour la composition de la troupe de Schönemann cf. DEVRIENT, Hans, *Johann Friedrich Schönemann und seine Schauspielergesellschaft. Ein Beitrag zur Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts*, Hambourg et Leipzig, 1895.

⁵¹¹ La famille Aleri et les quatre enfants font aussi partie de la troupe de Schwedt, mais ne sont pas pris en considération pour ce tableau parce que nous ignorons le nombre exact et le sexe des personnes concernées. Néanmoins, il est possible que le renversement de situation observé ne soit qu'apparent et que la famille Aleri est essentiellement composée d'hommes.

seconde moitié du dix-huitième siècle, le faisaient en tant que *Prinzipalin*, ce qui démontre, pour ce système économique, l'acceptation de la femme comme membre à part entière, ayant *a priori* les mêmes possibilités de carrière à l'intérieur de la troupe que l'homme. La troupe familiale implique presque⁵¹² toujours que le *Prinzipal* est aussi le chef de famille d'une partie des membres, ce qui renforce sa position, et apporte une certaine stabilité au sein de la troupe, dont le noyau change désormais moins souvent.

Principal, le directeur d'une troupe de comédiens.⁵¹³

Bien qu'aucune définition citée ne le dise explicitement, il est révélateur de parler toujours du *Prinzipal* comme le directeur d'une troupe et jamais comme le directeur d'un théâtre, ce qui suggère que ce système économique est propre au théâtre itinérant, où la troupe ne possède pas une salle ou un lieu précis, mais loue ou construit au fur et à mesure de ses besoins. L'histoire théâtrale montre cependant que certains *Prinzipale* réussissaient à se voir attribuer la direction d'un théâtre permanent ou à en construire un, ce qui nous fait supposer que, dans leur cas, le titre de *Prinzipal* était maintenu alors que celui de *Direktor* aurait été plus approprié⁵¹⁴. Ainsi Ackermann, certainement aussi parce que la situation économique l'obligeait à continuer de tourner beaucoup, était *Prinzipal*, alors qu'il possédait un théâtre – qu'il avait loué à Löwen durant l'entreprise de Hambourg. Constellation bizarre, dans laquelle une partie de la famille Ackermann fait partie de la troupe dirigée par Löwen, alors qu'ils sont les entrepreneurs qui louent le théâtre à celui-ci...

Dans un contexte d'embourgeoisement du théâtre et de volonté de l'anoblir pour en faire un instrument pédagogique, le principalat est considéré comme obsolète et indigne d'un art par certains des contemporains :

⁵¹² Souvent, la *Prinzipalin* est veuve ou divorcée. Toutefois, si elle dirige une troupe étant mariée, son mari reste chef de famille. Cette situation a pu être observée, par exemple, chez les époux Neuber et sous la direction de Sophie Charlotte Schröder.

⁵¹³ BIGLER-MARSCHALL, « Prinzipal » in KOSCH, Wilhelm, *Deutsches Theater-Lexikon, Biographisches und bibliographisches Handbuch*, Tome 3, Francke Verlag, Berne, 1992, p.1796: *Prinzipal, der Leiter einer Schauspieltruppe*.

⁵¹⁴ En réalité, le terme Prinzipal est resté dans le langage courant pour désigner un directeur de théâtre jusqu'au début du dix-neuvième siècle.

Le système du *principalat* entre comédiens a ravalé un art libéral au rang d'un métier : le chef de troupe se laisse ordinairement d'autant plus aller à des calculs égoïstes qu'il connaît mieux sa clientèle et qu'il sait mieux ce qu'elle peut rapporter de profits et de pertes.⁵¹⁵

Lessing, en soutenant les théories publiées par Johann Elias Schlegel⁵¹⁶, milite pour un théâtre professionnel subventionné, qui enlève aux artistes la charge de devoir plaire au public payant, afin qu'ils puissent se concentrer pleinement sur leur art, et par son exercice éduquer le spectateur. Les critiques du principalat estiment que le *Prinzipal* est entrepreneur, avant d'être artiste. Le théâtre itinérant, vivant littéralement au jour le jour, et dépendant encore plus de la générosité des spectateurs qu'une troupe partiellement subventionnée ou entretenue, ne peut se permettre de telles ambitions. Plaire, lui est nécessaire, et l'aptitude d'un *Prinzipal* se montre notamment dans sa capacité de faire vivre sa troupe. Pour cela, il doit donner la priorité aux pièces qui plaisent aux masses, même si cela implique de monter des pièces, pour lesquelles il ne dispose peut-être pas du personnel adapté – ce qui oblige des acteurs de jouer des rôles qui ne leur correspondent pas et nuit à la qualité des spectacles. Pour le *Prinzipal*, c'est le goût du public qui dicte la survie. C'est pourquoi ses choix artistiques sont nécessairement aussi des choix économiques, une idée de la pratique théâtrale qui va complètement à l'encontre des idéaux des réformateurs du théâtre !

Le « stock system ».

En France, depuis la fin du seizième siècle, le principalat cède progressivement sa place comme système économique dominant dans le théâtre professionnel au « stock system » :

Parmi les différents systèmes d'exploitation des entreprises de spectacles, le plus largement appliqué est le « stock system ». On entend par là un mode d'exploitation basé sur le double principe suivant : existence d'une troupe permanente (stock), d'une part ; d'autre part, la direction en est assumée par une personne qui est à la fois directeur de troupe et directeur

⁵¹⁵ LESSING, Gotthold Ephraim, « Annonce » in *Dramaturgie de Hambourg*, traduit par SUCKAU, Edouard de, Librairie Académique Didier et Cie, Paris, 1869, p.2-3.

⁵¹⁶ *Beyträge zum Dänischen Theater* (1748).

de théâtre. En même temps que l'exploitation de la troupe et de la salle sont confiées à une seule personne, le « stock système » se compose de compagnies qui utilisent les mêmes acteurs pour des séries de productions différentes. Ce sont des unités qui se suffisent à elles-mêmes, dotées d'un noyau de personnel stable. Ce sont aussi des centres de production autonomes car chaque directeur local est, virtuellement tout au moins, indépendant. Celui-ci loue ou possède le théâtre, choisit les acteurs, décide ou refuse d'employer telle personnalité (star) extérieure dans telle pièce, distribue les rôles et dirige les représentations, etc. Dans ce système, il est évidemment possible qu'une partie des représentations se fasse à l'extérieur du théâtre ou du lieu de résidence de la troupe [...]. Mais il faut que cette exploitation « externe » reste secondaire et accessoire face à l'activité principale qui est l'exploitation sur des lieux permanents. Dans son essence, le « stock system » s'oppose à l'esprit d'émulation et de compétition. Il est donc étranger à la production de masse et sa conceptualisation a toujours été en fin de compte peu ou prou pré-capitaliste.⁵¹⁷

Malgré les spécificités sociopolitiques de l'Allemagne, nous pouvons observer une évolution économique montrant de fortes ressemblances avec le « stock system » au cours de la seconde moitié du dix-huitième siècle.

Rappelons-nous qu'entre 1750 et 1800, des théâtres ont été ouverts dans plus de cent villes du Saint Empire romain germanique. Dans une première vague, conformément à l'évolution vers un despotisme éclairé, de plus en plus de souverains cherchent à briller en créant un théâtre de cour. A peu près en même temps, de plus en plus de *Prinzipale* tentent de s'installer durablement dans les villes, en créant des théâtres permanents. Pour cela, ils n'hésitent parfois pas à s'associer avec des entrepreneurs bourgeois. Puis, à partir du milieu des années 1770, les théâtres de cour, essentiellement pour des raisons financières, commencent à ouvrir leurs portes au public payant, et parallèlement, surtout dans les villes avec une bourgeoisie puissante, on observe des municipalités s'impliquant financièrement, en transformant des théâtres privés en institutions publiques. Durant la seconde moitié du dix-huitième siècle naît alors ce qui caractérise aujourd'hui encore le paysage théâtral⁵¹⁸ allemand : une forte densité de théâtres et la

⁵¹⁷ LEROY, Dominique, *Histoire des Arts du spectacle en France. Aspects économiques, politiques et esthétiques de la Renaissance à la Première Guerre mondiale*, Editions L'Harmattan, Paris, 1990, p. 213-215.

⁵¹⁸ En effet, le terme allemand de *Theaterlandschaft* (paysage théâtral) fait référence au fait que l'Allemagne est le pays au monde avec la plus grande densité de théâtres.

coexistence de théâtres privés et de théâtres publics subventionnés à des proportions très différentes.

Si, pour un instant, on néglige sa nature artistique, on s'aperçoit que l'approche de gestion d'un théâtre dépend entièrement de la fonction que celui-ci est censé remplir. Dans ce contexte, nous pouvons faire la différence entre trois catégories de théâtres permanents: le théâtre de cour, le théâtre « commercial » et le théâtre municipal. Evidemment, les frontières entre ces différentes catégories étaient floues. Tandis que les théâtres de cour étaient considérés comme un moyen de représentation, permettant au souverain de briller autant devant ses propres sujets qu'au-delà des frontières en attirant des étrangers, les théâtres municipaux dans les villes marchandes devaient divertir la bourgeoisie, tout en diffusant les valeurs morales de cette nouvelle puissance économique. Quant aux théâtres « commerciaux », leur finalité était avant tout d'enrichir l'entrepreneur. Concentrons-nous d'abord sur le théâtre commercial⁵¹⁹ et le théâtre bourgeois, qui dans leur gestion financière ne se différenciaient pas vraiment.

Nous l'avons évoqué auparavant, il y a dans la seconde moitié du dix-huitième siècle deux sortes de troupes itinérantes : celles qui jouent du théâtre burlesque, le mêlant souvent à d'autres formes de spectacles comme l'acrobatie ou la magie, et les sociétés ambulantes pratiquant un théâtre sérieux. Ces dernières connaissent une grande stabilité, autant dans leur composition que dans leur direction, qui est assurée par le *Prinzipal*. Bien qu'on parle de *fahrende Gesellschaften*⁵²⁰, à partir de la seconde moitié du dix-huitième siècle, nous pouvons considérer que leurs déplacements se limitaient habituellement à trois ou quatre régions avoisinantes. Avec de nombreux conflits entre les différents pays allemands, des frais de douane et des taxes élevés ainsi que des autres périls auxquels on s'exposait généralement lors d'un voyage, les raisons pour rejoindre une région plus éloignée se limitaient à trois cas de figure : soit le directeur avait reçu une offre intéressante pour faire jouer sa troupe ailleurs, soit son *Privileg* avait expiré, soit la concurrence sur place était devenait trop rude.

⁵¹⁹ Cf. annexe n° 7.

⁵²⁰ *Fahrende Gesellschaften* = sociétés ambulantes.

Souvent, le *Prinzipal*, parfois déjà appelé *Direktor*, louait ou faisait construire un théâtre qu'il occupait la majorité de l'année. Si les frais pour un théâtre étaient trop importants, ou ses moyens épuisés, le directeur cherchait sur place un ou plusieurs investisseurs. Ceux-ci, le plus souvent étrangers au milieu théâtral, se contentaient de fournir les fonds pour acheter le théâtre et d'avancer les frais pour les tracts et les affiches, l'éclairage, éventuellement les décors etc. Par ailleurs, ils étaient censés se servir de leurs relations pour attirer des spectateurs pouvant payer. Le directeur se chargeait des démarches administratives, de la gestion des affaires et prenait toutes les décisions artistiques, et faisait parvenir aux investisseurs une partie des recettes.

Concernant les théâtres de cour⁵²¹, il y avait deux possibilités lors de la création : soit on composait une nouvelle troupe, dans ce cas les membres de la troupe signaient des contrats individuels avec le théâtre – c'était, par exemple, le cas du théâtre de Weimar sous la direction de Goethe –, soit on ne prenait pas de risque, et on engageait un *Prinzipal* connu, qui venait accompagné de sa troupe et avec sa collection de costumes et d'accessoires, et engageait éventuellement des acteurs supplémentaires pour satisfaire les exigences et les envies du public sur place. Dans cette constellation, les acteurs n'étaient pas des employés de la cour, mais leurs contrats les liaient uniquement au directeur de la troupe. Par conséquent, si le directeur du théâtre démissionnait ou était congédié, les acteurs devaient partir avec lui ou bien tenter de trouver un engagement auprès de son successeur. En cas de décès d'un *Prinzipal*, la place était a priori considérée comme vacante. Le nouveau directeur devait donc postuler, et toute la troupe risquait d'être remplacée par une nouvelle. Toutefois, il pouvait arriver que la cour engageât un *Prinzipal* à la place d'un autre, mais en lui imposant d'employer certains acteurs de l'ancienne troupe.

Si les acteurs étaient liés par contrat à la cour, c'était elle qui fixait leur salaire, mais aussi les amendes et les punitions en cas d'infraction au règlement intérieur du théâtre. Autrement dit, le directeur du théâtre recevait un état (habituellement calculé sur l'année) dont il disposait librement et qui devait couvrir tous les frais. En maintenant les salaires bas et en gérant le théâtre de façon économique, il pouvait alors se remplir les

⁵²¹ Cf. annexe n° 7.

poches. Si cependant, les salaires convenus – datant parfois encore d’une époque avant l’engagement à la cour, étaient assez élevés, il risquait de devoir les payer de sa propre poche. Pendant qu’il jouait à la cour, il ne pouvait pas compter sur les recettes, car jusqu’à ce que les théâtres de cour soient rendus accessibles au public payant, l’entrée se faisait uniquement sur invitation.

Certains souverains disposant de différentes résidences, le directeur et sa troupe devaient suivre la cour. Ainsi, la *Churfürstlich sächsische Hofschauspieler-Gesellschaft*, occupait le théâtre de Leipzig pendant l’été, et jouait à Dresde le reste de l’année. Mais le théâtre de cour demandant un budget considérable, la plupart des souverains, lors de leurs périodes d’absence, autorisaient le *Prinzipal* à tourner avec sa troupe, ce qui soulageait les finances de la cour, qui ne devait pas les payer lorsqu’ils étaient en tournée, et permettait au *Prinzipal* de remplir ses caisses. L’exemple de Goethe montre que ces tournées étaient également indispensables pour les finances si le théâtre était dirigé par un fonctionnaire :

Après avoir repris les affaires théâtrales, le poète avait rapidement compris que son entreprise ne tiendrait pas longtemps s’il ne la finançait pas par des tournées à l’extérieur. C’est pourquoi il décida dès la première année de sa direction, d’envoyer les acteurs et chanteurs dans d’autres villes, tel que Erfurt, une ville très peuplée. Le besoin d’argent du directeur de théâtre répondait à l’envie de Dalberg⁵²² et de bourgeois intellectuellement ouverts, d’établir un bon théâtre.⁵²³

En effet, les tournées étaient un plus dans la balance financière des théâtres de cour, cependant, il fallait aussi trouver des moyens pour payer le budget accordé par la cour. Dans ce contexte, le moyen de financement trouvé pour le théâtre d’Innsbruck, réservé à un public aristocratique, fait preuve d’une solution plutôt surprenante. En effet, en 1773,

⁵²² Karl Theodor von Dalberg, gouverneur d’Erfurt, frère de Wolfgang Heribert von Dalberg (directeur général du théâtre de Mannheim) et du compositeur Friedrich von Dalberg.

⁵²³ HUMMEL, Georg, *Erfurter Theaterleben im 18. Jahrhundert*, collection « Beiträge zur Geschichte der Stadt Erfurt », Gutenberg-Druckerei, Erfurt, 1956, p. 37: *Nach der Übernahme der Theatergeschäfte war es dem Dichter bald klar geworden, daß sich sein Unternehmen ohne die Finanzierung durch auswärtige Gastspiele auf die Dauer nicht würde halten können. Schon im ersten Jahr seiner Theaterleitung beschloß er deshalb, die Schauspieler und Sänger in andere Städte, so auch in das volkreiche Erfurt, zu schicken. Dem Geldbedürfnis der des Theaterleiters kam der Wunsch Dalbergs und der geistig ausgeschlossenen Erfurter Bürger, ein gutes Theater heranzuziehen, entgegen.*

lorsque l'impresario du théâtre ne trouvait plus l'argent pour payer les équipements, on le remplaça par un autre directeur et on finança le théâtre en imposant la consommation de bière dans la commune d'Innsbruck⁵²⁴. Apparemment, cette source de revenus a même dû être très intéressante parce qu'on doubla le salaire de tous les acteurs, on embaucha un médecin de théâtre et on leur fournissait même, en cas de maladie, tous les médicaments gratuitement⁵²⁵.

Le salaire.

Combien gagnait un acteur du dix-huitième siècle ? Rappelons-nous que l'étude porte sur un demi siècle et qu'elle couvre un territoire très grand, ce qui implique des monnaies, des taux d'inflation, des pouvoirs d'achat très différents. Afin de pouvoir répondre, il est alors indispensable de limiter les facteurs variables. Pour ce faire, les différentes monnaies ont été converties en Thaler⁵²⁶ et les salaires de référence ont été limités à une période très courte. En effet, dans les *Annalen des Theaters*⁵²⁷ pour la saison 1788/89, Christian August von Bertram a publié les grilles de salaires pour trois différentes régions du territoire sous l'influence de la culture germanophone : Schwedt situé au nord-est de l'Allemagne, Munich au sud et, avec la troupe de Bondini⁵²⁸, la Saxe.

Il est difficile de définir le salaire usuel pour un acteur d'autrefois, ceci non seulement pour les raisons évoquées, mais aussi parce que le montant du salaire ne nous renseigne pas sur la nature exacte du travail rémunéré. Les contrats détaillés n'étant pas à notre disposition, il serait vain de vouloir évaluer exactement les tâches pour lesquelles les artistes étudiés ont été payés. Ainsi, même en disposant de suffisamment de données

⁵²⁴ Cf. annexe n° 2, Innsbruck.

⁵²⁵ Cf. SIMEK, Ursula, *Das Berufstheater in Innsbruck im 18. Jahrhundert, Theater im Zeichen der Aufklärung in Tirol*, collection « Theatergeschichte Österreichs », Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Vienne, 1992, p.148 -149.

⁵²⁶ Cf. annexes n° 4.

⁵²⁷ VON BERTRAM, Christian August, *Annalen des Theaters, Heft 1 – 4, Berlin 1788/89*, édité par MEYER, Reinhart, Kraus Reprint, Munich, 1981.

⁵²⁸ Bondini ayant deux contrats, un avec la Saxe et un avec Prague, il n'était pas possible qu'il honore les deux à la fois. Il a alors géré lui-même la troupe en Saxe et fait diriger la troupe à Prague par Bulla.

pour établir des listes de salaires, nous ignorons quelle somme correspond à quelle tâche effectuée. Par conséquent, nous pouvons uniquement affirmer que tous les salaires analysés ont été payés à des actrices ou acteurs allemands. De plus, les couples et familles recevant pour la plupart un forfait compensant le travail de plusieurs membres, il s'avère impossible de savoir comment le salaire se laisse répartir entre les individus rémunérés. Si, par exemple, une famille avec plusieurs petits enfants a été embauchée, on fixait uniquement par contrat qu'ils devaient figurer de temps à autre, mais la fréquence avec laquelle chaque enfant le faisait, dépendait aussi des pièces représentées. Si le forfait ne comprenait que des adultes, la définition des tâches était un peu plus précise :

Je ne demandais pas plus d'argent que j'en avais eu avec Karl chez Ackermann : 20 Gulden⁵²⁹ la semaine pour que je joue et danse et que Karl danse uniquement.⁵³⁰

Par conséquent, l'analyse des salaires nous renseigne uniquement sur l'argent que les acteurs avaient à disposition⁵³¹, non sur la somme attribuable à chaque tâche ou individu. En plus, sachant qu'au moins 54,9% des artistes dramatiques ont, à au moins un moment de leur vie, exercé parallèlement à leur métier d'acteur une autre activité professionnelle, nous ne savons pas nécessairement si ce salaire correspond à la totalité des revenus.

De manière générale, les documents ayant été consultés lors de nos recherches nous font présumer que les acteurs allemands ont été rémunérés de façon hebdomadaire. Bien que les périodiques indiquent habituellement des salaires pour l'année complète, les témoignages des artistes et la durée variable des contrats nous laissent supposer que ces salaires annuels étaient également distribués à la semaine. Dans quelques troupes et certains théâtres, l'artiste recevait, en plus de sa rémunération, une aide financière pour les costumes ou bien une allocation pour le logement.

⁵²⁹ 20 Gulden = 25 Thaler.

⁵³⁰ SCHULZE-KUMMERFELD, Karoline, *Ein fahrendes Frauenzimmer. Die Lebenserinnerungen der Karoline Schulze-Kummerfeld. 1745- 1815*, édité par BUCK, Inge, collection « dtv-Klassik », dtv, Munich, 1994, p. 158 : *Verlangte nicht mehr, als ich mit Karl bei Ackermann hatte : 20 Gulden die Woche für mich Agieren und Tanzen und für Karl für Tanzen allein.*

⁵³¹ Et ceci sans tenir compte d'éventuels avantages en nature et des revenus d'autres emplois.

A Weimar, les acteurs sont payés de façon hebdomadaire et reçoivent tous les trois mois la même aide financière (argent pour les costumes etc.).⁵³²

Parfois, seuls quelques membres de la troupe avaient droit à ces extras, tel que Christ qui initialement était censé être le seul à recevoir 100 Gulden⁵³³ pour les frais d'hébergement de la part du directeur Koch, avant d'en négocier de même pour son gendre et les époux Porsch. Le paiement d'un tel supplément dépendait alors de plusieurs facteurs : du maniement par le directeur, du statut hiérarchique de l'artiste dans la troupe, de son degré de célébrité et de l'importance de ses rôles. Comme certains théâtres publiaient leurs grilles de salaires, accorder des extras à une petite partie des artistes, permettait de leur payer plus sans que les autres s'en aperçoivent, car ces extras n'apparaissaient justement pas dans les grilles publiées.

Comment la question des salaires était-elle réglée dans d'autres pays ? Hans de Leeuwe, dans son article *Holländisches Theaterleben um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts*⁵³⁴ écrit qu'à la *Schouwburg* à Amsterdam les acteurs étaient payés après chaque représentation. De plus, à la fin de la saison, qui durait du mois d'août jusqu'au mois de mai, les acteurs ayant accompli des tâches supplémentaires, recevaient des récongnitions. Ainsi, précise de Leeuwe, une actrice pouvait recevoir 100 Gulden de supplément pour avoir chanté en plus d'avoir joué, un acteur 100 Gulden de plus pour avoir surveillé le fond de costumes etc. Le total de ces récongnitions pouvait s'élever à un montant entre 400 et 1000 Gulden⁵³⁵.

Claude Alasseur écrit concernant les comédiens de la Comédie française⁵³⁶ :

⁵³² FISCHER-DIESKAU, Dietrich, *Goethe als Intendant. Theaterleidenschaften im klassischen Weimar*, dtv, Munich, 2006, p. 126-127: *Die Schauspieler werden in Weimar wöchentlich entlohnt und erhalten gleichbleibende vierteljährliche Zuschüsse (Garderobengeld etc.)*.

⁵³³ 100 Gulden = 125 Thaler.

⁵³⁴ [La vie théâtrale hollandaise au milieu du dix-huitième siècle] in : BAUER, Roger et WERTHEIMER, Jürgen (éditeurs), *Das Ende des Stegreif-Spiels. Die Geburt des Nationaltheaters*. Wilhelm Fink Verlag, Munich, 1983, p. 51-58.

⁵³⁵ 400 à 100 Gulden = 500 à 1250 Thaler.

⁵³⁶ L'exemple de la Comédie française n'a pas été choisi parce qu'elle serait représentative pour la France, mais uniquement par rapport à la richesse des études ayant été menée sur elle.

Les feux étaient les sommes attribuées aux acteurs qui jouaient, pour entretenir du feu et de la lumière dans leur loge. [...] on retenait 9 L⁵³⁷ par jour pour *le bois* de novembre à mars pour chauffer la salle et les loges.⁵³⁸

Concernant les acteurs allemands, aucun document n'évoque que les frais des feux ou du bois aient été à leur charge. En réalité, la seule trace concernant le chauffage, apparaît chez Gisela Schwanbeck⁵³⁹, qui rapporte qu'à Berlin, à la fin du dix-huitième siècle, il était usuel que le logement et la livraison du bois de chauffage fassent partie du salaire⁵⁴⁰. Cependant, il ne faut pas oublier que la Comédie française était gérée par les acteurs, qui en étaient les sociétaires⁵⁴¹, et qui se payaient en partageant la recette, tandis qu'en Allemagne la troupe n'était pas nécessairement l'entrepreneur. En effet, les acteurs n'étaient souvent que des salariés. En tant que tels, il n'avaient qu'une influence limitée sur les recettes et la gestion financière de la troupe. Toutefois, ils étaient les premières victimes, si la direction était à cours d'argent. Rappelons-nous par exemple le cas de Karl Theophil Döbbelin, qui en tant que joueur passionné perdait souvent tout, et finissait par ne pas payer ses comédiens pendant des mois. La misère pouvait aussi frapper, si la troupe était *a priori* bien gérée, comme le rapporte Brandes :

Pendant tout l'été, les recettes de Schönemann furent si faibles, qu'elles suffisaient à peine pour payer aux comédiens la moitié de leurs gages. Cette diminution de mon traitement, d'ailleurs très mince, me fut extrêmement sensible, à cause de la cherté des vivres et des dépenses qui nécessitaient certains objets de costumes, tels que souliers, boucles, bas de soie, etc. dont je ne pouvais me dispenser sur le théâtre. Le petit trésor que j'avais amassé en deux ans, fut consommé en peu de mois, et enfin je me vis si court d'argent, que certains jours j'avais à peine de quoi me procurer un morceau de pain sec. [...]⁵⁴²

⁵³⁷ 9 Livres = 1,5 Thaler.

⁵³⁸ ALASSEUR, Claude, *La Comédie Française au 18^e siècle étude économique*, Mouton & Co, Paris, 1967, p. 83.

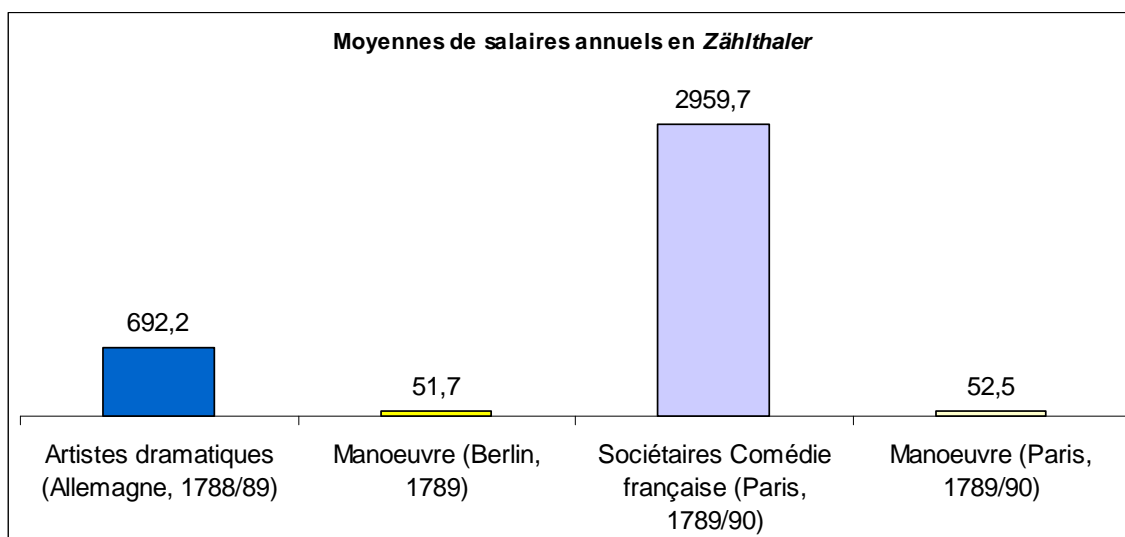
⁵³⁹ SCHWANBECK, Gisela, *Sozialprobleme der Schauspieler in im Ablauf dreier Jahrhunderte*, Collection « Theater und Drama », volume 18, Colloquium Verlag, Berlin, 1957, p. 129.

⁵⁴⁰ Nous pouvons partir du fait que cela ne valait pas pour des simples figurants, à moins que leur salaire fasse partie d'un forfait.

⁵⁴¹ Ou bien des pensionnaires aspirant au statut de sociétaire. Le pensionnaire a un salaire fixe, tandis que le sociétaire reçoit une part des recettes. Toutefois, ce système n'est pas général en France non plus.

⁵⁴² BRANDES, Johannes Christian, *Histoire de ma vie*, suivi d'une notice de PICARD, Louis-Benoît, chez Ponthieu, Librairie du Palais royal, Galerie des Bois, N° 252, Paris, 1823, p. 170- 171. Bien que ce ne soit pas explicitement noté, L.-B. Picard semble également avoir été le traducteur.

Cependant, même si les acteurs devaient payer eux-mêmes l'essentiel de leurs costumes, ils n'étaient pas parmi les pauvres de la société d'époque puisque comme en France, les salaires des acteurs étaient largement plus élevés que ceux des ouvriers. Le salaire annuel le plus bas⁵⁴³ pour un figurant en 1788/89 dépasse encore le double du salaire annuel d'un ouvrier.



Toutefois, si le revenu est presque identique pour les ouvriers à Berlin et à Paris, les salaires des sociétaires de la Comédie française ne sont en aucun rapport avec ceux des acteurs allemands. Claude Alasseur constate d'ailleurs :

Quand on rapproche ces chiffres⁵⁴⁴ du revenu d'un acteur, on est obligé de constater que les revenus sont à peu près semblables au début du siècle et qu'à la fin du siècle, les acteurs sont au contraire fort bien placés dans la hiérarchie des salaires, puisqu'à partir de 1775 environ leur revenu est comparable à celui du directeur général des Ponts et chaussées.⁵⁴⁵

Si nous comparons les données collectées par Claude Alasseur avec les indications de Christian von Bertram, les comédiens allemands gagnent en moyenne plus que quatre fois moins que leurs collègues, et même en confrontant le salaire d'un sociétaire à celui

⁵⁴³ Cf. annexes n° 4 et n°5.

⁵⁴⁴ Alasseur fait référence à d'autres salaires évoqués.

⁵⁴⁵ ALASSEUR, Claude, *La Comédie Française au 18^e siècle étude économique*, Mouton & Co, Paris, 1967, p. 127.

de l'acteur le mieux payé dans toutes les grilles étudiées, la vedette allemande gagne toujours plus de 700 Thaler de moins par an ! Bien sûr, il faut tenir compte du fait qu'à la Comédie française, les acteurs avaient à leur charge l'intégralité de leur logement et le chauffage, ce qui n'était pas toujours le cas des acteurs allemands. Toutefois, il semblerait que le train de vie des acteurs parisiens, notamment leurs fréquentations, les obligeaient malgré leurs salaires à chercher un riche mécène. Le soutien financier par un riche protecteur (du sexe opposé) est d'ailleurs un phénomène que nous observons également en Allemagne, autant pour les hommes que pour les femmes.

3) Les métiers au théâtre permanent

Lorsque les premiers théâtres permanents sont créés, il n'y a que très peu d'acteurs allemands durablement sédentaires. Au cours de la seconde moitié du dix-huitième siècle, le théâtre évoluera différemment en fonction qu'il s'agisse d'une structure itinérante ou installée, publique ou privée⁵⁴⁶. A la fin du siècle, même si les comédiens sédentaires sont amenés à se déplacer régulièrement dans le cadre de leurs tournées, leur quotidien – privé et professionnel – ne correspondra plus vraiment à celui des acteurs itinérants. Quels sont donc les éléments distinctifs du théâtre permanent ?

Une théorie très répandue parmi les chercheurs du vingtième siècle affirme que l'apparition des théâtres permanents marque le déclin des droits de l'actrice, qui est désormais privée de l'égalité des chances et limitée dans ses possibilités de faire carrière. Si on confronte cette théorie aux documents de l'époque, il s'avère qu'elle est fondée sur des affirmations généralisantes n'ayant pas toujours été remises en question. Tout d'abord, il faut savoir qu'il n'y a jamais eu d'égalité juridique des sexes au théâtre. Les actrices ont – comme toutes les autres femmes – toujours eu un statut juridique inférieur que celui des acteurs. Seulement, cette inégalité juridique a été vécue d'une manière moins visible dans le milieu théâtral. En effet, dans leur Mémoires, les acteurs lorsqu'ils évoquent leurs femmes actrices, le font toujours avec admiration pour leur talent et les décrivent comme une coéquipière, dans la vie comme au théâtre⁵⁴⁷. Cependant, dans les familles de théâtre, comme dans les autres milieux, l'homme était le chef de famille ; un fait qui paraissait si incontestable, que les contemporains ne sont pas donnés la peine de le mettre en évidence dans leurs écrits. En évoquant des exemples comme la Neuberin, on oublie souvent qu'officiellement, son mari était le

⁵⁴⁶ « Privé » est ici en opposition avec « public ». Le théâtre de cour est financé par les caisses d'Etat, sans pour autant être accessible à toute la population. Le théâtre privé est financé par des fonds privés, mais accessibles à tous ceux, qui peuvent payer l'entrée.

⁵⁴⁷ Il est d'ailleurs étonnant que l'influence du théâtre sur les mariages d'acteurs ne semble jamais avoir été analysée. Pourtant, les documents d'époque laissent entendre qu'elle aurait été déterminante. En effet, le fait d'affronter quotidiennement ensemble les échecs professionnels et intrigues de collègues aurait soudés beaucoup de couples ; alors que la jalousie du succès de l'autre, les tensions et les tentations professionnelles auraient joué un rôle primordial dans le nombre élevé de séparations et divorces.

directeur de la troupe. Pourtant, il suffit de se référer à l'affaire de la *Schaubude*⁵⁴⁸ pour se rendre compte qu'elle aussi dépendait juridiquement de son mari. On ne peut donc pas affirmer que le théâtre permanent inflige un statut juridique inférieur à l'actrice. Au contraire : les acteurs sédentaires, en tant que citoyens, bénéficient désormais du même statut juridique que les bourgeois. Leur situation s'est donc améliorée.

Ensuite, il convient de corriger l'amalgame souvent fait par les chercheurs dans ce domaine d'étude. En effet, lorsqu'ils prétendent que l'actrice aurait désormais moins de possibilités de faire carrière, ils se réfèrent généralement aux différents postes en haut de la hiérarchie théâtrale. Or, bien que diriger une troupe ou un théâtre puisse faciliter la carrière d'un artiste dramatique, cela ne constitue pas nécessairement l'aboutissement d'une carrière d'acteur. La définition de carrière donnée par les comédiens se résume plutôt dans la reconnaissance comme artiste hors norme et, à la rigueur, au fait de gagner beaucoup d'argent. Qu'en est-il alors concernant l'actrice et les postes à responsabilité ? L'étude des biographies de plus de deux cents actrices de l'époque démontre qu'il y avait dans la seconde moitié du siècle plus de *Prinzipalinnen* que dans la première. Cependant, celles-ci sont moins connues parce qu'elles dirigeaient souvent des troupes itinérantes ou alors des théâtres proposant un style plus forain. Ainsi, le théâtre de Johanna Schmalögger à Budapest⁵⁴⁹ présentait des spectacles burlesques et des combats de coqs. Or, les études concernant le théâtre allemand de la seconde moitié du siècle se consacrent pour la plupart au théâtre sérieux. Nous pouvons donc affirmer : Ce ne sont que les comédiennes sédentaires qui ont disparu des positions hiérarchiques importantes. Seulement voilà, jusqu'aux années 1790, les artistes dramatiques des théâtres permanents étaient pour la plupart les mêmes jouant dans les troupes itinérantes. Par conséquent, avant la fin du siècle, il n'y a que très peu d'acteurs uniquement itinérants ou exclusivement sédentaires⁵⁵⁰. Nous devons en déduire que le changement est moins lié aux acteurs qu'à la structure théâtrale qui les encadre. De quelle manière la sédentarité et le contact continu avec la société citadine, parfois aussi la cour, influent-ils sur le théâtre permanent et sa structure hiérarchique ?

⁵⁴⁸ Alors que sa femme se battait pour récupérer la salle qu'ils avaient fait construire, mais que les autorités avaient confié à leur concurrent Müller, Johann Neuber céda, privant ainsi la Prinzipalin de toute autre démarche. Cf. Deuxième partie, chapitre « Caroline Friederike Neuber ».

⁵⁴⁹ Cf. annexe n° 2, Budapest.

⁵⁵⁰ Cf. annexe n° 3, F. La sédentarité.

Essayons de resituer l'évolution dans son contexte socio-historique ! Nous constatons que la période de la sédentarisation des acteurs coïncide avec le moment de la théorisation, par les philosophes bourgeois, de ce qui est typiquement féminin ou masculin. Parallèlement, pour les acteurs, le mode de vie sédentarisé implique une distinction plus nette entre leur vie professionnelle et leur vie privée. Cette évolution se reflète dans l'embourgeoisement des gens de théâtre. Pourquoi est-ce la bourgeoisie à laquelle ils tentent de s'assimiler et non l'aristocratie ? Attardons-nous un instant sur les rapports que les acteurs entretiennent avec ces deux classes !

Si Christ, dans ses Mémoires, rapporte avec tellement de fierté ses souvenirs avec les puissants de son époque, c'est parce que tous les comédiens n'ont pas eu l'occasion d'en rencontrer au cours de leur carrière. De fait, seuls les acteurs d'un théâtre de cour sont amenés à fréquenter l'aristocratie. Bien que ces entrevues se déroulent souvent dans le cadre de la vie privée des acteurs, il s'agit d'une fréquentation s'inscrivant dans un contexte professionnel, car les acteurs n'ont pas réellement la possibilité de décliner une invitation. Les motivations pour lesquelles les aristocrates organisent de telles rencontres sont diverses. Certains aristocrates se voient comme de bienveillants protecteurs qui soutiennent les acteurs dans leur démarche artistique en leur permettant d'étudier leur classe de plus près. Bien qu'ils puissent ressentir un réel respect pour les artistes, l'écart social entre l'aristocrate et l'acteur reste le plus souvent infranchissable – à moins que celui-ci se trouve vraiment dans une position sociale insolite, telle que Karoline Jagemann, maîtresse du duc Charles-Auguste de Saxe-Weimar-Eisenach. D'autres invitent uniquement les acteurs afin de pimenter leurs réceptions, n'hésitant pas à profiter de ces occasions pour approcher les actrices – ou les acteurs. Car, à en croire les récits dans leurs Mémoires, les acteurs n'étaient pas épargnés des avances érotiques de la part des dames et messieurs de la haute société.

Quant à la bourgeoisie, pour comprendre le rapport ambivalent qu'elle entretient avec les gens de théâtre, il faut dans un premier temps s'intéresser à ses mécanismes sociaux. De toutes les classes sociales, elle est la plus imprégnée par la philosophie des lumières. Ce n'est pas étonnant dans le sens où les philosophes appartiennent pour la

plupart à la bourgeoisie. Ainsi, elle intègre rapidement les théories des lumières concernant les différences entre les sexes et essaye de les mettre en pratique. Suivant leur idéal, la femme se consacre surtout à son foyer, tandis que le rôle de l'homme consiste à représenter la famille et à tisser des liens sociaux. Même si la bourgeoisie va au théâtre, ce n'est *a priori* pas dans ce lieu que se nouent les contacts entre les deux milieux. Lorsque la femme bourgeoise se rend au théâtre, c'est pour voir un drame bourgeois qui a été choisi par un parent bienveillant pour sa richesse pédagogique. Elle ne s'installe pas dans le parterre, mais dans une loge. Après le spectacle, elle quitte le théâtre sans tarder. L'homme bourgeois considère le parterre du théâtre comme son second salon. Il y flâne, discute, entretient des contacts privés ou professionnels... Il peut y rencontrer des acteurs, dans certains théâtres aussi des actrices, venus voir le spectacle de leurs collègues. Cependant, conformément aux usages de l'époque, la présentation doit être faite par une connaissance commune. Les entrepreneurs, directeurs (général ou artistique), les auteurs dramatiques appartenant souvent à la bourgeoisie, les actrices et acteurs peuvent donc aussi fréquenter des bourgeois. Néanmoins, ces contacts ne dépassent pas nécessairement le cadre professionnel, à moins qu'il y ait des affinités artistiques, intellectuelles ou amicales.

En dehors du théâtre, l'acteur peut avoir accès à une maison bourgeoise soit parce qu'il travaille pour la famille en tant que professeur (de déclamation, de musique ou de danse), soit parce que le patriarce s'est noué d'amitié avec lui et considère que ce contact enrichit la vie familiale. Bien qu'il y ait des actrices travaillant pour de riches familles bourgeoises, notamment en faisant des travaux de couture, elles ne se déplacent habituellement pas, mais les travaux sont déposés et cherchés par les domestiques de la famille bourgeoise. Par conséquent, la bourgeoisie n'ouvre ses portes à l'actrice que si son mari, père ou frère fréquente déjà la famille ou bien si le maître de maison a un lien professionnel avec le théâtre, et s'est assuré préalablement qu'il s'agit d'une artiste méritante et respectable. Bien que de prime abord, la bourgeoisie semble alors vouloir maintenir l'écart social autant que l'aristocratie, de plus en plus de bourgeois fréquentent des acteurs.

Si les mécanismes sociaux des acteurs ne sont pas nécessairement les mêmes que dans la bourgeoisie, c'est le milieu avec lequel les comédiens ressentent généralement le plus d'affinités. En effet, le milieu théâtral est imprégné par des valeurs bourgeoises, car même si les acteurs viennent d'origines sociales différentes, les *Prinzipale* et *Prinzipalinnen* de la première moitié du siècle ont souvent été des enfants de bourgeois. Aussi, les finances constituent-elles un détail non négligeable dans le rapprochement des milieux, car les revenus des acteurs leur permettent généralement un niveau de vie égal à celui de la bourgeoisie moyenne.

La possibilité non de réellement intégrer, mais de fréquenter amicalement le milieu bourgeois constitue pour l'acteur, mais encore plus pour l'actrice, une ascension sociale. N'oublions pas que dans les années 1740, le mauvais statut social des acteurs les avait encore mis au même niveau qu'un hors la loi et qu'en 1760, la Neuberin n'ait pas eu droit à un enterrement religieux. L'espoir d'améliorer leur statut social avait alors été un facteur important lorsque les *Prinzipalinnen* de la première moitié du dix-huitième siècle se sont engagées à transformer le théâtre en un art sérieux et le métier d'acteur en une profession respectable. Les enfants de comédiens constituant la majeure partie des acteurs des premiers théâtres permanents, les actrices sédentaires sont les filles et petites-filles de la génération de la Neuberin. Bien que les contemporains n'aient certainement pas eu conscience des évolutions dans la même mesure que nous pouvons l'avoir de nos jours – après tout, les changements se sont opérés lentement –, nous savons que les acteurs, et surtout les actrices, ont été particulièrement sensibles à la possibilité d'une ascension sociale.

Il faut tenir compte de tous ces éléments quand nous examinons les changements hiérarchiques du théâtre permanent. La plus grande différence réside dans le fait que l'entrepreneur ne fait plus nécessairement partie du milieu théâtral. Dans les théâtres de cour, l'entrepreneur n'est autre que le souverain ; les entrepreneurs des théâtres privés appartiennent souvent à la bourgeoisie. Lorsqu'ils créent un théâtre, ce n'est pas dans l'intention de le diriger eux-mêmes ou d'en faire leur gagne-pain. Ils embauchent donc quelqu'un pour gérer, au moins la partie artistique, à leur place. Pour cela, ils ne choisissent pas nécessairement un acteur ; ils peuvent aussi, par exemple, s'adresser à

un auteur dramatique ou un théoricien de théâtre. Celui-ci présente l'avantage d'appartenir à leur propre milieu, ce qui leur inspire confiance. De ce fait, dans un premier temps, ce ne sont pas uniquement les actrices qui disparaissent des postes à responsabilités, mais aussi les acteurs. Tandis que les théâtres de cour restent un peu plus souples concernant l'emploi des actrices dans des fonctions importantes, les entrepreneurs bourgeois, appliquant leurs propres définitions sociales, préfèrent les hommes aux femmes. Puisqu'il semble s'agir d'une influence extérieure, rien ne devrait changer concernant la situation des actrices dans les théâtres gérés par des familles d'acteurs. Pourtant, bien qu'elles continuent à seconder les hommes et à codiriger les entreprises, elles le font d'une manière de moins en moins visible. La nouvelle structure hiérarchique au théâtre permanent est-elle vraiment uniquement due à l'influence des nouveaux entrepreneurs ?

L'analyse des rapports que le milieu des acteurs entretient avec celui de la bourgeoisie indique que ce phénomène, que les chercheurs ont longtemps qualifié comme un écartement imposé aux actrices, serait en réalité un retrait volontaire de leur part. En effet, l'embourgeoisement des mœurs et attitudes était particulièrement important pour l'actrice, si elle voulait se faire accepter par le milieu et le public bourgeois. Par conséquent, diriger une troupe ou gérer un théâtre était difficilement conciliable avec l'idéal de la femme bourgeoise qu'elle tentait d'approcher. Dans le cadre d'une entreprise familiale c'était moins gênant, parce qu'il n'était pas inhabituel que les femmes bourgeoises assistent également leurs maris ; seulement, il fallait que cela se fasse de manière discrète.

Ayant désormais une vision plus claire de la situation de l'actrice dans le théâtre permanent, nous pouvons nous intéresser davantage à ses différents métiers.

Le *Lichtputzer*⁵⁵¹.

N'existant pas dans les troupes de saltimbanques jouant en extérieur sur les foires, mais uniquement dans les théâtres fermés nécessitant un éclairage artificiel, le métier de moucheur de chandelles illustre bien comment les exigences des théâtres construits entraînent la naissance de nouveaux métiers. A l'époque, les théâtres étaient essentiellement éclairés avec des chandelles avant que, vers la fin du dix-huitième siècle, on introduise en plus les quinquets. Cette technique d'éclairage demandait un entretien pendant le spectacle, tâche pour laquelle on embauchait les moucheurs de chandelles :

Le moucheur de chandelles est une apparition typique du dix-huitième siècle. Son travail consiste à couper les mèches encrassées de suie des chandelles de suif et de cire, pour empêcher autant que possible la propagation de la fumée et des mauvaises odeurs de l'huile de poisson.⁵⁵²

Bien que les entractes fussent prévus pour permettre le changement de décor et le travail des moucheurs de chandelles, il arrivait souvent qu'ils commençassent leur travail pendant que les comédiens étaient encore sur scène – surtout si ceux-ci, ayant oublié ou changé leur texte, prenaient du retard. Pendant longtemps, les spectateurs, qui y étaient habitués, les voyaient sans les voir vraiment. Mais avec l'introduction du quatrième mur, les moucheurs de chandelles commençaient à devenir visibles pour le public, qui en faisait bien souvent la cible de ses plaisanteries. Un moucheur de chandelles doué, cependant, pouvait gagner l'estime et les applaudissements du public s'il réussissait à nettoyer toutes les chandelles sans en éteindre aucune. Mais c'était très difficile et, s'il ne réussissait pas, une fumée épaisse se dégageait dans le théâtre. Cette fumée était aussi la source de la mauvaise odeur pour laquelle cette profession était connue. La prise de conscience de la présence des moucheurs de chandelles par le public se reflète

⁵⁵¹ Cf. SCHWAN, Christian Friedrich, *Nouveau dictionnaire de la langue allemande et française composé sur le dictionnaire de M. Adelung et de l'Académie française, enrichi des termes propres des Sciences et des Arts*, tome 2 (H-Z), chez F. C. Schwan et C. Fontaine, Mannheim, 1784, p. 352 : *Der Lichtputzer ; le moucheur de chandelles*.

⁵⁵² MAURER – SCHMOOCK, Sybille, *Deutsches Theater im 18. Jahrhundert*, Niemeyer, Tübingen, 1982, p. 96: *Eine ganz typische Erscheinung des Theaterbetriebs des 18. Jahrhunderts ist der Lichtputzer. Seine Tätigkeit bestand darin, in den Zwischenakten die verrußten Dochte der Talg- und Wachskerzen zu beschneiden, um Qualm und üblen Trangeruch so weit als möglich zu verhindern.*

dans le langage des étudiants, chez lesquels ce métier devenait un sobriquet peu flatteur – ce qui n'était cependant pas seulement dû à l'odeur, parce que les comédiens, également perpétuellement exposés à la fumée de chandelles, ne sentaient certainement pas mieux! Seulement, les artistes, contrairement aux moucheurs de chandelles, avaient une position hiérarchique assez confortable au sein du théâtre et plus de chances qu'eux de briller par leur prestation.

De manière générale, si certains contemporains reprochaient aux moucheurs de chandelles de déranger l'illusion, leur présence sur scène en dehors des entractes semble avoir été plus qu'occasionnelle:

Est-ce d'ailleurs une si grosse affaire, de transformer trois actes en cinq actes? Il suffit de faire prendre aux personnages le café dans une autre pièce, et de leur proposer ensuite une promenade au jardin : voilà deux actes tout trouvés ; et si l'auteur est après cela dans l'embarras, on peut avoir recours au moucheur de chandelles qui entre et dit : « Mesdames et messieurs, ôtez-vous un peu de là, s'il vous plaît : les entr'actes sont faits pour moucher les chandelles, et à quoi sert de jouer, si le parterre ne voit pas clair ? »⁵⁵³

Même si la remarque de Lessing est ironique, elle révèle un élément bien réel du quotidien théâtral : sans moucheur de chandelles, le spectacle partait littéralement en fumée.

L'éclairage par les chandelles comprenait évidemment un risque de feu, qui était très important. La prévention d'incendie était une des fonctions des moucheurs de chandelles, qui avaient alors une responsabilité importante. En raison de leur contact quotidien avec la scène, il pouvait arriver qu'on leur attribue d'autres tâches.

⁵⁵³ LESSING, Gotthold Ephraim, *Hamburgische Dramaturgie*, 13. Stück, 12. Juni 1767, traduit par SUCKAU, Edouard: *Was kostet es denn nun auch für große Mühe, aus drei Aufzügen fünf zu machen? Man lässt in einem andern Zimmer einmal Kaffee trinken; man schlägt einen Spaziergang im Garten vor; und wenn Not an den Mann gehet, so kann auch der Lichtputzer herauskommen und sagen: „Meine Damen und Herren, treten Sie ein wenig ab; die Zwischenakte sind des Putzens wegen erfunden worden, und was hilft Ihr Spielen, wenn das Parterre nicht sehen kann?“*

Le travail du souffleur était donc transmis au moucheur de chandelles; et là on observe souvent que quand un acteur hésite, ce qui arrivait à chaque ligne, le malheureux souffleur hésite encore plus. Parce que, bien que si eux répétaient mal, lui il lisait d'une manière encore plus mauvaise.⁵⁵⁴

Il paraît évident que de telles scènes ont contribué à les ridiculiser. Pourtant, l'exemple montre que le moucheur de chandelles a dû savoir lire. Ce qui, même s'il ne lisait pas bien, n'était pas une évidence à l'époque. Dans l'ensemble, nous ignorons les qualifications devant être requises pour remplir cette fonction, mais elles ne semblent pas avoir été très exigeantes. Au contraire, il semble que tout le monde aurait pu s'improviser moucheur de chandelles. En même temps, il semble s'être agi d'une source de revenus classique pour d'anciens membres du théâtre itinérant. En effet, il est attesté que parfois des comédiens ou comédiennes trop âgés pour suivre le rythme de la vie d'acteurs avec les déplacements et les nombreux textes à apprendre, en guise de charité ont été embauchés en tant que moucheurs de chandelles.

Le *Theaterdiener*.

Bien que souvent négligé dans l'étude des métiers au théâtre, le *Theaterdiener* contribuait de façon importante au quotidien professionnel du milieu. Malgré des recherches poussées, notamment dans des dictionnaires anciens et des traductions d'ouvrages de l'époque, je n'ai pas trouvé le nom adéquat en français. Le métier existe encore aujourd'hui ; et les tâches d'un *Theaterdiener* de notre époque sont comparables à celles d'une ouvreuse. Or, le métier a évolué depuis le dix-huitième siècle. Si nous décomposons le terme *Theaterdiener*, nous pouvons le traduire comme : « laquais de théâtre » ou bien « domestique de théâtre ». Il était parfois également appelé *Theatergehilfe* – assistant de théâtre. Réel *factotum*, ses tâches variaient en fonction des théâtres et des spectacles. Néanmoins, il est possible de donner un aperçu de son activité

⁵⁵⁴ ANONYME, *Landesbibliothek zu einem angenehmen und lehrreichen Zeitvertreibe aus verschiedenen Sprachen zusammen getragen*, volume 19, chez M.G. Weidmanns Erben und Reich, Leipzig, 1771, p.18-19: *Das Amt eines Vorsagers wurde alsdann dem Lichtputzer übertragen; und da eräuet es sich oft, dass, wenn ein Acteur stockte, welches bey jeder andern Zeile geschah, der unglückliche Vorsager noch mehr stockete. Denn obgleich sie sehr schlecht wiederholten, so las er doch noch viel schlechter.*

– ou disons plutôt : de leur activité, car ordinairement, chaque théâtre en employait plusieurs.

Contrairement aux *Lichtputzer*, les *Theaterdiener* sont quelquefois, surtout dans le cas de grandes structures, indiqués dans les listes donnant le détail des membres d'un théâtre, qui sont publiées dans les revues. Ces registres étant habituellement rédigés en ordre hiérarchique, il est significatif qu'ils apparaissent toujours en fin de liste. Alors que dans un registre⁵⁵⁵ concernant le théâtre de Gotha, les *Theaterdiener* sont évoqués nominativement,

Assistants du théâtre.

Johann Gottlieb Hofmann.

Johann Andreas Schleiffer.

nous découvrons dans un autre périodique⁵⁵⁶ cette note concernant le théâtre de Karlsruhe:

En plus, quatre personnes engagées et payées par le duc sont employées en tant que domestiques de théâtre et ouvriers.

L'auteur, tout en spécifiant le domestique de théâtre et l'ouvrier, les assimilent comme deux variantes d'une même fonction. Probablement, la différence entre les deux est plus d'ordre hiérarchique qu'elle ne se situe au niveau des activités effectives.

Dans l'après-midi et la soirée, les *Theaterdiener* accueillent les spectateurs, contrôlent les tickets répondent aux questions d'ordre pratique et indiquent comment et où rejoindre les places. Dans des théâtres avec beaucoup de domestiques, ceux qui se chargeaient de ces tâches étaient appelés les *Billeteinnehmer* ou

⁵⁵⁵ ANONYME, « Hoftheater » in *Herzoglich=Sachsen=Gotha und Altenburgischer Hof- und Adreß=Kalender auf das Jahr 1778*, Carl Wilhelm Ettinger, Gotha, 1778, p. 50-51: Theater=Gehülfen. / Johann Gottlieb Hofmann. / Johann Andreas Schleiffer.

⁵⁵⁶ STREIT et ZIMMERMANN (éditeurs), *Schlesische Provinzialblätter*, Cahier 25, Wilhelm Gottlieb Korn, Breslau, 1797, p. 161: *Nächstem sind noch vier in Herzoglichen Gold stehende Leute als Theaterbediente und Arbeiter angesetzt.*

*Billetieus*⁵⁵⁷, et détenaient un rang hiérarchique supérieur parmi les domestiques. Il faisait également partie des fonctions des *Theaterdiener* de guider les cochers déposant les spectateurs aisés, car une fois que les théâtres furent situés au centre-ville, la circulation ne fut plus si évidente. Pour éviter les embouteillages, on créa même devant les théâtres les toutes premières rues à sens unique ! Lors des entractes, les *Theaterdiener* étaient chargés de nettoyer le plateau d'éventuels déchets pendant que le moucheur de chandelles échangeait et nettoyait les lumières. Par ailleurs, ils accomplissaient les changements de décor et pouvaient, dans ce contexte, être aperçus comme figurants. Ainsi, en 1800, le rédacteur du *Münchener Theater-Journal*⁵⁵⁸ objecte qu'employer les mêmes *Theaterdiener* pour dresser une table dans une scène, alors qu'ils viennent de changer le décor de la scène précédente, qui était censée représenter un tout autre lieu, serait très néfaste pour l'effet de l'illusion. Certains documents d'époque entremêlent apparemment les métiers de *Lichtputzer* et de *Theaterdiener*, comme ce récit⁵⁵⁹ publié dans un recueil de 1800 :

A cette heure⁵⁶⁰, le laquais du théâtre avait nettoyé douze des quinze chandelles de suif
[...]⁵⁶¹

L'auteur y attribue une activité au *factotum* qui, *a priori*, semble plutôt faire partie du domaine du moucheur de chandelles.

En réalité, même si le moucheur de chandelles était au plus bas de l'échelle hiérarchique du théâtre, la frontière entre les deux métiers pouvait être très floue, surtout dans les petits théâtres, et ce bien que pour les concernés – question d'honneur oblige – la différence était aussi importante et nette que celle entre la petite bonne à tout faire et la femme de chambre. Car il faut savoir que le travail des *Theaterdiener* ne se limitait pas

⁵⁵⁷ *Billeteinnehmer*, *Billetieur* = personne qui contrôle les billets d'entrées.

⁵⁵⁸ Cf. VON GUTTENBERG J.A., *Münchener Theater-Journal. Eine Wochenschrift*, Franz Seraph Hübschmann, Munich, 1800, p. 146.

⁵⁵⁹ BEVILLENS, Carl, *Der sanftmüthige Mann* in ANONYME, *Landesbibliothek zu einem angenehmen und lehrreichen Zeitvertreibe aus verschiedenen Sprachen zusammen getragen*, volume 19, chez M.G. Weidmanns Erben und Reich, Leipzig, 1771, p. 18: *Um diese Zeit hatte der Theaterdiener zwölf von den fünfzehn Talglichtern geputzet [...]*

⁵⁶⁰ 19 h.

⁵⁶¹ ANONYME, *Landesbibliothek zu einem angenehmen und lehrreichen Zeitvertreibe aus verschiedenen Sprachen zusammen getragen*, volume 19, chez M.G. Weidmanns Erben und Reich, Leipzig, 1771, p. 18.

aux tâches durant les représentations. Dans la journée, ils avaient d'autres responsabilités ; notamment en assistant leur supérieur direct : l'*Inspizient*⁵⁶².

L'inspecteur de théâtre notait les noms sur les rôles et ordonnait aux domestiques du théâtres de déposer les rôles, d'annoncer les répétitions, de chercher les vêtements etc.⁵⁶³

Comme bras prolongé de la direction, ils apprenaient donc aux acteurs quels rôles il allaient jouer, ce qui les mettait, alors qu'ils n'étaient que les messagers, bien souvent dans la ligne de mire de ces derniers. Si les *Theaterdiener* n'étaient pas pris par ces courses, ils s'occupaient de l'entretien et du nettoyage du petit matériel et du décor ainsi que des accessoires et des costumes appartenant au théâtre – activité étant certainement à l'origine de la citation que nous avons lue.

Nous pouvons en conclure que ce métier demandait en plus d'une certaine polyvalence, un minimum d'éducation et d'aisance sociale, afin de pouvoir communiquer autant avec les spectateurs des différentes classes sociales (ou bien leurs domestiques) qu'avec les artistes. Néanmoins, aucune vocation particulière ne semble avoir été nécessaire à cet emploi. Contrairement à d'autres métiers au théâtre, comme écrivain, copiste ou souffleur, cette profession ne paraît pas avoir été attractive comme second gagne-pain pour les acteurs; probablement parce que les horaires étaient incompatibles avec ceux de leur métier principal. Nous n'avons pas trouvé d'exemples de femmes ayant exercé ce métier. Peut-être que certaines des tâches, comme changer le décor ou manipuler des machines, auraient été jugées inconvenantes pour une femme par le public bourgeois. Cependant, dans certains théâtres, les *Theaterdiener* n'assistaient pas uniquement l'*Inspizient* et le décorateur, mais également le *Logenmeister*⁵⁶⁴. Ce terme, qui de nos jours est surtout connu pour avoir désigné les officiers de la loge maçonnique, était également usuel au théâtre, où on appelait ainsi la personne détenant

⁵⁶² *Inspizient* du verbe *inspizieren* = inspecter, surveiller, contrôler. Cf. KLUGE, Friedrich, *Kluge. Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, édité par SEEBOLD, Elmar, éditions Walter de Gruyter, Berlin et New York, 2002, p. 443. Une explication plus complète suivra ci-dessous.

⁵⁶³ RHODE, J.G., *Allgemeine Theaterzeitung*, chez Heinrich Frölich, Berlin, 1800, p. 112: *Der Inspizient [...] schrieb die Namen auf die Rollen, befahl den Theaterdienern das Repertoire herunterzutragen, Proben anzusagen, Kleider abzuholen und dergl.*

⁵⁶⁴ Le terme de *Logenmeister* est surtout connu pour désigner les officiers de la loge maçonnique. Cependant, au théâtre allemand de la seconde moitié du dix-huitième siècle, c'est la personne qui détient les clefs et surveille l'état de la maison qu'on appelle ici – le concierge.

les clefs et surveillant l'état de la maison : le concierge. Et celui-ci, pouvait tout-à-fait être une femme.

Le souffleur.

L'apparition du souffleur est la preuve éminente de la littérisation du théâtre. Aussi longtemps que les comédiens improvisaient, il n'y avait aucune raison d'être pour le souffleur puisqu'il n'y avait pas de texte à respecter. Chacun connaissait le fil de l'intrigue, et devait s'y tenir – mais les mots à prononcer n'étaient pas fixés d'avance ; leur choix faisait au contraire partie intégrale de la prestation du comédien. Dans la seconde moitié du siècle, les défenseurs du théâtre réglé ont réussi à imposer le texte comme base habituelle de la création scénique ; la pièce précède sa création sur scène, et elle existe en dehors de sa réalisation théâtrale. Le spectateur peut se procurer le texte de la pièce⁵⁶⁵ ; peut comparer son interprétation à celle de l'acteur – peut aussi comparer deux acteurs ayant interprété le même rôle. C'est d'ailleurs ce que von Bertram fait constamment dans *Ueber die Kochische Schauspielergesellschaft*, quand il essaye d'évaluer la troupe de Koch pour savoir si elle est aussi bonne que celle de Döbbelin, qu'elle venait de remplacer⁵⁶⁶.

La fonction du souffleur était d'assurer le respect du texte, en le lisant intégralement⁵⁶⁷ à haute voix pendant la représentation, pour éviter que l'acteur subissant un trou de mémoire n'improvise. Pour que les acteurs l'entendent bien, il se trouvait d'abord en coulisse, puis dans le *Souffleur-Kasten*⁵⁶⁸. En réalité, influencés par l'ancienne tradition du jeu, les acteurs considèrent souvent le texte comme une base de travail, et ne l'apprennent qu'approximativement. Ceci au grand désespoir des auteurs,

⁵⁶⁵ Le spectateur peut se procurer le texte de la pièce, si celui-ci a été imprimé, si le spectateur a les moyens financiers pour l'acquérir et s'il sait lire – trois conditions n'étant pas toujours remplies.

⁵⁶⁶ Carl Theophil Döbbelin, qui tournait dans toute la Prusse, avait occupé à Berlin le théâtre de la famille Schuch. En 1771, les héritiers de Schuch devaient céder leur théâtre à Gottfried Heinrich Koch, qui s'est alors installé avec sa troupe et l'a dirigé jusqu'en 1774, avant de le céder à son tour l'année suivante à Döbbelin. Cf. annexe n° 11, Les liens entre les troupes des familles Döbbelin, Koch et Schuch.

⁵⁶⁷ Cela paraît étonnant, mais plusieurs documents y font allusion, notamment l'anecdote qui suivra et von Archenholz, qui s'émerveille que les souffleurs anglais n'interviennent qu'en cas de besoin.

⁵⁶⁸ Souffleur-Kasten = trou du souffleur.

théoriciens et critiques⁵⁶⁹, qui estiment que la négligence de l'apprentissage du texte est défavorable à l'évolution d'un théâtre sérieux et réglé. Ainsi, le manque de connaissance du texte est ressenti comme très pénible et il est fortement critiqué :

On dit d'un acteur qu'il est « studieux » quand il connaît son rôle par coeur. Facilement mérité cet honneur que de connaître son rôle ! – Ne pas le savoir est la honte la plus extrême ! – On a l'habitude de dire que le souffleur est pour l'acteur ce que le pommeau de selle est pour le cavalier ; seulement, vous le savez, il n'y a que le mauvais cavalier qui a recours au pommeau de selle. De même façon, toute sensation s'envole avec le susurrement du souffleur : toute déception disparaît, nous ne voyons plus Richard III ou bien Zamor, mais juste le comédien abandonné. – Non ! J'entends sous « être appliqué » l'étude de son art, du cœur humain et de la nature. Beaucoup de sciences sont nécessaires au comédien.⁵⁷⁰

L'exemple de Christ qui, dans ses *Mémoires*, souligne avec fierté que ses enfants connaissaient toujours parfaitement leurs rôles, indique à la fois que savoir par cœur son rôle était suffisamment rare pour le préciser, et que le fait de le savoir était l'expression d'une vision « moderne » du métier de comédien. Cela valait d'autant plus pour les comédiens ayant appris leur métier dans les troupes pratiquant toujours, même si ce n'est plus de manière exclusive, le *Stegreifspiel*. Après tout, suivre mot par mot la pièce écrite n'était pas une décision anodine, cela ne signifiait pas seulement apprendre par cœur, mais aussi laisser la parole à l'auteur et se plier aux exigences de son œuvre!

Cependant, les documents montrent que si on commençait à accorder de plus en plus d'importance au texte, le poste de souffleur était attribué de manière arbitraire à un ancien comédien ou une ancienne comédienne, un acteur ou une actrice ne jouant pas dans toutes les scènes, le moucheur de chandelles... Pour devenir souffleur, seules deux conditions étaient requises : savoir plus ou moins lire et être sur place. Cette technique

⁵⁶⁹ Et des censeurs qui peuvent plus facilement couper un texte écrit qu'un texte improvisé...

⁵⁷⁰ REICHARD, Heinrich August Ottokar, *Theater-Journal für Deutschland*, Gotha, 1780. Réédité par: MEYER, Reinhart, *Das deutsche Theater des 18. Jahrhunderts*, Kraus Reprint, Munich, 1981, p. 8: *Man nennt einen Akteur fleißig, wenn er seine Rolle auswendig weiß. Leicht verdiente Ehre, seine Rolle zu wissen! – Sie nicht zu wissen, ist die äußerste Schande! – Man pflegt zu sagen, der Souffleur sey eben das für den Akteur, was für den Reiter der Sattelknopf ist; allein ihr wisst auch, daß nur ein schlechter Reiter Zuflucht zum Sattelknopf nimmt. Eben so verfliegt mit dem Zuzischeln des Souffleurs alle Empfindung: alle Enttäuschung verschwindet, wir sehn nicht mehr Richard den dritten oder Zamor, sondern nur den verlassenen Schauspieler. – Nein! unter fleißig seyn, versteh' ich Studium seiner Kunst, des menschlichen Herzens und der Natur. Dem Schauspieler sind viele Wissenschaften nöthig.*

d'attribution pouvait provoquer un véritable chaos sur scène, comme nous pouvons l'illustrer à l'exemple de l'anecdote suivante : Monsieur Bond, acteur, occupait également le poste de souffleur. Il remplissait cette tâche si consciencieusement, il lisait l'intégralité du texte tellement fort et distinctement, que les voix des comédiens sur scène n'étaient que son écho. Seule Mademoiselle Ackermann⁵⁷¹ réussissait à se faire entendre, en parlant une octave plus haute que lui « ce qui ne sonnait pas autrement que si un homme et une femme, chacun de son côté de la rue, chantent des chansons »⁵⁷². Arriva le moment où Bond devait entrer en scène, et il céda donc son poste de souffleur au moucheur de chandelle. Celui-ci, dès qu'un acteur hésitait, « hésitait encore plus. Parce que bien qu'ils répétaient mal, lui il lisait d'une manière encore plus mauvaise »⁵⁷³. Le public, face à cette situation, commençait à rire, ce qui faisait perdre complètement la patience à Mademoiselle Ackermann qui, tout en respectant son personnage, partait en coulisse, colletait le souffleur jusqu'au milieu de la scène, lui arrachait son livret, pour enfin lire avec la plus grande impassibilité son rôle.

Il est tout-à-fait compréhensible que de telles scènes inspirent les auteurs, comme Kotzebue qui, en adaptant librement une pièce française, fait clairement apercevoir son opinion quant à ce phénomène:

Souffl[eur]. Inutile? Que voulez vous insinuer? Qui de nous deux est inutile ? Vous devez savoir, Monsieur, que le souffleur est la personne la plus importante dans une troupe, et que j'ai joué plus qu'une fois seul la moitié de la pièce.

[Tête] grognon[ne]. Mais, dans ce cas, les comédiens n'avaient pas appris leurs rôles?

Souffl. Telle est la mode dans notre société. Tout est misé sur le souffleur. Tout sur le souffleur.

Grognon. Excellent. Mais il me semble que vous avez un petit défaut de nature, qui doit être gênant pour exercer votre fonction.

⁵⁷¹ Le rédacteur ne précisa pas laquelle.

⁵⁷² ANONYME, *Landesbibliothek zu einem angenehmen und lehrreichen Zeitvertreibe aus verschiedenen Sprachen zusammen getragen*, volume 19, chez M.G. Weidmanns Erben und Reich, Leipzig, 1771, p.18: [...] welches nicht anders klang, als wenn ein Mann und seine Frau an jeder Seite einer Straße Lieder singen.

⁵⁷³ ANONYME, *Landesbibliothek zu einem angenehmen und lehrreichen Zeitvertreibe aus verschiedenen Sprachen zusammen getragen*, volume 19, chez M.G. Weidmanns Erben und Reich, Leipzig, 1771, p.18: [...]wenn ein Acteur stockte, [...der unglückliche Vorsager] noch mehr stockete. Denn obgleich sie sehr schlecht wiederholten, so las er doch noch viel schlechter.

Souffl. Vous voulez dire parce que je bégaie? Au contraire, c'est un avantage pour les comédiens.

Grognon. Un avantage?

Souffl. Oui, car de cette façon je leur souffle chaque mot deux fois.

Grognon. *Profit tout clair.* Dites-moi, votre société est bonne?

Souffl. Exquise. Le jeune premier est construit comme un gaillard. Dommage seulement, qu'il ne peut pas se déshabituer de son dialecte autrichien.

Grognon. Et la jeune première?

Souffl. Une belle femme! Dommage qu'elle bégaie encore un peu plus que moi. Mais quand elle ne dit rien, elle ressemble à Junon.

[...]

Souffl. Oh, ne vous inquiétez pas. Ces gens connaissent leur métier. Ils n'ont pas besoin de répétitions. Chacun joue pour soi et le souffleur pour tous. Donnez-leur une pièce en un acte, ils sont capables de la jouer pendant deux heures.⁵⁷⁴

En effet, le sujet semble avoir particulièrement préoccupé Kotzebue, pour constater lors d'un séjour à Paris en 1804 :

Nos comédiens sont très heureux, si sur scène ils arrivent à bafouiller leur rôle avec l'aide du souffleur, nos comédiens ne savent rien par cœur, ne peuvent être privés une minute du souffleur ; au Français, par contre, ne manque jamais un mot, il parle comme si le discours coulait de son cœur, et aucune remontrance n'est nécessaire.⁵⁷⁵

⁵⁷⁴ VON KOTZEBUE, August, *Der Schauspieler wider Willen. Ein Lustspiel in einem Act. Nach dem Französischen frey bearbeitet*, sans édition, ni lieu, 1803, p.40- 41: **Souffl[eur]**. Unnüz? was wollen Sie damit sagen? wer von uns beiden ist unnüz? Sie sollen wissen, mein Herr, dass der Souffleur die erste Person bey der Truppe ist, und dass ich mehr als einmal das halbe Stück allein gespielt habe. / **Murrk[opf]**. Dann haben aber die Schauspieler ihre Rollen nicht gelernt? / **Souffl.** Das ist so Mode unter unsrer Gesellschaft. Es wird Alles auf den Souffleur gespielt, Alles Auf den Souffleur. / **Murrk.** Vortrefflich. Aber mir scheint, Sie haben einen kleinen Naturfehler, der Ihnen bey Ihrem Amte oft hinderlich seyn muß. / **Souffl.** Sie meynen, weil ich stammle? im Gegentheil, das ist ein Vortheil für den Schauspieler. / **Murrk.** Ein Vortheil? / **Souffl.** Ja, denn auf diese Weise souffliere ich ihm jedes Wort zweymal. / **Murr.** Profit tout clair. Sagen Sie mir doch, ist Ihre Gesellschaft gut? / **Souffl.** Auserlesen. Der erste Liebhaber ist wie ein Kerl gedrechselt. Schade, daß er sich den österreichischen Dialekt nicht abgewöhnen kann. / **Murrk.** Und die erste Liebhaberin? / **Souffl.** Eine schöne Frau! Schade, daß sie noch etwas stärker stottert, als ich. Aber, wenn sie nicht redet, sieht sie aus wie eine Juno. / [...] / **Souffl.** O seyn Sie nicht bang! Das sind Leute, die ihr Handwerk verstehn. Die brauchen keine Proben. Jeder spielt für sich und der Souffleur für sie alle. Geben Sie ihnen ein Stück in einem Act, sie sind kapabel, zwei Stunden daran zu spielen.

⁵⁷⁵ VON KOTZEBUE, August, *Erinnerungen aus Paris im Jahre 1804*, sans édition, Karlsruhe, 1804, p. 52-53: *Unsere Schauspieler sind herzlich froh, wenn sie auf der Bühne ihre Rolle mit Hülfe des Souffleurs hergestottert haben, unsere Schauspieler wissen nichts auswendig, können nicht eine Minute den Souffleur entbehren; dem Franzosen hingegen fehlt nie ein Wort, er spricht, als ob ihm die Rede nur so eben aus dem Herze flösse, und bedarf nie einer Zurechtweisung.*

Bien que le manque d'apprentissage du texte par les comédiens reste une constante durant toute la période étudiée, l'image donnée par Kotzebue quant à la connaissance du texte par les Français, paraît étonnante, si on se réfère à des sources de la fin des années 1780, qui indiquent au contraire que les Français ont même inventé le « trou du souffleur », pouvant être vu par le public.

Les étrangers qui, en assistant à nos Tragédies, viennent pour y jouir du plaisir de répandre des larmes, commencent par beaucoup rire, en voyant ce *Trou du Souffleur*. L'ouverture quarée de ce souterrain bordé de lampions, est creusée, tantôt sous le palais des Sultans, comme dans *Zaire* ; tantôt sous le temple des Juifs, come dans *Athalie* ; tantôt sous un camp, comme dans *Iphigénie en Aulide* ; tantôt sous un mausolée, comme dans *Sémiramis* ; tantôt sous le Capitole, comme dans *Brutus*, &c. Il détruit absolument l'illusion sans laquelle le charme des Spectateurs n'existe point.

L'ouverture de ce souterrain ne change jamais de place, quoique dans la même pièce, les différents édifices, qui posent sur sa surface, varient souvent d'acte en acte ; semblable à l'étoile polaire, qui de son poste immobile voit tout se mouvoir autour d'elle.

On voit sans cesse les mouvements de la tête du Souffleur, qui, de tous les Spectateurs, est le mieux placé pour regarder sous les jupons des Actrices, quand elles se livrent aux mouvements désordonnés de la passion tragique. [...] Le Souffleur tourne le dos au public comme un joueur d'orgues. On aperçoit quelquefois à ses côtés une femme dont le bonnet devient le point le plus mobile & le plus apparent de l'assemblée.⁵⁷⁶

En effet, le témoignage de Mercier est confirmé par celui de von Archenholz, qui nous apprend, de plus, que la mode de trou de souffleur avait su s'imposer en Allemagne !

Je ne connais aucun théâtre où tous les comédiens apprennent aussi bien leurs rôles que sur les scènes de Londres ; aussi ne voit-on pas ici, ces indécents trous de souffleur, maintenant imités partout sauf en Angleterre, qui enlaidissent le plateau, et où le susurrement répété et fort provoque souvent le rire du public près de l'orchestre. Les souffleurs anglais se tiennent en coulisse, et ils ne disent pas tous les mots ; mais ils suivent si attentivement les acteurs que, dès qu'un acteur fait figure de faire une faute, l'aide arrive tout de suite discrètement.⁵⁷⁷

⁵⁷⁶ MERCIER, Louis Sébastien, *Tableau de Paris. Nouvelle édition corrigée et augmentée*, sans édition, Amsterdam, 1789, p. 15-16.

⁵⁷⁷ VON ARCHENHOLZ, J.W., *England und Italien*, Volume 3, Dykische Buchhandlung, Leipzig, 1787, p. 177-178: *Ich kenne kein Theater, wo alle Schauspieler so gut ihre Rollen lernen, wie auf den Londoner Bühnen; auch sieht man hier nicht die in Frankreich erfundene, und jetzt allenthalben, außer England,*

Pour résumer, nous pouvons constater que le manque de connaissance de textes n'est pas une problématique spécifiquement allemande, même si les acteurs d'autres pays européens semblent être tout de même en avance par rapport à leurs homologues germanophones. Alors que la nécessité de l'existence du souffleur n'est pas mise en cause, les critiques exigent qu'il ne soit ni trop visible, ni trop audible pour le public, afin de ne pas déranger l'illusion.

Les métiers moins visibles pour le spectateur.

Bien sûr, le *Lichtputzer*, le *Theaterdiener* et le *souffleur* ne sont pas les seuls métiers au théâtre permanent. Il y en a d'autres que le public ne voit pas forcément parce que leurs tâches doivent être accomplies avant la représentation. L'état de recherche ne permet souvent pas de les évoquer plus que brièvement. Ainsi, il y a par exemple les copistes, chargés à copier le texte pour les comédiens. Ils exerçaient communément leur travail sous le regard bienveillant d'un membre du théâtre, qui s'assurait qu'ils ne copiaient pas discrètement le texte une fois de trop, pour le vendre à la concurrence. Si on quitte les échelons les plus bas de la hiérarchie, on découvre d'autres professions.

Pour cela, nous pouvons choisir comme fil conducteur une œuvre de Goethe : *Auf Miedings Tod*⁵⁷⁸. En effet, Johann Martin Mieding⁵⁷⁹, chef décorateur au théâtre de Weimar, est le seul homme de théâtre n'étant ni acteur, ni auteur ayant eu l'honneur d'apparaître dans deux ouvrages de Goethe, précisément dans le poème lui étant consacré et dans *Faust*.

nachgeahmte unschickliche Methode des Souffleur-Kastens, wodurch die Bühnen verunstaltet werden, und das Vorsagen durch laute Wiederholungen oft die nahe am Orchester befindlichen Zuschauer zum Lachen reizt. Die englischen Souffleurs stehen in den Coulissen, und sagen nicht die Worte vor; allein sie sind so ausnehmend aufmerksam auf die Schauspieler, daß, sobald diese nur Miene zu fehlen machen, die Nachhelfung sogleich unvermerkt erfolgt.

⁵⁷⁸ GOETHE, Johann Wolfgang, « Auf Miedings Tod » in *Goethes sämtliche Werke in sechsunddreißig Bänden*, Volume 2, Cotta'sche Buchhandlung Stuttgart, 1868, p. 93-99.

⁵⁷⁹ Johann Martin Mieding, 1725 – 1782.

Le directeur du Théâtre.

Fils de Mieding, vaillants lurons,
Aujourd'hui, nous prenons haleine.
Vieille montagne, frais vallons,
Voilà toute la scène !⁵⁸⁰

Incontestablement, lorsque Goethe évoque les « fils de Mieding », il s'adresse à un public d'habitues, qui sait de qui il s'agit et qui comprend l'allusion. Mais qui était donc ce Mieding pour avoir mérité une telle estime de la part de Goethe? Est-ce que le poème lui étant dédié nous renseignera sur ce point ? Hélas ! La réponse s'avère décevante pour tous ceux qui espéraient en apprendre plus sur l'œuvre du décorateur. Car en réalité, la gloire de Mieding n'est due qu'à un hasard macabre de la vie. Klaus Oettinger⁵⁸¹, dans son article particulièrement intéressant consacré au poème en question, nous fournit une brillante analyse des circonstances ayant mené à sa rédaction.

Habituellement, lorsque Goethe devait affronter la mort d'un être cher, il préférait se retirer pour s'abandonner seul à son deuil plutôt que de le partager avec tout le monde. Or, *Auf Miedings Tod* est tout le contraire de cette réaction ; ce qui nous amène à nous interroger s'il était réellement aussi affecté par la disparition de son décorateur ou si celle-ci ne lui aurait pas plutôt servi de prétexte. Cette hypothèse est confirmée par une lecture attentive du poème, qui démontre que seules les premières strophes sont vraiment dédiées à Mieding, alors que le reste constitue un éloge de l'actrice Corona Schröter. Klaus Oettinger expose que Goethe avait depuis un certain temps l'idée de laisser revivre pour le *Tiefurter Journal*⁵⁸² le genre baroque du poème mortuaire, mais qu'il attendait pour cela une situation appropriée, lorsque le décès de Johann Martin Mieding lui donna enfin l'occasion d'accomplir son idée. Pour sa défense, nous

⁵⁸⁰ GOETHE, Johann Wolfgang, *Faust*, Brockhaus, Leipzig, 1869, p.147: *Theatermeister. Heute ruhen wir einmal, / Mieding's wackre Söhne! / Alter Berg und feuchtes Thal, / Das ist die ganze Szene.* Traduction : BLAZE DE BLURY, Henri, *Le Faust de Goethe. Seule traduction complète, précédée d'un essai sur Goethe, accompagnée de notes et de commentaires et suivie d'une étude sur la mystique du poème*, Librairie - Editeur Charpentier, Paris, 1859 (huitième édition), p. 281.

⁵⁸¹ OETTINGER, Klaus, « Trauer um einen guten Mann. Goethes Gedicht „Auf Miedings Tod“ » in GRUNDNER, Klaus-Jürgen et autres (éditeurs), *Gedenkschrift für Michael Landmann*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2001, p. 59-64.

⁵⁸² Le *Tiefurter Journal* était un genre de revue privée et manuscrite, dont seule une douzaine d'exemplaires circulaient au sein d'un public choisi, et pour lequel le duc, la duchesse ainsi que différents intellectuelles attachés à la cour écrivaient des articles amusants ou divertissants.

pouvons dire que ce comportement semblant quelque part cruel de nos jours ne l'était pas tellement à son époque ; d'autant plus qu'il a tout de même valu un bel hommage éternel à Mieding. Quant à ses lecteurs, ils se sont enthousiasmés pour l'homme célébré par le poème, mais sans se rendre pour autant à l'enterrement de celui-ci.

Auf Miedings Tod.

**Welch ein Getümmel füllt Thaliens Haus?
Welch ein geschäftig Volk eilt ein und aus?
Von höhlen Dretern tönt des Hammers Schlag,
Der Sonntag feiert nicht, die Nacht wird Tag.
Was die Erfindung still und zart erfann,
Beschäftigt laut den rohen Zimmermann.
Ich sehe Hauenschild gedankenvoll;
Ist's Türk?, ist's Heide, den er kleiden soll?
Und Schumann froh, als wär' er schon bezahlt,
Weil er einmal mit ganzen Farben malt.
Ich sehe Thielens leicht bewegten Schritt,
Der lust'ger wird, je mehr er euch verschnitt.
Der thätige Elkan läuft mit manchem Rest,
Und diese Gährung deutet auf ein Fest.**

Première strophe du poème.

Dans la première strophe de son poème *Auf Miedings Tod*⁵⁸³, Goethe décrit la préparation d'un spectacle et évoque, dans ce contexte, différents métiers du milieu:

Quel tumulte remplit la maison de Thalie ?
Quelle est cette foule empressée qui sort ?
Le marteau retentit sur les planchers vides,
le dimanche ne chôme pas, la nuit devient jour ;
ce que l'esprit inventa finement en silence
occupe à grand bruit le rude charpentier.
Je vois Hauenschild rêveur.
Est-ce un Turc ou un païen qu'il doit habiller ?
Voilà Schumann, joyeux, comme s'il était déjà payé
parce qu'il peut enfin peindre à pleine pâte.
Je vois s'avancer, d'une marche légère, Thiel,
qui est d'autant plus gai qu'il vous a mal taillé.
Elkan, l'infatigable, court avec les coupons qui lui restent,
et cette fermentation présage une fête.⁵⁸⁴

⁵⁸³ GOETHE, Johann Wolfgang, « Auf Miedings Tod » in *Goethes sämtliche Werke in sechsunddreißig Bänden*, Volume 2, Cotta'sche Buchhandlung Stuttgart, 1868, p. 93-99.

Il est révélateur que Goethe ne s'attarde pas à décrire de manière générale les occupations des différentes professions, mais qu'il préfère évoquer nominativement les personnes connues par ses lecteurs: Hauenschild et Thiel, les costumiers et tailleurs de la cour ; Schumann, le peintre du théâtre ; Elkan, le joaillier du théâtre et de la cour⁵⁸⁵... Si nous relisons l'œuvre dans le contexte de notre analyse, nous pouvons en conclure que tous ces métiers étaient au même niveau hiérarchique que le décorateur. Consacrons-nous donc brièvement aux métiers évoqués ! Procédons pour cela dans l'ordre indiqué par le poème.

Les métiers relatifs au costume.

De prime abord, le fait qu'il y ait des costumiers et des tailleurs nous confirme ce que nous avons déjà cru comprendre en analysant les lois théâtrales : L'achat et le choix des costumes de scènes n'est plus uniquement l'affaire des acteurs.

A priori, les sources indiquent que seuls les théâtres de cours disposaient d'un couturier. Néanmoins, le théâtre (privé) de la famille Ackermann, était connu pour son grand fond de costumes. En effet, Madame Ackermann ayant donné des cours de couture avant sa carrière d'actrice, elle mettait un point d'honneur à coudre elle-même, soutenue par ses filles, la majeure partie des costumes. Concernant les autres couturiers, bien qu'ils aient travaillé pour le théâtre, ils ne faisaient pas nécessairement partie de son personnel. Ainsi, le préfixe *Hof-* indique qu'ils étaient employés directement par la cour et que leurs salaires n'étaient donc pas puisés dans le fond financier du théâtre. De ce fait, le directeur général du théâtre a probablement dû avoir moins d'influence sur eux qu'ils n'en avaient sur ses acteurs, car bien qu'ils fussent sous ses ordres, il ne pouvait pas exercer la même pression. Malheureusement, nous ne disposons pas de documents clarifiant cette question. En revanche, les périodiques de théâtres nous apprennent que le poste de couturier de théâtre pouvait être occupé par un homme ou une femme :

⁵⁸⁴ Traduction: PORCHAT, Jacques, « Sur la Mort de Mieding » in *Œuvres de Goethe. Traduction nouvelle*, volume 1, Librairie Hachette et Cie, Paris, 1883, p. 227.

⁵⁸⁵ Jacob Elkan (1742-1805); Oettinger écrit qu'il aurait été banquier – ce qui amène à croire qu'il le confond avec son fils Israel Julius Elkan.

Monsieur Keuchel à Karlsruhe, Johann Jacob Beck à Gotha, la veuve Herrmann à Berlin...

L'exemple de « l'infatigable Elkan » évoqué par Goethe, montre que certains théâtres disposaient même d'un joaillier. De même, de plus en plus de coiffeurs de théâtre faisaient leur apparition ; ils ne semblent cependant pas avoir coiffé les artistes, mais préparé les perruques. Une autre nouveauté : il y avait désormais souvent un *Garderobemeister*, gérant le fond des costumes. Cette fonction semble avoir été remplie régulièrement, mais non exclusivement, par des femmes. Le registre publiant les noms des membres du théâtre de Gotha, évoque Maria Magdalena Pörsch en troisième position, directement après la direction du théâtre et le directeur musical. Madame Pausewang, occupant le même poste au théâtre de Karlsruhe, est évoquée après les comédiens, mais en première position parmi le personnel « technique ». Il semble donc s'être agi d'une fonction assez haute dans la hiérarchie du théâtre. Le cas de Sophie Charlotte Ackermann mis à part, il semble avoir été inhabituel de cumuler ce poste avec le métier d'acteur.

Les métiers relatifs au décor.

Décorateur, machiniste, scénographe... à l'époque, ce sont des activités exclusivement masculines. Pour certains chercheurs, *Theatermaler*⁵⁸⁶ est synonyme de *Dekorateur*. A en croire les documents d'époque, il semble pourtant s'être agi de deux professions différentes. En même temps, les domaines de compétences se chevauchant, les charges attribuées à chaque métier variaient d'un théâtre à l'autre. Ainsi, à Karlsruhe les titres et tâches étaient repartis de la manière suivante :

Scénographe et machiniste, Monsieur le peintre de cour Hauschke.

Le maître de théâtre, menuisier Gauhl. Monsieur Richter gère les décorations.⁵⁸⁷

⁵⁸⁶ *Theatermaler* = peintre de théâtre, scénographe.

⁵⁸⁷ STREIT et ZIMMERMANN (éditeurs), *Schlesische Provinzialblätter*, Cahier 25, Wilhelm Gottlieb Korn, Breslau, 1797, p. 161: *Theater=Mahler und Maschinist, Herr Hofmahler Hauschke. / Theater=Meister, Tischler Gauhl. Die Aufsicht über die Dekorationen führt Herr Richter.*

A Gotha, il y avait un peintre de théâtre, Monsieur Karl, ainsi qu'un machiniste, Monsieur Butieri, tandis que la cour de Berlin employait un scénographe, un machiniste, des assistants et ouvriers et même un *Oberilluminationskommissarius*⁵⁸⁸. Faute de plus de renseignements, nous ignorons quelles étaient les tâches de ce dernier. A-t-il été chargé de calculer des effets d'éclairage pour la scène ou devait-il préparer les feux d'artifices qui suivaient fréquemment les spectacles ? Sa fonction était peut-être même liée aux lumières dans la salle ?

Quant au terme *Theatermeister*⁵⁸⁹, ce pouvait être le titre de celui qui dirigeait les autres peintres, décorateurs et machinistes, ou bien désigner simplement le menuisier du théâtre – sans que celui-ci ait eu les autres sous ses ordres. Le *Dekorateur* était ordinairement architecte ou menuisier de formation, des domaines professionnels traditionnellement inaccessibles aux femmes. Il n'imaginait pas seulement les coulisses, mais pouvait aussi construire des meubles pour le décor. Pour cela, il pouvait être assisté par d'autres décorateurs.

La dominance masculine semble plus difficile à concevoir en ce qui concerne les peintres au théâtre, car la peinture est un art dans lequel les femmes sont assez actives. Angelika Kauffmann⁵⁹⁰, Louise Seidler⁵⁹¹, Caroline Bardua⁵⁹², mais aussi l'actrice Corona Schröter sont des femmes peintres de l'époque ayant fréquenté Goethe. Pourtant, les techniques de peinture ne sont pas du tout identiques que l'on crée un tableau ou un décor. A cette époque, les Italiens étant considérés comme les meilleurs peintres de théâtre, beaucoup de scénographes dans l'espace germanophone étaient soit Italiens, soit avaient appris leur métier en Italie.

⁵⁸⁸ *Oberilluminationskommissarius* = commissaire supérieur des lumières.

⁵⁸⁹ *Theatermeister* = maître de théâtre.

⁵⁹⁰ Angelika Kauffmann (1741 – 1807), peintre d'origine austro suisse. Elle fut membre de la *Royal Academy* à Londres.

⁵⁹¹ (Caroline) Louise Seidler (1786 – 1866), était une protégée de Goethe et travaillait notamment pour la cour de Weimar.

⁵⁹² Caroline ou Karoline Bardua (1781 – 1864) était une des premières femmes peintre à pouvoir vivre de son métier. De 1805 à 1807, elle séjournait à Weimar, où elle fit la connaissance de Goethe. Wilhelmine Bardua, sa sœur, fut chanteuse et sa première biographe.

Jakob Faber, scénographe, né à Venise de parents allemands. Il se faisait appeler aussi Fabri. Il était à Berlin aux alentours de 1742, et y peignait de beaux décors. Il alla ensuite à Copenhague où il mourra.⁵⁹³

Hier, j'ai rendu visite au scénographe, dont j'avais tellement apprécié l'œuvre, et je trouvais un petit homme bien fait, silencieux, sensé et modeste. Il est né à Milan, s'appelle Fuentes, et lorsque je louai ses travaux, il me dit qu'il avait suivi l'école des Gonzague à laquelle il devait tout son savoir-faire.⁵⁹⁴

Le livre de mise-en-scène des *Piccolomini* au théâtre royal de Berlin sous la direction d'Iffland nous apprend que l'artiste devant créer la décoration s'appelait Bartolommeo Verona et qu'il avait appris les techniques de la peinture à perspective chez Galli Bibbiena. Pour une femme, se rendre en Italie pour y apprendre les techniques de peinture théâtrale aurait été évidemment très difficilement réalisable. Cependant, il y avait aussi des peintres décorateurs n'ayant pas de liens particuliers avec l'Italie, tel que Jacob Christoph Stockmann, Christian Müller ou bien Monsieur Schmelka⁵⁹⁵. Ce n'était donc pas la raison pour laquelle aucune femme ne semble avoir été peintre au théâtre. En réalité, l'exercice de ce métier demandait des pratiques peu convenables pour une femme, car pour peindre de grandes surfaces, il fallait autant pouvoir grimper à quatre pattes que monter sur une échelle. Un comportement inimaginable pour une femme en jupe ! S'il était largement accepté qu'une actrice puisse mettre un pantalon pour incarner un personnage masculin, cela n'aurait pas été tolérable en dehors du plateau.

Les machinistes, quant à eux, construisaient et manipulaient les décors en se servant de machines qui demandaient un effort physique considérable. Cette activité aurait certainement déplu aux directeurs bourgeois s'il l'avait vu exercée par une femme. Par

⁵⁹³ NICOLAI, Friedrich, *Beschreibung der königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam*, volume 2, sans édition, Berlin et Zurich, 1786, p. 139: *Jakob Faber, ein Theatermaler, in Venedig von deutschen Aeltern geboren. Er schrieb sich auch Fabri. Er war um 1742 in Berlin, wo er verschiedene gute Dekorationen malte. Er ging nach Kopenhagen, wo er starb.*

⁵⁹⁴ GOETHE, Johann Wolfgang, « Aus einer Reise in die Schweiz über Frankfurt, Heidelberg, Stuttgart und Tübingen im Jahre 1796 » in *Goethes sämtliche Werke*, volume 14, Tempel Verlag, Leipzig, sans année, p. 328. 18 août 1796: *Ich besuchte gestern den Theatermaler, dessen Werke mich so sehr entzückt hatten, und fand einen kleinen wohlgebildeten, stillen, verständigen und bescheidenen Mann. Er ist in Mailand geboren, heißt Fuentes, und als ich ihm seine Arbeiten lobte, sagte er zu mir: er sei aus der Schule des Gogonza, dem er, was er zu machen verstehe, zu danken habe.*

⁵⁹⁵ Nous ignorons s'il est le père de l'acteur d'Heinrich Ludwig Schmelka.

ailleurs, cette tâche demandait des connaissances approfondies mécaniques, matière dont l'enseignement était réservé aux hommes.

Le *Regisseur* et l'*Inspizient*.

Selon Kluge, le terme *Regisseur* dérive du verbe français régir. Le dictionnaire d'époque le définit comme « administrateur » ou « directeur » :

Regisseur – *Verwalter, Vorsteher*.⁵⁹⁶

L'emploi du terme n'est pas réservé au théâtre, mais il est également utilisé dans d'autres milieux professionnels, comme par exemple dans l'administration militaire ou les finances publiques. Selon Monika Sandhack⁵⁹⁷, c'est en 1771 au *Burgtheater* qu'apparaît pour la première fois ce titre, porté alors par l'acteur Christian Gottlob Stephanie. Au théâtre, le *Regisseur* allemand ne correspond pas au « régisseur⁵⁹⁸ » tel que l'entend le français. Si aujourd'hui, en allemand *Regisseur* signifie metteur-en-scène, au dix-huitième siècle le titre décrit de manière plus générale la fonction d'un directeur artistique⁵⁹⁹ ; ce qui n'exclut pas que certains *Regisseure* de l'époque touchent déjà au domaine de la mise-en-scène. Après l'analyse des tâches dans différentes structures, il apparaît que dans certains théâtres de cour, le *Regisseur* était d'ailleurs appelé *Direktor* (directeur) – à la différence du directeur général, l'*Intendant*. L'expression *Regisseur* apparaissant de façon régulière dans les documents d'époque depuis la fin des années 1770, nous pouvons supposer que ce moment correspond à la propagation du métier. *A priori*, il existe uniquement dans les théâtres de cour. On en trouve pourtant parfois dans les théâtres privés. Frenzel écrit :

⁵⁹⁶ MORITZ, Karl Philipp, *Grammatisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, tome 3, chez Ernst Felisch, Berlin, 1797, p.338.

⁵⁹⁷ SANDHACK, Monika, « Regisseur » in BRAUNECK, Manfred et autres (éditeurs), *Theaterlexikon. Begriffe, Epochen, Bühnen und Ensembles*, p. 839 – 840.

⁵⁹⁸ Cependant, en 1823, Picard, le traducteur des Mémoires d'Iffland, traduit *Regisseur* par « régisseur ».

⁵⁹⁹ Kosch commence à distinguer le *Regisseur* du directeur artistique à partir de 1800 environ, mais sans expliquer ce choix.

Dans le principalat soit la fonction spéciale de la *Regie* n'existait pas, soit le directeur se cherchait un assistant pour toute la partie « mécanique » de l'entreprise théâtrale, tel que Guillaume Serlo dans *Wilhelm Meister* de Goethe (début de rédaction en 1776).⁶⁰⁰

Concrètement, cela signifie que le titre de *Regisseur* ou directeur artistique n'existait pas dans les théâtres privés, mais la fonction si. C'est en grande partie dû à la structure hiérarchique, qui n'est pas la même dans les théâtres de cour et les théâtres privés⁶⁰¹. Dans l'échelle hiérarchique du théâtre de cour, seul l'entrepreneur et l'*Intendant* sont au-dessus du *Regisseur* ; tandis que dans les théâtres privés, il n'y a pas d'*Intendant*, mais un *Prinzipal*, qui peut être appelé *Direktor*. Cela explique aussi l'origine du métier de *Regisseur*. Il remplit au sein du théâtre public la fonction que le *Prinzipal* a dans un théâtre privé, mais sans se soucier de l'aspect d'entrepreneur du théâtre. La position du directeur artistique est unique dans la structure théâtrale, dans le sens où ses occupations et centres d'intérêt correspondent plus à ceux des acteurs qu'à ceux de la direction générale, mais qu'il a plus de pouvoir de décision que n'importe quel autre artiste au sein de l'entreprise.

Dans tous les cas, le directeur artistique est lui-même artiste, cependant il n'est pas nécessairement acteur, mais peut aussi être « juste » auteur dramatique. Par ailleurs, les contemporains s'intéressent à la question de qui sera plus apte à remplir la fonction : certains préfèrent le comédien, plus sensible à ce que nous appelons aujourd'hui la théâtralité, d'autres favorisent l'auteur qu'ils pensent être plus impartial dans la distribution et plus attentif à la qualité esthétique et pédagogique des pièces.

Selon mes considérations, on ne peut rien en dire de manière générale, car un directeur artistique (soit-il co-acteur ou juste poète) est un homme, souvent un homme passionné, qui a des préjugés, des préférences ou aversions naturelles.⁶⁰²

⁶⁰⁰ FRENZEL, Herbert, *Geschichte des Theaters, Daten und Dokumente 1470 – 1890*, dtv, Munich, 1984, p. 257: *Im Prinzipalwesen gab es die Sonderfunktion Regie entweder nicht, oder der Direktor suchte sich einen Helfer für den ganzen „mechanischen“ Teil der Theaterwirtschaft, wie Serlo Wilhelm in Goethes Wilhelm Meister (begonnen 1776).*

⁶⁰¹ Cf. annexe n° 7.

⁶⁰² RHODE, J.C., *Allgemeine Theaterzeitung*, chez Heinrich Fröhlich, Berlin, 1800, p. 182: *Meines Bedünkens läßt sich hierüber nichts im Allgemeinen bestimmen ; denn ein Regisseur (er sey Mitschauspieler oder bloß Dichter) ist Mensch, oft leidenschaftlicher Mensch, hat Vorurtheile, natürliche Zu- oder Abneigung.*

Dans la réalité, les comédiens ayant occupé le poste de *Regisseur*, tel qu'Iffland, étaient souvent aussi auteurs dramatiques. Par conséquent, la question posée par les critiques et théoriciens a été réglée d'une façon très pragmatique au quotidien... À moins que ce ne soit le directeur général qui remplisse également la fonction de directeur artistique, ce dernier ne se préoccupait pas nécessairement des aspects commerciaux du théâtre, qui, je le rappelle, ne faisaient pas partie de son domaine de compétences :

En tant qu'expert sans intérêt économique, il complétait le fonctionnaire de la cour qui gérait l'entreprise, le littéraire ou l'entrepreneur.⁶⁰³

Toutefois, un *Regisseur* dirigeant *de facto* le théâtre à la place de l'entrepreneur, pouvait causer des dégâts financiers très importants, s'il ne tenait pas compte de l'aspect commercial de l'entreprise, comme le démontre Rhode:

Il est dommage que cet homme⁶⁰⁴ humain ne comprenne rien, rien du tout au théâtre, et que par conséquent il doive laisser toute la direction au directeur artistique. Il convient bien sûr mieux à celui-ci de briller et de laisser briller ses amis, que de remplir la caisse qui ne le concerne pas. C'est pour cela que le public doit souvent voir des pièces, qu'il n'aime pas. Oui ! des pièces qu'il a même déjà conspuées.⁶⁰⁵

Pour garantir à la fois la qualité des spectacles et la santé économique d'un théâtre, il était indispensable que le directeur général ait un minimum de connaissances de l'art théâtral et le directeur artistique, un soupçon de sens commercial.

Quelles étaient donc exactement les tâches du *Regisseur* et les qualifications qui devaient être requises? Le directeur artistique devait avoir une bonne connaissance des

⁶⁰³ FRENZEL, Herbert, *Geschichte des Theaters, Daten und Dokumente 1470 – 1890*, dtv, Munich, 1984, p. 257: *Der Regisseur der Periode stand noch auf der Grenze zwischen Technischem und Künstlerischem. Als Fachmann ohne geschäftliches Interesse ergänzte er den betriebsleitenden Hofbeamten, Literaten oder Unternehmer.*

⁶⁰⁴ Rhode parle de Joseph Second.

⁶⁰⁵ RHODE, J.C., *Allgemeine Theaterzeitung*, chez Heinrich Fröhlich, Berlin, 1800, p. 363: *Es ist schade, daß dieser humane Mann vom Theater nichts, gar nichts versteht, und daher die ganze Direktion dem Regisseur überlassen muß. Diesem ist natürlich mehr daran gelegen, selbst zu glänzen und seine Freunde glänzen zu lassen, als die Casse zu füllen, die ihn nichts angeht. Daher bekommt das Publikum oft Stücke, die es nicht mag, ja, die es schon ausgepocht hat.*

moyens artistiques propres au théâtre, idéalement disposer d'un bon réseau social dans le milieu théâtral et dans la haute société, afin de trouver éventuellement le soutien nécessaire pour imposer ses choix artistiques, et surtout, il devait être familiarisé avec l'équilibre social au sein de la troupe, dont la fragilité pouvait s'avérer être son plus grand défi. L'exemple de Kotzebue, qui a échoué en offensant – sans faire exprès – des membres de la troupe ayant plus d'ancienneté que lui, montre bien jusqu'à quel point une certaine sensibilité socio-psychologique était aussi indispensable, pour réussir en tant que directeur artistique, que la notoriété artistique. Car bien que le *Regisseur* ait eu plus de pouvoir dans la hiérarchie théâtrale, les comédiens pouvaient avoir des amis hauts placés pouvant faire autrement pression sur la direction générale.

Concrètement, le *Regisseur* décidait de la programmation et de la distribution des rôles.

Le choix et la distribution se faisaient par Kotzebue. L'*Inspizient* se chargeait seulement de faire en sorte que les répétitions commencent à l'heure décidée ; il notait, selon la directive de Kotzebue, les noms sur les rôles et donnait ordre aux domestiques du théâtre de les déposer, d'annoncer les répétitions, de chercher les vêtements etc.⁶⁰⁶

De plus, il choisissait le décor :

Il faut rendre justice à Monsieur Opitz: en tant que directeur artistique, il a bien arrangé les décors et, autant que la pauvreté de l'effectif le rendait possible, aussi bien parfois distribué les rôles.⁶⁰⁷

Par ailleurs, il imposait une ligne pour la musique et les costumes, et nous savons que Schiller, lorsqu'il mettait en scène, se préoccupait également de l'emplacement de l'éclairage et des effets de lumière.

⁶⁰⁶ RHODE, J.G., *Allgemeine Theaterzeitung*, chez Heinrich Frölich, Berlin, 1800, p. 112: *Auswahl und Besezung der Schauspiele geschah durch Kotzebue. Der Inspizient sorgte nur dafür, daß die Proben sowohl, als die Vorstellungen zur bestimmten Zeit anfangen; er schrieb, nach Kotzebue's Vorschrift, die Namen auf die Rollen, befahl den Theaterdienern das Repertoire herumzutragen, Proben anzusagen, Kleider abzuholen und dergl*

⁶⁰⁷ RHODE, J.C., *Allgemeine Theaterzeitung*, chez Heinrich Fröhlich, Berlin, 1800, p. 365: *Als Regisseur muß man Hr'n Opitz⁶⁰⁷ die Gerechtigkeit widerfahren lassen, daß er die Dekorationen gut anordnet und soviel die Aermlichkeit des Personale es zulässt, auch die Rollen zuweilen.*

Le *Regisseur* pouvait aussi diriger les répétitions, comme le montre cette anecdote :

Lorsqu'Iffland jouait Franz Moor à Weimar, le directeur artistique du théâtre du lieu, Monsieur V-⁶⁰⁸, qui jouait lui-même le vieux Moor, demandait qu'Iffland, à un endroit précis, s'agenouille puisque le poète l'avait dicté ainsi. Iffland répondait modestement : qu'il ne trouvait pas nécessaire l'agenouillement, et qu'il ne croyait pas non plus que le poète voulait lier chaque artiste dans sa représentation par sa stipulation – le directeur artistique cependant insistait sur son opinion, et enfin on tomba d'accord d'interroger Schiller, qui était à Weimar, pour lui laisser la décision. Schiller répondit : Il n'aurait pas eu idée de lier la création d'un artiste intelligent par sa stipulation – et Iffland ne s'agenouilla pas.⁶⁰⁹

Iffland, relate dans ses Mémoires, les fonctions de Seyler, directeur artistique au théâtre de Mannheim sous l'*Intendanz* de Wolfgang von Dalberg, mais aussi le rapport entre le Seyler et les jeunes artistes :

Son expérience, ses connaissances, à l'aide desquelles il a corrigé les défauts, développé les talents de tant d'artistes remarquables, son amour ardent pour son art, auquel il a fait tant d'importants sacrifices, rendaient ce choix un véritable présent pour le théâtre. Bientôt nous eûmes les plus grandes obligations à ses conseils, à sa critique, aussi délicate que profonde, aussi infatigable que bienveillante.

Sa place était constamment entre l'avant-scène et la première coulisse ; c'était pour nous un éloge, un encouragement, une récompense de le voir rester dans cet endroit. Remettait-il sa lorgnette dans sa poche, c'était un signe de blâme ; quittait-il sa place, c'était une véritable punition.⁶¹⁰

Le *Regisseur* est assisté par plusieurs *Inspizienten*, la frontière entre les deux postes reste cependant floue. Frenzel écrit à ce sujet :

⁶⁰⁸ Heinrich Vohs.

⁶⁰⁹ RHODE, J.C., *Allgemeine Theaterzeitung*, chez Heinrich Fröhlich, Berlin, 1800, p. 64: *Als Iffland in Weimar den Franz Moor spielte, verlangte der Regisseur der dortigen Bühne, Herr V-, welcher selbst den alten Moor machte, daß er bei einer gewissen Stelle niederknien müsse, weil der Dichter dies vorgeschrieben habe. Iffland erwiderte bescheiden: daß er das Knien gerade nicht nothwendig finde, auch nicht glaube, daß der Dichter habe jeden Künstler durch seine Vorschrift in der Darstellung binden wollen – der Herr Regisseur bestand indeß auf seine Meinung, und man ward endlich einig Schiller selbst, der in Weimar war, die Entscheidung zu überlassen. Schiller antwortete: Es sey ihm nicht eingefallen durch seine Vorschrift einen denkenden Künstler in seinen Darstellung en binden zu wollen – und Iffland knieete nicht.*

⁶¹⁰ IFFLAND, August Wilhelm, *Mémoires de Auguste Guillaume Iffland, auteur et comédien allemand*, Etienne Ledoux, Paris, 1823, p. 90.

Pendant cette période⁶¹¹, le *Regisseur* se trouvait encore sur la frontière entre le côté technique et le côté artistique. [...] Ses dénominations n'étaient pas homogènes. A Vienne, en 1771, le poste d'un secrétaire théâtral était pourvu avec le titre de *Regisseur*, et le nommé *Inspizient* au *Burgtheater* effectuait en partie, ce qui avait été dit et fixé dans le protocole du prétendu comité.⁶¹²

Selon l'analyse de Frenzel, l'*Inspizient* désignait alors la même fonction que *Regisseur* et *Direktor*. Mais dans ce cas, le *Burgtheater* aurait employé en même temps August von Kotzebue comme *Regisseur* et plusieurs comédiens comme *Inspizienten*. Bien que cette constellation ait abouti à des conflits concernant les domaines de compétence de chacun, les fonctions ne peuvent pas avoir été complètement identiques. Quelles étaient alors les tâches de l'*Inspizient* ?

Etymologiquement, l'*Inspizient* inspecte. Il est d'ailleurs aussi appelé *Spielwart*, ce qui signifie « garde du jeu ». Aujourd'hui, le travail d'un *Inspizient* au théâtre allemand correspond largement à celui du régisseur général en France ; les dictionnaires contemporains proposent communément « chef de plateau » comme traduction. En 1785, à Mannheim⁶¹³ on parlait de *Regisseur* bien que les fonctions concernées sont identiques à celle d'un *Inspizient* au *Burgtheater* – d'où certainement l'affirmation de Frenzel. Selon Kosch, la première attribution du titre *Inspizient* a eu lieu en 1779 au *Burgtheater*. Il désignait alors la personne qui était chargée

[...] du choix des pièces, des costumes et décors, de la mise-en-scène et de la surveillance de la représentation [...].⁶¹⁴

⁶¹¹ 1740 – 1780.

⁶¹² FRENZEL, Herbert, *Geschichte des Theaters, Daten und Dokumente 1470 – 1890*, dtv, Munich, 1984, p. 257: *Der Regisseur der Periode stand noch auf der Grenze zwischen Technischem und Künstlerischem. Seinen Benennungen waren nicht einheitlich. Unter dem Titel Regisseur wurde 1771 in Wien die Stelle eines Theatrasekretärs der Direktion neu besetzt, und der sog. Inspizient am Burgtheater führte teilweise aus, was im sog. Ausschuß besprochen sowie protokollarisch festgelegt war.*

⁶¹³ Cf. SANDHACK, Monika, « Regisseur » in BRAUNECK, Manfred et autres (éditeurs), *Theaterlexikon. Begriffe, Epochen, Bühnen und Ensembles*, p. 839 – 840.

⁶¹⁴ KOSCH, Wilhelm, *Deutsches Theater-Lexikon. Biographisches und Bibliographisches Handbuch*, Ferd. v. Kleinmayr Verlag, Klagenfurt et Vienne, 1951. Complété et terminé par BIGLER-MARSCHALL, Ingrid, K.G.Saur Verlag, Bern, 1993, p. 880 : [...] *Auswahl der Stücke, Kostüme und Dekorationen, Regie u. Vorstellungsaufsicht [...].*

Les fonctions de *Regisseur* et d'*Inspizient* ont alors été créées toutes les deux au *Burgtheater*, mais à quatorze ans d'intervalle ! À première vue, le chercheur Kosch attribue alors à l'*Inspizient* des tâches que le contemporain Rhode attribue dans son article⁶¹⁵ sur Kotzebue au *Regisseur*. Mais à l'époque, Kotzebue en s'appropriant le choix de la programmation et la distribution, avait provoqué la réprobation des *Inspizienten*, ce qui avait par la suite contribué à son échec. Selon Frenzel⁶¹⁶, le *Regisseur* est plus un administrateur, dont la seule influence artistique est dans le domaine du jeu. Ainsi, il choisit, par exemple, quel acteur sera engagé ou congédié, et il ne doit justifier ses décisions que devant le directeur général. En même temps, l'exemple montre jusqu'à quel point les deux postes étaient à l'époque déjà difficiles à distinguer. En essayant de trouver des éléments distinctifs, on s'aperçoit surtout que contrairement au *Regisseur*, que l'on pouvait faire venir d'une autre ville ou d'un autre théâtre, les *Inspizienten* sont généralement recrutés parmi les membres de la troupe, et rassemblent le plus souvent les acteurs les plus expérimentés dans l'effectif. Ce n'est que consécutif parce que leurs tâches nécessitent autant une parfaite connaissance de la troupe que la maîtrise de tous les éléments artistiques du théâtre.

Au fait, si un théâtre n'a pas de directeur artistique, son travail est effectué par le comité⁶¹⁷ des *Inspizienten*. Généralement soit au nombre de trois, soit au nombre de cinq, ils prennent les décisions de façon démocratique, et occupent en alternance, par exemple au rythme hebdomadaire, le poste de directeur artistique. En 1796, lorsque Schröder voulait se retirer du théâtre, il tenta de gagner Iffland comme successeur. Celui-ci déclina puisqu'il n'avait pas envie de « contenter ceux que même un tel prédécesseur n'avait pu satisfaire »⁶¹⁸.

Comme Schröder après la réponse négative d'Iffland n'avait pas réussi à trouver un entrepreneur pour son théâtre, il décida de le transmettre avec réserve⁶¹⁹ à un comité de cinq

⁶¹⁵ Cf. ci-dessus.

⁶¹⁶ Cf. FRENZEL, Herbert, *Geschichte des Theaters, Daten und Dokumente 1470 – 1890*, dtv, Munich, 1984, p. 336.

⁶¹⁷ A la Comédie française, on parlait de « semainiers ».

⁶¹⁸ DEVRIENT, Otto (éditeur), *Briefe von A. W. Iffland und F. L. Schröder an den Schauspieler Werdy*, Verlag von Wilhelm Rommel, Francfort (Main), 1881, p. 30: ...es jenen recht zu machen, welche ein solcher Vorgänger nicht befriedigen können.

⁶¹⁹ Cela signifie que Schröder abandonnait la direction tout en restant l'entrepreneur.

hommes ; cependant il le fit sans l'accord du personnel, qui y vit de l'arbitraire et une atteinte à leur droit.⁶²⁰

En effet, la moitié de la troupe s'opposa à être dirigée par un comité d'*Inspizienten* parce qu'elle craignait d'être congédiée pendant les trois ans de leur direction provisoire : période pendant laquelle elle devait justement rester encore au théâtre de Schröder pour avoir droit à une pension. Elle réclama alors de la part de Schröder de soit garantir leurs places, soit de rester directeur encore trois ans. Malgré certaines concessions de Schröder, les deux parties ne tombèrent pas d'accord. Ainsi, Schröder se vit finalement obligé de licencier en octobre 1796 ceux qui n'étaient pas à raisonner, ce qui avait pour conséquence que l'effectif de la troupe était tellement réduit que lui et sa femme, qui s'était retirée de la scène en raison d'une maladie, ont dû jouer jusqu'à Pâques 1797.

De ce fait, il est tout-à-fait cohérent de désigner les *Inspizienten* comme assistants du directeur artistique. En tant que tels, ils sont chargés de l'organisation des répétitions qu'ils supervisent à moins que le *Regisseur* ne le fasse. Au cours de l'évolution théâtrale, leur poste devenait de plus en plus important ; le nombre d'*Inspizienten* au théâtre diminuait. L'*Inspizient* contrôlait non seulement le déroulement des répétitions, mais debout, derrière son pupitre en coulisse, suivait le spectacle, en contrôlant si les acteurs, et plus tard aussi les techniciens, respectaient méticuleusement les indications de mise-en-scène convenues.

En consultant les documents d'époque, nous apercevons que généralement le poste de *Regisseur* était uniquement attribué à des hommes, alors qu'une femme pouvait théoriquement en assurer la tâche. Il en est de même pour les *Inspizienten* – bien qu'il y ait des allusions à des femmes *Inspizientin*, aucun cas précis n'a été recensé parmi les biographies étudiées. Cependant, il est par exemple documenté le fait que Sophie

⁶²⁰ DEVRIENT, Otto (éditeur), *Briefe von A. W. Iffland und F. L. Schröder an den Schauspieler Werdy*, Verlag von Wilhelm Rommel, Francfort (Main), 1881, p. 38: *Da es Schröder nach Iffland's Ablehnung nicht gelungen war, einen Unternehmer seines Theaters zu finden, entschloß er sich, es dem Ausschusse der aus der Mitgliederzahl erwählten fünf Männer mit Vorbehalt zu übergeben; allerdings ohne besonders eingeholte Zustimmung des Personals, das darin eine Willkür und Beeinträchtigung ihrer Rechte erblickte.*

Friederike Hensel ne se contentait pas que seconder son mari, mais qu'elle imposa régulièrement ses choix. Quant à Sophie Charlotte Ackermann, elle a officiellement occupé le poste de directrice artistique autant sous la direction de son mari que de son fils. Par ailleurs, elle était très impliquée dans les choix des décors et des costumes et donnait des cours de jeu à presque toutes ses actrices. Néanmoins, le fait qu'elle ait été appelée directrice ne se référait pas tant à son propre rôle très actif au sein de l'entreprise familiale qu'à celui de son mari. Les contemporains s'étant rapidement aperçus qu'elle tenait les rênes dans la famille, on continua de l'appeler ainsi après la mort d'Ackermann. Schröder, lui aussi d'un caractère dominant, avait énormément de respect pour le talent artistique et le savoir-faire commercial de sa mère, mais sans pour autant lui céder sa place au sommet de la hiérarchie. D'autres femmes ont certainement occupé ces fonctions, mais également de manière officieuse ; raison pour laquelle il est difficile de suivre leurs traces.

Les métiers liés à l'écriture dramatique

La littérisation du théâtre au cours du dix-huitième siècle, ne se déroule pas sans influencer sur le statut du texte dramatique et celui de son auteur. Jusqu'aux années 1750, nous observons essentiellement trois groupes d'auteurs dramatiques⁶²¹ : d'abord, certains théoriciens, par exemple Gottsched et ses disciples, qui veulent réformer le théâtre ; ensuite, les comédiens tentant d'élargir leur répertoire, comme la Neuberin ; et, finalement, les étudiants qui échangent des pièces contre des entrées gratuites, tel que le jeune Lessing. Aucun de ces groupes ne se consacrait uniquement, d'un point de vue professionnel, à l'écriture des pièces ou n'en vivait.

Depuis le début de l'évolution vers un théâtre littéraire, il y a des auteurs dramatiques qui cherchent une collaboration avec les troupes. C'est notamment attesté pour Gottsched (1727 – 1741) et Lessing (1748), tous les deux conseillers de la Neuberin. Toutefois, ces échanges restent essentiellement d'une nature littéraire, et bien que

⁶²¹ Ce terme, dans la logique de l'époque, comprenant également la traduction et l'adaptation des pièces étrangères.

Gottsched demande à la *Prinzipalin* de jouer son *Cato* en costumes romains, il le fait pour rester le plus que possible fidèle à l'idée de son texte, non pour rechercher un effet de mise en scène. Puis, surgit une nouvelle approche du texte théâtral, et avec elle un nouveau métier : le *Dramaturg*.

Du grec: « dramaturgein » (rédiger un drame) ; originellement pour l'auteur et le maître de représentation des drames, depuis la → *Dramaturgie de Hambourg* de Gotthold Ephraim Lessing, il y a eu un changement du profil professionnel en membre littéraro-artistique de la direction théâtrale. En 1747, Johann Elias Schlegel a, dans son *Écrit sur l'établissement d'un théâtre à Copenhague*, pour la première fois revendiqué une assistance dramaturgique; Lessing a été le premier à désigner la fonction et il l'a également remplie au Théâtre national de Hambourg.^{622, 623}

Lessing est communément considéré comme le premier *Dramaturg* ; mais qu'est-ce exactement que la fonction d'un *Dramaturg* ? Selon Christel Weiler⁶²⁴, il doit créer et entretenir le lien entre le texte, les artistes et les spectateurs ; par conséquent, il s'intéresse autant à des questions d'ordre littéraire qu'à la mise en scène et la réception du spectacle par le public. Lessing même définissait son projet ainsi :

Notre *Dramaturgie* sera une revue critique de toutes les pièces qu'on représentera : elle suivra pas à pas tous les progrès que la poésie et l'art dramatique pourront faire ici. Le choix des pièces n'est pas peu de chose ; mais qui dit choix dit variété et abondance : si les pièces qu'on représentera ne sont pas toujours des chefs-d'œuvre, on voit à qui l'on devra s'en prendre. En attendant, il est bon que le médiocre ne soit donné que pour ce qu'il est : ainsi le spectateur, s'il n'est pas satisfait de ce qu'il voit, apprend du moins à juger. Pour former le goût d'un homme qui a l'entendement sain, il suffit de lui déduire les raisons qui font que telle chose ne lui a pas plu. Certaines pièces médiocres doivent aussi être maintenues au répertoire, parce qu'elle renferment des rôles supérieurs, où certains acteurs

⁶²² *Écrit sur la création d'un théâtre à Copenhague*. Je n'ai pas trouvé de traduction en français.

⁶²³ RAUTER, Mario, « Dramaturg » in *Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen. Bühnen und Ensembles*. Rowohlt Verlag, Reinbeck/ Hambourg, 2001, p. 313 : *Von griech. « dramaturgein » (ein Drama verfassen); ursprünglich Autor und Aufführungsleiter von Dramen, seit Gotthold Ephraim Lessings → Hamburgischer Dramaturgie Wandel des Berufsbildes zum literarisch-künstl. beratenden Mitglied der Theaterleitung. Johann Elias Schlegel formulierte 1747 im Schreiben von der Errichtung eines Theaters in Kopenhagen erstmals die Forderung nach dramaturgischer Mitarbeit, in Lessings Dramaturgie wurde die Funktion zuerst benannt und von ihm am Hamburger Nationaltheater auch ausgeübt.*⁶²³

⁶²⁴ WEILER, Christel, « Dramaturgie » in FISCHER-LICHTER, Erika et autres (éditeurs), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, J.B. Metzler Verlag, Stuttgart, 2005, p. 80-83.

peuvent manifester toutes les ressources de leur talent. On se garde bien de rejeter une composition musicale parce que les paroles en sont pitoyables.⁶²⁵

Le but principal visé par Lessing est la progression de « l'art dramatique » et de « la poésie », autrement dit du jeu et de l'écriture dramatique. Bien qu'il serait souhaitable de ne présenter que des « chefs-d'œuvre », l'offre limitée influe sur la programmation. Dans ce contexte, il accorde deux qualités aux pièces « médiocres » : d'une part, en déplaisant au spectateur, elles peuvent former son regard pour les différents éléments d'une pièce, car en découvrant ce qui lui déplaît, il forme son goût et apprend à apprécier les vrais chefs-d'œuvre. Par conséquent, la représentation d'une pièce, même « médiocre » a des effets pédagogiques sur le spectateur. D'autre part, en dépit de leur mauvaise qualité littéraire, ces pièces peuvent permettre une prestation hors norme à un interprète. Ici, Lessing dissocie la qualité littéraire d'un drame de son aptitude à être interprété. Il va même jusqu'à juger la création littéraire comme secondaire pour l'exploit de l'acteur, en lui attribuant la même valeur que les paroles pour une composition musicale. La critique de l'œuvre littéraire proposée par le *Dramaturg* considère alors sa représentabilité sur scène. Jusque là, les théoriciens avaient généralement compris la mise en scène, et avec elle le jeu de l'acteur, comme un art inférieur, étant au service de l'œuvre littéraire.

Le comédien a une prétention singulière & qui mérite d'être combattue, il s'imagine que le poète lui doit la moitié de sa gloire, & il croit encore s'exprimer modestement. C'est ici que l'on peut dire avec l'abbé Dubos, qu'*un peu de vision fut de tout tems l'appanage des gens de théâtre*. N'est-ce pas le poète qui crée le comédien, qui l'inspire, qui le dirige, qui le mène, le conduit ? Il ne fait un seul pas qui ne soit tracé. Tout son esprit est d'étudier l'esprit de son rôle & de s'en pénétrer. [...] Ne voit-on pas dans les pièces douteuses, le comédien redoubler d'efforts & vouloir décider le succès ; sa vanité intéressée se flatte de relever le drame languissant. Qu'arrive-t-il ? Ses transports ne font que précipiter la chute de la pièce ; l'auteur devient plus ridicule par le jeu forcé du comédien : il a pu soutenir pendant quelques jours des pièces d'un mérite équivoque, mais jamais il n'a fait vivre un mauvais ouvrage ni pu en détruire un bon.⁶²⁶

⁶²⁵ LESSING, Ephraïm Gotthold, *Dramaturgie de Hambourg*, traduit par SUCKAU, Edouard de, Librairie Académique Didier et Cie, Paris, 1869, p.4.

⁶²⁶MERCIER, Louis Sébastien, *Du théâtre ou Nouvel essai sur l'art dramatique*, chez E. van Harrevelt, Amsterdam, 1773, p. 369-370.

Il en résultait l'idée que seule une bonne pièce pouvait amener à un spectacle de qualité⁶²⁷. La démarche de Lessing est alors très novatrice, car il définit le texte de la pièce, en plus d'être une œuvre littéraire indépendante, comme base pour une mise-en-scène. En plus, il constate que l'interprétation peut être bonne, sans que le texte le soit. Il accorde à l'interprétation théâtrale d'être artistiquement autonome de l'œuvre littéraire, donc un art à part entière. Par-là, il élève le théâtre au même rang que la littérature. En étudiant le rapport entre les deux arts, il thématise l'effet théâtral du texte, mais aussi l'importance de la littérature pour l'évolution théâtrale. Parallèlement, la distinction de la pièce écrite et de la pièce montrée, aboutit, en quelque sorte, dans une différenciation du lecteur et du spectateur. Ainsi, le *Dramaturg* se situe à mi-chemin entre le critique littéraire et le critique théâtral.

En même temps, contrairement aux critiques habituelles, il n'exerce pas son métier comme observateur objectif, mais il fait, en tant que conseiller de la direction, partie de l'entreprise théâtrale !

Lessing ne compose pas la *Dramaturgie* en théoricien, en écrivain didactique qui recueille et qui enchaîne paisiblement dans son cabinet quelques observations sur l'art ; il écrit au jour le jour, comme le ferait un feuilletoniste moderne, en suivant l'ordre des représentations du théâtre de Hambourg, dont on l'a constitué le critique officiel. Aussi ne s'astreint-il à aucune méthode et ne s'impose-t-il aucun plan. A mesure qu'une pièce est jouée, il en rend compte, tantôt brièvement, en quelques lignes, tantôt au contraire en développant sa pensée, et en faisant sortir de l'analyse particulière d'un drame ou d'une comédie, toute une série de considérations générales.⁶²⁸

Pour Lessing, la progression de l'art théâtral allait en pair avec une émancipation littéraire du modèle français et une démarche socio-philosophique dans le choix des sujets. Suckau, traducteur et spécialiste de Lessing, dans son essai sur la *Dramaturgie de Hambourg*, loue le génie de Lessing et son apport pour le théâtre allemand, tout en

⁶²⁷ Evidemment, on savait que le théâtre pouvait exister sans base littéraire, mais ce théâtre improvisé n'était pas considéré comme du théâtre sérieux, et alors il fut mis à l'écart dans les réflexions théoriques sur l'art théâtral. En même temps, les contemporains n'accordaient pas encore la même valeur artistique à un drame qu'à une épopée.

⁶²⁸ SUCKAU, Edouard de, « Introduction » in LESSING, Ephraim Gotthold, *Dramaturgie de Hambourg*, traduit par SUCKAU, Edouard de, Librairie Académique Didier et Cie, Paris, 1869, p. VI.

soutenant que le réel but de ce premier aurait été de discréditer le modèle français pour valoriser le théâtre allemand :

Son but principal, en écrivant la *Dramaturgie*, fut de diminuer cette admiration pour le théâtre français, qui entraînait tous les jeunes écrivains de l'Allemagne à imiter les nôtres. On croyait généralement, autour de lui, à l'infaillibilité de notre critique et à la supériorité des exemples que nous avions donnés. Il se proposa de montrer, au contraire, que nous n'avions ni tracé les règles éternelles de l'art, ni créé des chefs-d'œuvre à l'appui de nos préceptes. Il prit immédiatement pour champ de bataille la *Poétique* d'Aristote, dont les critiques français invoquaient l'autorité comme oracle, et, le texte à la main, il essaya de prouver que nous n'avions pas même compris la définition de la tragédie sur laquelle repose tout notre système dramatique. Entre la traduction de ce célèbre passage, qui prévalait en France, et la traduction qu'en donna Lessing, les différences paraissent légères. C'était cependant une manière toute nouvelle de comprendre Aristote. Lessing déployait contre nous ses rares qualités d'érudit, et, du premier coup, se rapprochait davantage du sens véritable de la *Poétique* que la critique française ne l'avait fait en plus de cent années.⁶²⁹

Bien que les critiques de Lessing concernant certains des plus grands auteurs dramatiques français, tel que Corneille ou Racine, aient pu révolter le lecteur français⁶³⁰, il paraît quelque peu démesuré d'y voir le but principal de la *Dramaturgie*. Cependant, quand Suckau affirme que Lessing voulait gagner de jeunes écrivains à la cause du théâtre allemand, il a indéniablement raison, car sa *Dramaturgie* peut se lire comme un manuel autant pour le futur auteur que pour le spectateur.

Au cours de la littérisation du théâtre, l'écriture dramatique et le théâtre se valorisent donc mutuellement ; et la nouvelle importance du drame se reflète notamment dans la production des *Lesedramen*, des pièces de théâtre destinées uniquement à la lecture⁶³¹. Cette évolution entraîne une valorisation de l'auteur dramatique, qui sachant que sa pièce n'est plus une apparition éphémère, mais peut être lue et jouée à maintes reprises, consacre de plus en plus de temps et de réflexion à sa création :

⁶²⁹ Ibidem, p. X – XI.

⁶³⁰ L'effet des critiques de Lessing sur Suckau est comparable à ce qu'un lecteur allemand aurait pu ressentir en lisant Madame de Staël.

⁶³¹ Schiller, en 1779, avait rédigé ses *Brigands* sans l'intention de les faire jouer, et fut surpris par l'énorme succès de la pièce lors de la première au Théâtre de Mannheim (13 janvier 1782).

Comme l'œuvre est composée non plus pour une ou quelques représentations, mais généralement en vue d'un nombre élevé de productions, l'auteur prend de plus en plus soins à sa tâche parce qu'il pense travailler pour l'humanité entière (« le public ») et pour l'éternité. Et le rythme de sa composition ne cesse de se ralentir [...].⁶³²

Bien que Leroy se prononce ici sur la situation en France, ses propos valent autant pour l'Allemagne de la seconde moitié du dix-huitième siècle. Bien sûr, tous les auteurs dramatiques ne réduisent pas leur rythme de production. Kotzebue, auquel Brauneck accorde le titre de « l'auteur dramatique à succès de l'époque de Goethe⁶³³ », produit quelques centaines de pièces et reste jusqu'à aujourd'hui un des auteurs germanophones le plus joués au monde.

Je sais mieux que n'importe quel critique que je n'écris pas des chefs-d'œuvre et qu'en tant que poète dramatique je ne mérite qu'un rang inférieur. L'effet de mes pièces est essentiellement calculé pour la scène ; ce but, elles l'atteignent, et c'est de ce point de vue qu'il faut les juger.⁶³⁴

C'est parce que Kotzebue ne s'attarde pas sur des qualités littéraires, mais se concentre sur les effets théâtraux, qu'il écrit rapidement et en grande quantité. Son contemporain Schiller crée des œuvres littéraires, mais n'hésite jamais à sacrifier des effets littéraires à des effets théâtraux ; c'est son instinct d'homme de théâtre qui l'amène à ne jamais considérer une pièce comme complètement achevée, mais modulable en fonction des exigences de la scène. En effet, c'est en raison de ces talents que Schiller a, des années

⁶³² LEROY, Dominique, *Histoire des Arts du spectacle en France. Aspects économiques, politiques et esthétiques de la Renaissance à la Première Guerre mondiale*, Editions L'Harmattan, Paris, 1990, p. 25.

⁶³³ BRAUNBECK, Manfred, *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*, volume 2, Metzler Verlag, Stuttgart et Weimar, 1996, p. 809: August von Kotzebue: der Erfolgsdramatiker der Goethezeit. Selon Brauneck, Kotzebue est auteur d'au moins 230 pièces, dont 180 ont été traduites de son vivant. Entre 1795 et 1825, ses pièces auraient constitué à elles seules 25% du répertoire joué dans les théâtres allemands.

⁶³⁴ KOTZEBUE, August von, *Préface de Le duc de Bordeaux*, cité d'après : BRAUNBECK, Manfred, *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*, volume 2, Metzler Verlag, Stuttgart et Weimar, 1996, p. 812 : *Ich weiß besser als irgendein Rezensent, daß ich keine Meisterwerke schreibe und daß mir als Schauspieldichter nur ein untergeordneter Rang gebührt. Die Wirkung meiner Stücke ist für die Bühne berechnet; diesen Zweck erreichen sie, und aus diesen Gesichtspunkten sollte man sie beurteilen.* La pièce date de 1798.

1790 jusqu'à sa mort en 1805, sur la demande de Goethe⁶³⁵, retravaillé et adapté pour le théâtre de Weimar des pièces de Goethe, de Lessing, de Voltaire etc. Il y a aussi mis en scène plusieurs pièces, notamment l'adaptation par Goethe du *Tancrede* de Voltaire. Certaines activités de Schiller pour le théâtre de Weimar pourraient d'ailleurs être assimilées à celles d'un *Dramaturg*. En effet, jusqu'aux années 1820 environ, il reste souvent difficile de distinguer les tâches de l'auteur dramatique et celles du *Dramaturg* ; d'autant plus que pendant longtemps les occupants de cette fonction étaient souvent les deux à la fois.

A partir des années 1780, nous observons les premiers *Theaterdichter*, des auteurs dramatiques sous contrat avec un théâtre. Lessing, en 1780, conclut un contrat avec le théâtre de Hambourg : Contre 50 Louis d'or⁶³⁶, il s'engage à livrer deux pièces par an et à céder l'exclusivité de leur représentation pour six mois au théâtre. Cela démontre que l'idée d'un droit d'auteur commençait à s'instaurer. A ce sujet, il est intéressant de voir que Gottsched ainsi que certains acteurs réclamaient que des pièces soient rendues accessibles à plusieurs troupes, pour rapidement améliorer la qualité du répertoire, tandis que la plupart de *Prinzipale* et directeurs de théâtre s'opposait⁶³⁷ à cette idée : non seulement pour garder l'exclusivité d'une bonne pièce, mais de plus en plus aussi pour éviter que le public puisse comparer les interprétations des différentes troupes. En 1785, Schiller devient le *Theaterdichter* du Théâtre de Mannheim :

Contre un honoraire de 300 Gulden⁶³⁸ et les bénéfices d'une représentation de deux de ses pièces, il doit livrer trois pièces [par an]. Pour 200 Gulden⁶³⁹, il vend [les droits à] ses bénéfices au théâtre. Comme il ne livra que *Cabale et Amour* et le *Fiesque*, mais non la troisième pièce, son contrat ne fut pas renouvelé.⁶⁴⁰

⁶³⁵ Cf. BRAUNBECK, Manfred, *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*, volume 2, Metzler Verlag, Stuttgart et Weimar, 1996, p. 841.

⁶³⁶ Il est difficile d'estimer la valeur de change d'un Louis d'or; 50 Louis d'or valait au cours du siècle entre 83 et 250 Thaler.

⁶³⁷ Cf. DRESSLER, Roland, *Von der Schaubühne zur Sittenschule : Das Theaterpublikum vor der vierten Wand*, Henschel Verlag, Berlin, 1993, p. 52.

⁶³⁸ 300 Gulden = 375 Thaler.

⁶³⁹ 200 Gulden = 250 Thaler.

⁶⁴⁰ BRAUNBECK, Manfred, *Die Welt als Bühne*, p. 740: *Gegen ein Honorar von 300 Gulden und die Einnahme von je einer Aufführung von zwei seiner Dramen sollte er drei Stücke liefern. Die beiden Benefize ließ er sich vom Theater für 200 Gulden abkaufen. Da er zwar Kabale und Liebe und Fiesko, nicht aber das dritte Drama lieferte, wurde der Vertrag nicht erneuert.*

Bien que nous ignorions la valeur de change exacte du Louis d'or, nous apercevons que Schiller était considérablement mieux payé que Lessing. En effet, si nous appliquons le meilleur taux de change, ce dernier aurait reçu 125 Thaler en échange d'une pièce et ses droits d'auteurs pour six mois. Supposons que Schiller ait également dû céder des droits d'auteurs, il aurait tout de même gagné 208 Thaler par pièce, soit 166 % du salaire de Lessing, ce qui équivaut à environ 30% du salaire moyen d'un acteur en 1788⁶⁴¹. On considère communément que Schiller était le premier poète dramatique ayant pu vivre de sa plume. Malheureusement, il dépasserait le cadre de cette étude de nous consacrer davantage aux *Theaterdichter* de l'époque.

Intéressons-nous plutôt aux acteurs ayant écrit pour le théâtre : Friedrich Ludwig Schröder, August Wilhelm Iffland, Johann Christian Brandes ne constituent que quelques exemples, mais représentent tout de même bien la diversité des raisons ayant amené des acteurs à se consacrer à l'écriture dramatique. Ainsi, pour Brandes, la rédaction régulière des pièces constituait surtout un revenu supplémentaire tandis que pour Schröder et Iffland, il s'agissait à la fois de satisfaire une faim insatiable de nouvelles pièces, tout en intégrant leur idéal du théâtre. Car dans l'espace germanophone, il manquait cruellement de bonnes pièces. Bien que de plus en plus d'auteurs s'intéressaient à l'écriture dramatique, leurs pièces ne correspondaient pas toujours aux exigences de la scène. Par conséquent, il n'était pas rare que des théâtres organisent des concours afin de motiver la rédaction de nouvelles œuvres.

Evidemment, pour les comédiens le fait d'écrire une pièce leur permettait de se créer des rôles de bravoure. C'est certainement une des raisons pour lesquelles des actrices ont écrit pour le théâtre. Dans ce contexte, il n'est pas étonnant de voir qu'une pièce telle que *Die Entführung oder : die zärtliche Mutter*⁶⁴² de Sophie Friederike Hensel ait connu un succès constant dans tout l'espace germanophone durant les années 1770.

⁶⁴¹ Cf. Annexes n°4 et n°5.

⁶⁴² Le rapt ou : la mère tendre (1772). Selon Anne Fleig, cette pièce marque le début d'une production de pièces de théâtre par des femmes auteurs. Une édition de la pièce annotée par Anne Fleig peut être consultée sur Internet : http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/werke/entfuehrung_fleig.pdf

Basée sur un roman de Frances Sheridan⁶⁴³, la pièce reprend d'abord le motif connu d'une jeune femme innocente et séquestrée. Cependant, elle le fait d'une manière novatrice car elle finit par une critique ouverte de la morale bourgeoise. Pourtant, dans le cadre de notre analyse, c'est un tout autre point qui s'avère significatif :

PERSONNAGES.

LADY DANBY,	une veuve.
KAROLINE,	} ses filles.
JULIE,	
LORD DIGBY,	son frère.
DRUMMOND,	un duc écossais.
KARL,	un jeune noble éduqué dans la maison de la Lady.
ARABELLE,	la femme de chambre de la Lady.
MADAME	une économiste, l'ancienne femme de chambre de la
WILLIAMS,	Lady.
ROBERT,	un domestique.
Différents autres domestiques.	

En effet, en observant la liste des personnages, nous constatons que les femmes sont particulièrement bien représentées. Par ailleurs, il y a deux rôles intéressants pour des femmes d'un âge avancé, même si Madame Williams n'apparaît que dans peu de scènes. Il est évident que l'actrice a écrit le rôle de Lady Danby pour elle-même. C'est le personnage central de la pièce. Aussi, nous constatons qu'il y a, par rapport à d'autres pièces d'époque, de nombreuses didascalies qui indiquent presque exclusivement de quelle manière se déplacer, prononcer la réplique ou l'accompagner gestuellement.

ARABELLE, *se glissant sur la pointe des pieds*⁶⁴⁴

[...]

LADY. (*se vautrant d'inquiétude dans un fauteuil*)

⁶⁴³ Frances Sheridan (1726 – 1766), auteur dramatique et romancière anglo-irlandaise. Elle était l'épouse de l'acteur Thomas Sheridan, qui plus tard (1778 – 1781) devint gérant du Théâtre de Drury Lane à Londres. Leurs enfants Richard Brinsley et Alice étaient également des écrivains connus.

⁶⁴⁴ Edition citée, p. 6 – Acte I, Scène 1 : ARABELLE, *kömmst auf den Zähen geschlichen*.

ARABELLE. (*dans un ton flatteur*)⁶⁴⁵

[...]

LADY. (*en se dirigeant vers lui*)⁶⁴⁶

Nous pouvons en conclure que l'auteur, qui par ailleurs était connue pour aimer donner des directives de jeu à ses partenaires, a jugé nécessaire de donner à ses collègues des clés pour l'interprétation de leurs personnages.

Une autre actrice auteur dramatique nous donne un aperçu de la réaction que les contemporains ont pu avoir par rapport au fait qu'une femme écrive des pièces pour le théâtre. Ainsi, en 1804, Johanna Franul von Weißenthurn écrit dans la préface de son recueil de pièces :

Se présenter publiquement comme auteur, - ce pas est osé; et il mène sur une voie, que la douce féminité devrait éviter – il mène vers la guerre.

Il est vrai que je ne m'y trouve pas seule ; cette voie a été choisie de manière plus louable par d'autres de mon sexe que je ne saurais le faire ; toutefois, cette voie se trouve en dehors du rayon d'action nous étant accordé et nous semblons nous y perdre, si nous y pénétrons.

Je ne sais que trop bien comment le nom d'érudite nous rend ridicules et que c'est la raison pour laquelle, on l'offre généreusement à chacune, qui écrit quelque chose. [...] Ceci est le triste destin d'une érudite, qui ne peut pas m'arriver; car tous ceux qui lisent mes pièces y apprendront, qu'elles ne sont fondées que sur la connaissance humaine et sur la lecture convenable pour une actrice.⁶⁴⁷

Tout en valorisant l'œuvre des autres femmes auteurs, Johanna Franul von Weißenthurn se soumet aux valeurs morales bourgeoises, en avançant comme excuse que ses seules sources d'inspiration viendront de domaines tout-à-fait convenables pour une actrice.

⁶⁴⁵ Edition citée, p. 7 – Acte I, Scène 4 : LADY. (*wirft sich unruhig in einem Stuhl.*) / ARABELLE. (*in einem schmeichelhaften Ton*)

⁶⁴⁶ Edition citée, p. 7 – Acte I, Scène 6: LADY. (*indem sie ihm entgegen geht*)

⁶⁴⁷ FRANUL VON WEISSENTHURN, Johanna, « Vorrede » in *Schauspiele*, chez J.W. Degen, Vienne, 1804, p. V – VI: Öffentlich als Verfasserin aufzutreten, – der Schritt ist gewagt; er führt auf eine Bahn, die die sanfte Weiblichkeit scheuen sollte – er führt zum Krieg. / Zwar stehe ich dort nicht allein; weit rühmlicher ward diese Bahn schon von meinem Geschlecht betreten, als ich sie betreten kann; aber sie liegt nun ein Mahl außer dem uns angezeigten Wirkungskreis und wir scheinen uns zu verirren, wenn wir ihn überschreiten. / Wie lächerlich uns der Name einer Gelehrten macht, weiß ich nur allzuwohl und wie freygebig deßhalb Jede, die etwas schreibt, damit beschenkt wird, weiß ich auch. [...] Das ist das traurige Loos einer Gelehrten, was mir nicht werden kann; denn Alle, die meine Stücke lesen, werden erfahren, daß sie sich nur auf Menschenkenntniß und die, einer Schauspielerinn angemessene Lektür gründen.

En effet, l'étude de l'évolution du métier d'acteur au sein du théâtre permanent, nous en apprend plus sur ce qu'elle évoque comme adapté ou convenable.

Le métier d'acteur.

Si les jeunes acteurs étudiaient leur art plutôt que de se fier à la routine, à l'inspiration et à l'imitation, chacun formerait alors sa propre façon, correspondant à son corps et sa voix.⁶⁴⁸

En même temps que de nouveaux métiers apparaissent au théâtre, certains théoriciens et comédiens, avec la volonté de transformer le théâtre allemand en un art sérieux et réglé, reconsidèrent le métier d'acteur. Un des premiers qui différencie la rhétorique et le jeu dramatique tout en cherchant à exposer des règles théoriques pour le théâtre n'est pourtant pas acteur. Il s'agit en effet du jésuite Franciscus Lang⁶⁴⁹, qui, en 1727, publie sa *Dissertatio de actione scenica*, basée sur les expériences pratiques des jésuites dans l'Allemagne du sud. Il y développe un langage gestuel fortement inspiré de celui de Nicolas Caussin⁶⁵⁰.

Dans la langue de gestes de Lang, la position des pieds était considérée comme très importante, l'arrêt et la marche signifiant l'attitude artistique de l'intégralité du corps. Un des pieds, ceux-ci ne devant en aucun cas être parallèles, devait être posé devant le corps, le genou plié et l'ensemble du poids du corps devait être mis sur le pied positionné derrière. Même dans la marche, la pointe des pieds était tournée vers l'extérieur. Lang s'exprimait également sur les bras, les mains, les yeux, et il résumait les gestes correspondants aux émotions sous forme de tableau.⁶⁵¹

⁶⁴⁸ VON BERTRAM, Christian August, *Annalen des Theaters, Heft 1 – 4, Berlin 1788/89*, édité par MEYER, Reinhart, Kraus Reprint, Munich, 1981, premier cahier, p. 53 – 54: *Studirten junge Schauspieler ihre Kunst, anstatt sich auf Routine, Inspiration und Nachahmen zu verlassen ; so würde ein jeder sich eine eigne Manier bilden, die seinem Körper und seinem Organ angemessen wäre.*

⁶⁴⁹ Pater Franciscus Lang (1654 – 1725).

⁶⁵⁰ CAUSSIN, Nicolas (1583 – 1651), *Eloquentiae sacrae et humanae parallela libri XVI* (1619).

⁶⁵¹ FRENZEL, Herbert A., *Geschichte des Theaters, Daten und Dokumente (1470 – 1890)*, dtv, 1984, p. 250 – 252. *In Langs Gebärdenlehre war die Stellung der Füße wichtig, da Stehen und Gehen die kunstvolle Haltung des ganzen Körpers bewirkte. Einer der Füße, die nie parallel sein dürften, sollte mit angewinkeltem Knie etwas vorgesetzt und das Körpergewicht fast ganz auf den zurückgehaltenen Fuß verlagert sein. Auch im Schreiten müßten die Füße nach außen gerichtet werden. Lang äußert sich ferner über Arme, Hände, Augen und faßte die Affektgebärden tabellarisch zusammen.*

Les premières ébauches professionnelles concernant le jeu d'acteurs peuvent être observées dans les années 1730, durant la collaboration de la Neuberin avec Gottsched.

Déjà la Neuberin avait, dans ses prologues, affirmé la dignité neuve de l'acteur qui met son art au service d'un texte littéraire. Gottsched avait marqué son intérêt pour les problèmes de diction et de jeu en affirmant la nécessité pour le comédien de ressentir lui-même profondément l'émotion qu'il cherchait à communiquer.⁶⁵²

En effet, la *Prinzipalin* estime qu'il ne suffit pas de montrer des spectacles selon le modèle français, mais qu'il faut également adapter le jeu de l'acteur, comme les comédiens français et anglais avaient déjà entrepris de le faire depuis le dix-septième siècle. L'idée de définir les fondements artistiques⁶⁵³ n'est alors pas une spécificité allemande, mais s'inscrit au contraire dans une évolution théâtrale commune à l'Europe occidentale. La Neuberin s'inspire du modèle français, qu'elle a pu découvrir en observant le jeu des acteurs français en tournée.

Les nouveautés, qu'elle cherchait à introduire [...] étaient : la manière française de déclamer avec son grand pathos stylisant, un langage gestuel et des poses et mouvements chorégraphiés ; un strict respect du texte littéraire et de son interprétation ; l'introduction du jeu d'ensemble⁶⁵⁴ à la place des apparitions de virtuoses ; un refoulement des éléments burlesques et farceurs et surtout de l'improvisation dans la comédie; la diminution des intermèdes musicaux et dansés, qui à cette époque faisaient partie du standard de toutes les mises-en-scène théâtrales ; un grand soin dans la réalisation des costumes, qui cependant ne visaient pas l'exactitude historique, mais s'orientaient à la mode de Versailles ; une simplicité dans le décor scénique.⁶⁵⁵

⁶⁵² KREBS, Roland, *L'Idée de « Théâtre national » dans l'Allemagne des Lumières*, collection « Wolfenbütteler Forschungen », Harrassowitz, Wiesbaden, 1985, p. 283.

⁶⁵³ Cf. ROUGEMONT, Martine de, *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Librairie Honoré Champion, Paris, 1988, p. 197 : Cependant le besoin d'une école d'art dramatique apparaît, et devient de plus en plus urgent. [...] l'élément déterminant dans cette évolution paraît être la conscience d'une nouvelle responsabilité des acteurs face aux textes et au public, entraînant une formation intellectuelle et technique plus sérieuse.

⁶⁵⁴ *Ensemblespiel* en allemand, le « jeu d'ensemble » signifie que les acteurs ne jouent plus l'un après l'autre, mais l'un avec l'autre ; il y a donc une réelle interaction.

⁶⁵⁵ BRAUNBECK, Manfred, *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*, volume 2, Metzler Verlag, Stuttgart et Weimar, 1996, p. 757: *Die Neuerungen, die sie einzuführen bemüht war [...], waren: die französische Deklamiermanie mit ihrem großen, stilisierenden Pathos, einer gravitätischen Gebärdensprache und den choreographierten Posen und Bewegungen; eine strikte Bindung an den literarischen Text und seine Sinnakzentuierung; die Einführung des Ensemblespiels anstelle der Virtuosenauftritte; ein Zurückdrängen des Burlesken und des Possenhaften in der Komödie und vor allem*

Cependant, cette tentative se heurte au fait que ce style de jeu français ne soit pas particulièrement adapté ni à la langue allemande, ni au goût du public allemand – style de jeu qui par ailleurs est déjà quelque peu démodé dans son pays d’origine.

En Allemagne en revanche l’influence française semble avoir été plus déterminante, parce qu’elle ne trouvait sur place aucune tradition dramatique ou théâtrale bien établie pour l’équilibrer, dans les *Haupt- und Staatsaktionen* largement improvisées, farcies d’entrées de Hanswurst. L’adoption du style français correspond à une réforme et une épuration, à un excès peut-être nécessaire de formalisme permettant de développer par réaction des techniques plus originales. [...] C’est la première époque de l’histoire du théâtre allemand moderne, celle où l’on voit, dit Mme de Staël résumant Iffland, « l’imitation raide et empesée de la scène française ». ⁶⁵⁶

Le public et ses collègues ne voulant pas suivre la Neuberin dans sa démarche artistique, ses réformes ne peuvent aboutir, même si elles entreront dans l’histoire théâtrale sous le nom de *Leipziger Schule*.

La génération de Lessing (1729 – 1781) et Ekhof (1720 – 1778).

A partir de la fin des années 1740, une nouvelle génération s’apprête à prendre le relais de la Neuberin. Âgés entre vingt et trente ans, ces hommes sont passionnés par le théâtre. En particulier par le théâtre germanophone, car les jeunes réformateurs s’enthousiasment à l’idée d’un théâtre allemand émancipé, qui aspirerait à faire ressentir aux Allemands de ces centaines de petits pays, qu’ils forment une seule Nation. Ils adhèrent à l’idée d’un théâtre bourgeois, qui a une fonction pédagogique, à savoir : éduquer le spectateur. Cette notion, que Schiller désignera plus tard de « théâtre comme

des Extemporierens; ein Reduzieren musikalischer und tänzerischer Einlagen, die zu dieser Zeit zum Standard auch aller Schauspielinszenierungen gehörten; große Sorgfalt in der Gestaltung der Kostüme, beiden jedoch keineswegs historische Korrektheit angestrebt war, sondern die sich streng an Versailler Mode orientierten; Einfachheit in der Bühnendekoration.

⁶⁵⁶ ROUGEMONT, Martine de, « La déclamation tragique en Europe au XVIIIème siècle. » in *Cahiers d’Histoire des Littératures Romanes*, édités par KRAUSS, Henning et KÖHLER, Erich, Carl Winter Verlag, Heidelberg, 1979, p. 458.

institution moralisatrice »⁶⁵⁷, n'est pas nouvelle. Rappelons-nous que la Prinzipsalin Velten l'avait déjà évoquée dans son *Zeugnis der Wahrheit vor die Schauspiele und Komödien* (1701). Le premier parmi eux à soutenir que l'art dramatique est un art à part entière, s'appelle Christlob Mylius⁶⁵⁸ – selon Krebs, il serait même, de manière générale, le premier théoricien allemand à l'affirmer.

Or, pour les contemporains, le terme allemand *Schauspielkunst*⁶⁵⁹ désigne forcément l'art du comédien. Par conséquent, pour faire progresser l'art dramatique, il faut améliorer les qualités de l'acteur. Cependant, l'acteur n'est pas qu'un artiste, il est aussi un homme privé, ce qui signifie que pour élever son art au plus haut niveau, le comédien doit travailler autant sur son activité professionnelle que sur son mode de vie. Mais par où commencer ?

En effet, selon les conceptions du temps, des progrès dans un art donné n'étaient possibles que si préalablement avaient été définis sa nature et sa fonction, ses moyens et ses règles. Il fallait tout d'abord connaître les textes existants.⁶⁶⁰

Réformer l'art dramatique passait alors d'abord par l'étude des écrits théoriques existant. De ce fait, Lessing traduit *L'Art du théâtre* de François Riccoboni ainsi que des extraits du livre *Le Comédien* de Rémond de Sainte-Albine. L'écrivain les étudie, les analyse et les compare, adhère plus aux théories de Riccoboni qu'à celle de Sainte-Albine

[...] en précisant cependant que l'interaction entre le corps et l'âme fera éprouver au comédien, s'il l'exprime par le geste et la mimique, le sentiment qu'à l'origine il ne fait que simuler.⁶⁶¹

⁶⁵⁷ Friedrich Schiller en 1784, dans son discours: *Was kann eine gute stehende Bühne eigentlich wirken?*

⁶⁵⁸ Christlob Mylius (1722 – 1754) était médecin, auteur dramatique, journaliste et théoricien de théâtre. La tante paternelle de Lessing était la seconde épouse du père de Mylius ; pour cette raison, il est également connu comme « le cousin de Lessing ». Cf. KREBS, Roland, *L'Idée de « Théâtre national » dans l'Allemagne des Lumières*, collection « Wolfenbütteler Forschungen », Harrassowitz, Wiesbaden, 1985, p. 283 : « Le premier [Mylius] en démontrant que l'activité du comédien constituait un "art libéral" ouvrait la voie à la réflexion théorique. »

⁶⁵⁹ *Schauspielkunst* = l'art du comédien, l'actricisme ; l'art dramatique.

⁶⁶⁰ KREBS, Roland, *L'Idée de « Théâtre national » dans l'Allemagne des Lumières*, collection « Wolfenbütteler Forschungen », Harrassowitz, Wiesbaden, 1985, p. 283.

⁶⁶¹ Ibidem, p. 284.

Toutefois, il ne faut pas croire que les batailles autour de l'art dramatique aient été menées uniquement à coup de plumes. Certains parmi les premiers concernés s'enflamment pour ces nouvelles idées et essaient de les intégrer dans leur quotidien professionnel, tel que Konrad Ekhof, qui sera appelé plus tard «le père de l'art dramatique allemand» (*Vater der deutschen Schauspielkunst*) ou encore «le Garrick allemand» (*der deutsche Garrick*) par ses contemporains.

Sans doute, l'acteur a été marqué par le manque de règles auquel il avait été confronté lors de ses propres débuts professionnels. Comme la Neuberin, il n'était pas issu d'une famille de comédiens. Son père était couturier et militaire ; sa mère était décédée lorsqu'il était adolescent. Contrairement aux collègues ayant grandi dans le milieu, il n'avait pas bénéficié d'une *Coulissenerziehung*⁶⁶². Ses parents étant pauvres, nous pouvons donc exclure qu'ils amenaient régulièrement leur fils au théâtre. Ses premiers contacts avec la pratique théâtrale ont certainement eu lieu dans le cadre de sa scolarité au *Johanneum*, une école latiniste fondée par Martin Luther. En 1740, âgé de 20 ans, c'est *a priori* sans véritable expérience qu'il répond à l'appel de Schönemann qui cherchait à renforcer ses rangs. Son métier, Ekhof dut l'apprendre sur le tas. A cette époque, les seules techniques de base que l'acteur ait à apprendre se résument à quelques mouvements, positions et gestes, ces derniers inspirés pour la plupart par la danse. Mis à part cela, son unique moyen d'apprentissage, c'est l'observation de ses collègues⁶⁶³. Brandes, dans ses Mémoires, nous expose ses débuts dans la troupe de Schönemann:

Le peu de théorie que j'avais acquise par mon assiduité aux représentations, et mes lectures étaient bien loin de pouvoir me suffire ; la pratique me manquait, et pour en acquérir, j'avais besoin de quelque acteur habile. Schönemann m'avait bien, à cet effet, adressé à quelques-uns des meilleurs artistes de son théâtre ; mais ils manquaient tous de temps et de bonne volonté pour s'occuper de dresser un débutant. Le machiniste, qui, se croyant un grand connaisseur, avait coutume de porter son jugement sur les pièces et leur

⁶⁶² *Coulissenerziehung* = « éducation dans les coulisses » ; apprentissage sur le tas. C'est le terme que Devrient utilise. Cf. DEVRIENT, Eduard, *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*, J.J. Weber, Leipzig, 1848, S. 206.

⁶⁶³ Le mode d'apprentissage est le même pour les enfants de comédiens ; ils sont uniquement plus jeunes quand ils apprennent.

représentation, et qui n'en portait presque aucun sans critiquer ou blâmer quelque chose, se chargea de me donner des leçons de déclamation. Le maître de ballet, qui n'envisageait l'art du comédien que sous le rapport des gestes, des attitudes, des tableaux à effet, s'offrit à m'initier dans l'éloquence du corps. Le premier soulignait, dans les rôles que j'avais à apprendre, les endroits sur lesquels je devais appuyer : il m'apprit comment à l'exemple du grand Ekhof, acteur de la troupe, je devais de temps en temps élever ou baisser la voix, quand il fallait affecter de l'indifférence ou de l'intérêt, de la pitié, de la tendresse etc. ; quand il fallait me montrer entêté, colère ou même furieux ; il m'apprit à jouer la crainte, l'espérance, l'amour, la haine, le désespoir, en un mot, toutes les passions et sentiments. Le maître des ballets, de son côté, m'apprit à me présenter avec grâce, à me servir à propos de mes pieds et de mes mains, pour donner de la force et de la grâce à ce que j'aurais à dire. Par exemple, le tiers du visage devait toujours être tourné vers les acteurs, et les deux autres tiers du côté des spectateurs ; lorsque la main droite se levait, le pied droit devait être en avant, *et vice versâ* ; dans de certains mouvemens des mains, la partie supérieure du bras devait se détacher de la première, s'élever lentement jusqu'à une ligne parallèle, et alors se plier doucement vers la saignée ; ce n'était qu'ensuite que la partie inférieure et la main se mettaient en mouvement, et que les doigts, légèrement courbés, devaient aider par un geste moelleux à la description du fait ; c'est ce qu'il appelait une ligne de serpent, ou bien un mouvement ondoyant. Il fallait en même temps que l'œil se tournât du côté de la main en action, et ainsi de suite.⁶⁶⁴

L'exemple de Brandes montre que si la pratique du métier d'acteur avait changé au cours de l'évolution théâtrale, la formation des comédiens n'avait pas suivi cette évolution. En effet, la manière d'apprendre le métier n'avait pas réellement progressé depuis les troupes anglaises, même si désormais la technique de jeu n'était plus dominée par l'improvisation, mais par le respect d'un texte littéraire appris par cœur. Dans ce contexte, il est intéressant de savoir que certains comédiens, surtout parmi les acteurs plus âgés dont la vie professionnelle avait encore été marquée par le théâtre burlesque, défendaient la pratique de l'*Extemporieren*⁶⁶⁵, soulignant la valeur pédagogique pour la relève. Evidemment, pour bien improviser son texte, il était indispensable que l'acteur connaisse à la fois bien son personnage et bien le fil de l'intrigue. Par ailleurs, l'acteur interprétait toujours la même *persona dramatis*. Or, dans le théâtre littéraire, l'acteur apprenait souvent son texte sans connaître l'intégralité de la

⁶⁶⁴ BRANDES, Johannes Christian, *Histoire de ma vie*, PICARD, Louis-Benoît (traducteur), chez Ponthieu, Librairie du Palais royal, Galerie des Bois, N° 252, Paris, 1823, p. 164-166.

⁶⁶⁵ Extemporieren = improvisation du texte suivant un fil d'intrigue préexistant.

pièce, ce qui rendait difficile l'analyse de son propre rôle – et de son personnage, car le système d'emploi était beaucoup plus souple que les *tipi fissi*.

Bien que Brandes ait débuté plus d'une décennie après Ekhof, la méthode de formation avait dû être la même pour les deux acteurs. De cet apprentissage résultaient de parfaites copies des comédiens célèbres, ceci au désarroi des réformateurs.

Rien n'est plus insupportable que si plusieurs [personnes] sur la même scène copient un comédien célèbre, souvent même ses erreurs, comme par exemple glisser la main dans les cheveux, tirer le veston dans la colère, ou alors taper avec la vraie main⁶⁶⁶ sur les pantalons, de sorte que ça résonne dans toute la maison etc. Cette manière de jouer ressemble totalement à celle des marionnettes ; il est impossible de l'appeler art mimique.⁶⁶⁷

L'acteur Christ, particulièrement sensible aux questions de techniques de jeu pour avoir formé ses propres enfants ainsi que certains de ses collègues, relate :

Hier, j'ai vu plusieurs hommes jouer des rôles qu'ils ne comprenaient pas, et on les a tout de même énormément applaudis ; ils semblaient croire qu'il suffisait de bien agiter les mains comme le ferait un batteur de céréales pour être un acteur très doué.⁶⁶⁸

Christ ne critique pas seulement le fait que les acteurs en question se soient contentés d'apprendre leur texte, sans l'analyser – il laisse également flotter le doute sur l'identité de ceux qu'il désigne dans la phrase « ils semblent croire » : parle-t-il des acteurs ou des spectateurs ? En effet, aussi longtemps que le public continue à conforter les comédiens dans leurs mauvaises habitudes, ceux-ci ne vont pas voir la nécessité d'y remédier ; et

⁶⁶⁶ Cf. « [...] mit der echten Hand [...] » ; probablement, von Bertram oppose ici la main aux gants.

⁶⁶⁷ VON BERTRAM, Christian August, *Annalen des Theaters, Heft 1 – 4, Berlin 1788/89*, édité par MEYER, Reinhart, Kraus Reprint, Munich, 1981, premier cahier, p. 53 – 54: *Nichts ist unerträglicher, als wenn Mehrere auf derselben Bühne einen berühmten Schauspieler kopiren, oft sogar seine Fehler, z.B. mit der Hand in die Haare sich zu fahren, im Aerger jeden Augenblick an der Weste zu zupfen, mit der echten Hand auf die Beinkleider zu schlagen, daß es im Hause widerschallt u. dergl. Diese Spielart gleicht vollkommen der von Marionetten; sie kann unmöglich mimische Kunst heißen.*

⁶⁶⁸ SCHIRMER, Rudolf (éditeur), *Schauspielerleben im achtzehnten Jahrhundert. Erinnerungen von Joseph Anton Christ*, Collection « Schicksal und Abenteuer », Spamersche Buchdruckerei, Leipzig, 1919, p. 166: *Ich habe gestern mehrere Herren Rollen spielen sehen, die sie nicht verstanden, und wurden doch ganz ungeheuer beklatscht ; sie scheinen zu glauben, wenn man nur mit den Händen brav herumficht wie ein Scheunendrescher, so sei man ein sehr geschickter Schauspieler.*

cela vaut aussi pour les acteurs expérimentés ! Revenons donc à Ekhof et à son désir de faire progresser l'art dramatique.

En 1753, Ekhof est un membre émérite de la troupe de Schönemann qui, grâce à la protection du duc Christian-Louis II⁶⁶⁹, s'est installée à Schwerin⁶⁷⁰. Le *Prinzipal* de la troupe avait été formé chez la Neuberin ; par conséquent, l'influence se ressent dans le style « figé et maniéré »⁶⁷¹ pratiqué dans sa propre troupe. Ekhof n'y fait pas encore vraiment figure d'exception ; son talent se révélera davantage quand l'alexandrin sera abandonné en faveur de pièces écrites en prose. Toutefois, il s'interroge déjà sur l'art dramatique et la place de l'acteur en tant qu'artiste. Alors que le *Prinzipal* Schönemann, désormais âgé de 49 ans, s'adonne de façon grandissante à sa seconde passion, à savoir les chevaux de course, Ekhof prend les rênes de la troupe. Il en profite pour convoquer tous ses collègues aux réunions bimensuelles qu'il organise. Ces réunions, il les appelle *Akademie der Schönemannschen Truppe*⁶⁷², les dirige généralement, bien qu'officiellement Schönemann en soit le président honorifique, leur crée des statuts et écrit leurs protocoles. Comme Lessing, Ekhof pense qu'il faut faire du métier d'acteur un vrai métier, c'est-à-dire un métier avec des règles. Pour lui, la réforme de la profession doit être basée sur deux piliers : d'une part une éthique professionnelle de rigueur, d'autre part une formation approfondie. En fait, Ekhof estime que si l'acteur veut qu'on le respecte en tant qu'artiste (et homme privé !), il faut qu'il commence par respecter lui-même son art. Cela s'exprime notamment dans l'obligation d'apprendre son texte pour la répétition convenue, d'être à l'heure, de respecter ses collègues etc. Aussi faut-il que l'acteur se consacre davantage à l'étude des fondements théoriques de son métier. Dans son discours d'ouverture, il a recours à une comparaison avec l'apprentissage de la langue : Même si on apprend à parler quand on est enfant, il faut que l'on se consacre à l'étude de la grammaire, si on veut savoir maîtriser parfaitement la langue une fois adulte. Il propose alors à ses collègues, d'élaborer et d'étudier

⁶⁶⁹ Christian-Louis II, duc de Mecklembourg-Schwerin (1683 – 1756).

⁶⁷⁰ Cf. annexe n° 2, Schwerin.

⁶⁷¹ *Steif und geziert*. Cf. EICHHORN, Herbert, *Konrad Ernst Ackermann. Ein deutscher Theaterprinzipal. Ein Beitrag zur Theatergeschichte im deutschen Sprachraum*, Verlag Lechte, Emsdetten, 1964, p. 77.

⁶⁷² *Akademie der Schönemannschen Truppe* = académie de la troupe de Schönemann.

ensemble la «grammaire de l'art dramatique»⁶⁷³. Celle-ci doit à la fois être un outil pédagogique pour former la relève et une mesure de jugement pour les acteurs expérimentés.

Selon Roland Krebs, la véritable intention d'Ekhof lors de la création de son académie, aurait été une « tentative d'auto-administration [...] directement inspirée de l'exemple de la Comédie-Française »⁶⁷⁴.

Il s'agit du premier essai fait en Allemagne pour tempérer par une assemblée le pouvoir absolu du directeur-entrepreneur. On peut également dire qu'il constitue une solution de remplacement aux projets visant à donner les principales responsabilités à une personnalité extérieure au monde du théâtre (*Aufseher*) comme chez Schlegel et plus tard chez Löwen.⁶⁷⁵

Il est vrai qu'Ekhof crée dans le cadre de son académie un premier règlement intérieur à respecter par les comédiens, et qu'il oblige tous ses collègues à le valider par leur signature. Au mécontentement de ses collègues, Ekhof répond que ce sont des règles dictées par la bonne conduite qu'ils doivent s'imposer eux-mêmes s'ils veulent qu'on les respecte en tant qu'artistes. L'hypothèse de Krebs, affirmant qu'Ekhof s'est inspiré de la Comédie française, est intéressante et plausible, mais pas vraiment documentée.

Au cours des différentes réunions, Ekhof expose à ses collègues les écrits de John Hill, François Riccoboni (dans la traduction de Lessing), Rémond de Sainte-Albine ; lui-même considérant l'art dramatique comme l'imitation la plus parfaite de la nature.

Le but de l'art dramatique est « d'imiter la nature par la voie de l'art et de s'en approcher si bien que des vraisemblances doivent être prises pour des vérités ou bien de représenter si fidèlement des situations passées, comme si elles se déroulaient dans le présent ».⁶⁷⁶

⁶⁷³ *Grammatik der Schauspielkunst*. Cf. BRAUNBECK, Manfred, *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*, volume 2, Metzler Verlag, Stuttgart et Weimar, 1996, p. 759.

⁶⁷⁴ KREBS, Roland, *L'Idée de « Théâtre national » dans l'Allemagne des Lumières*, collection « Wolfenbütteler Forschungen », Harrassowitz, Wiesbaden, 1985, p. 286.

⁶⁷⁵ Ibidem.

⁶⁷⁶ EKHOFF, Konrad, le 2 juin 1753, cf. BRAUNBECK, Manfred, *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*, volume 2, Metzler Verlag, Stuttgart et Weimar, 1996, p. 758: *Ziel der Schauspielkunst ist es, „durch Kunst die Natur nachahmen und ihr so nahe kommen, daß Wahrscheinlichkeiten für Wahrheiten angenommen werden müssen oder geschehene Dinge so natürlich wieder vorstellen, als wenn sie jetzt erst geschehen.*

Par ailleurs, ces réunions servaient à lire et étudier ensemble les pièces programmées.

Dans les réunions de l'académie, il s'agissait surtout de l'étude des pièces que la troupe de Schönemann représentait. Ensemble, on les lisait, et on « obtenait des analyses approfondies et exactes des caractères et des personnages ainsi que des idées, comment ils pouvaient et devaient être joués ». Avec cela Ekhof assurait que – contrairement à l'usage de l'époque - tous les comédiens participant à la mise-en-scène se consacraient à toute la pièce et non seulement à leurs propres rôles. Goethe visait des buts semblables lorsqu'il introduisait à Weimar la lecture [de toute la pièce comme répétition commune], et la dirigeait habituellement lui-même.⁶⁷⁷

Les acteurs discutaient alors de la manière dont les rôles des uns et des autres devaient être joués, et donnaient chacun leur propre interprétation de la pièce. Pour Ekhof, la clef de l'art dramatique est, en quelque sorte, dans l'interprétation du texte : le comédien doit intellectuellement comprendre son rôle, transformer en émotion cette analyse, et ensuite représenter l'émotion. Pour lui, le métier d'acteur suit une démarche cérébrale. Sa vision concorde avec le jeu de tête dont Diderot parle en évoquant Mademoiselle Clairon. Par conséquent, la théorie de jeu d'Ekhof se distingue de celle de Gottsched qui, rappelons-le, estimait que l'acteur devait « ressentir lui-même profondément l'émotion qu'il cherche à communiquer ».⁶⁷⁸

Malgré les progrès artistiques dus aux lectures communes, les autres membres de la troupe de Schönemann étaient loin d'être aussi enthousiastes qu'Ekhof quant à leur « académie » ; certains trouvaient même qu'il les tyrannisait. Il faut dire qu'avec leur emploi de temps très chargé et leur rythme de travail très soutenu, ils ne voyaient pas ces réunions comme une priorité. A l'époque, la préparation d'un nouveau spectacle

⁶⁷⁷ Ibidem, p. 760: *Vor allem ging es in den Sitzungen der Akademie um das Studium jener Stücke, die die Schönemannsche Truppe aufführte. Sie wurden gemeinsam gelesen, und es wurden „gründliche und genaue Untersuchungen der Charaktere und Rollen durchgesetzt und Überlegungen, wie sie gespielt werden können und müssen.“ Damit stellte Eckhof sicher, daß alle an der Inszenierung beteiligten Schauspieler sich mit dem ganzen Stück und nicht nur – wie in dieser Zeit üblich – mit ihrer eigenen Rolle befaßten. Ganz ähnliche Ziele verfolgte Goethe in Weimar mit der Einführung von Leseproben, die er in der Regel selbst leitete.*

⁶⁷⁸ KREBS, Roland, *L'Idée de « Théâtre national » dans l'Allemagne des Lumières*, collection « Wolfenbütteler Forschungen », Harrassowitz, Wiesbaden, 1985, p. 283.

était beaucoup plus rapide que de nos jours. En général, les acteurs disposaient d'environ une semaine pour apprendre le texte. Ils suivaient deux ou trois répétitions, une seule s'il s'agissait d'une reprise. En même temps, ils participaient aux représentations du soir. Par conséquent, l'aversion contre l'initiative d'Ekhof ne doit pas être interprétée comme un simple rejet d'une réforme du métier ; il conviendrait mieux, au contraire, de voir dans cette réaction un reflet des conditions de travail. En tout cas, le projet de l'académie prit fin au bout de treize mois.

Ekhof, qui dans les années 1750 et 1760 travailla successivement sous la direction de Schönemann, Franz Schuch, Gottfried Heinrich Koch et Konrad Ackermann, poursuivit ses réformes et influença, notamment comme directeur du théâtre de Gotha, durablement les acteurs des générations suivantes. La *Schönemannsche Akademie* trouva une certaine suite au premier théâtre national de Hambourg. Sous la direction de Löwen, gendre de Schönemann et auteur de *Kurzgefaßte Grundsätze über die körperliche Beredsamkeit des Leibes*⁶⁷⁹, Ekhof et Lessing collaboraient alors dans un même théâtre. Les résultats de cette entreprise sont documentés dans la *Dramaturgie de Hambourg*. En effet, l'*Entreprise de Hambourg* regroupait les meilleurs acteurs de l'époque, y compris le jeune Friedrich Ludwig Schröder que Witkowski appelle « le second fondateur de l'art dramatique allemand après Ekhof »⁶⁸⁰.

L'influence de Schröder (1744 – 1816).

Issu du milieu théâtral – les époux Ackermann⁶⁸¹ étaient acteurs –, Schröder débute dès son plus jeune âge. La famille travaille alors pour le *Prinzipal* Hilferding et tourne entre l'actuelle Pologne et la Russie, avant de s'installer, en 1751, à Königsberg⁶⁸² où

⁶⁷⁹ Le titre se laisse traduire à peu près ainsi : *Brèves maximes sur l'éloquence du corps* (1755).

⁶⁸⁰ WITKOWSKI, Georg, « Introduction » in *Lessings Werke*, volume 4, Bibliographisches Institut, Leipzig et Vienne, sans année, p. 322: [...] *Friedrich Ludwig Schröder, nach Ekhof der zweite Begründer der deutschen Schauspielkunst* [...]

⁶⁸¹ Né du premier mariage de Madame Ackermann, il n'a jamais connu son père, qui est décédé l'année de sa naissance. A l'encontre de l'image dressée dans certains romans, rien ne porte à croire que Schröder n'aurait pas accepté Ackermann dans son rôle de beau-père. Au contraire, il semblerait qu'Ackermann avait rempli ce rôle avant que la Schröderin ait consenti à un mariage.

⁶⁸² Cf. annexe n° 2, Königsberg.

Ackermann crée sa propre troupe. En 1756, Ackermann convainc son épouse de mettre son fils à l'internat, afin de lui assurer une bonne scolarité. La même année, suite au début de la guerre de Sept ans, les époux Ackermann doivent quitter la ville. Schröder, alors âgé de douze ans, se retrouve seul à Königsberg. Privé du soutien financier de ses parents, il est renvoyé de l'école et trouve refuge chez un vieux cordonnier qui, en contrepartie d'un hébergement gratuit, doit garder le théâtre. Successivement, l'adolescent travaillera d'abord pour le cordonnier, et louera ensuite deux fois le théâtre des parents à des troupes de funambules. Rapidement, une amitié le lie avec le fils du *Prinzipal* de la première troupe, qui lui apprend des tours de magie. La seconde troupe est dirigée par un couple anglo-danois : les époux Stuart, qui décident de le prendre sous leur aile. Schröder est fasciné par le savoir-faire acrobatique de Monsieur Stuart, qui est également celui qui lui fait connaître les pièces de Shakespeare. Madame Stuart enseigne le chant, le piano, le français et l'anglais à Schröder, et pour la remercier, il lui donne de leçons de danse. En janvier 1759, l'adolescent quitte Königsberg pour se rendre à Hambourg, car Ackermann s'est manifesté et lui a donné ordre de se rendre chez son frère. Arrivé à Hambourg après un long périple, l'oncle ne veut pas que Schröder reste et l'envoie chez ses parents, qui tournent en Suisse. C'est ainsi qu'après trois ans de séparation, il rejoint finalement, en automne 1759, la troupe familiale. Le voyage, l'adolescent l'a essentiellement financé en montrant des tours de magie et d'acrobatie qu'il a appris à Königsberg. Les expériences professionnelles de cette période, et notamment ses premiers contacts avec Shakespeare⁶⁸³, le marqueront à vie.

Les conflits lors des retrouvailles ont fait couler beaucoup d'encre, car Schröder aurait vu en Ackermann le seul responsable de l'abandon qu'il a vécu. A cette époque, même si les deux se sont officiellement réconciliés, le jeune Schröder accepte difficilement les conseils de son beau-père. Toutefois, il convient de s'interroger si là où les romanciers et même certains chercheurs ont vu de la rancune et même de la jalousie de la part de Schröder, il ne s'agissait pas simplement d'un adolescent en rébellion contre son père. Il est vrai que Schröder a initialement préféré la carrière de danseur à celle de comédien ; jeune adulte, il quitte d'ailleurs la troupe qui rejoint le nord de l'Allemagne, puis entame une carrière de maître de ballet dans le sud de l'Allemagne et en Suisse. Parfois,

⁶⁸³ Schröder sera le premier directeur allemand à introduire Shakespeare au théâtre sérieux.

les romanciers veulent voir dans ce choix professionnel un rejet du parcours préparé par Ackermann. Pourtant, Schröder avait interprété dans la troupe familiale quelques rôles comiques avec beaucoup de succès.

Il faut dire que les témoignages d'époque laissent à croire qu'il était, comme d'ailleurs sa sœur Charlotte, un excellent danseur ; ce talent s'étant révélé avant ses talents d'acteur, il a probablement juste choisi la profession qui l'attirait plus. En soi, le fait qu'il ait finalement entamé une carrière d'acteur, n'a rien d'étonnant, surtout qu'il n'a pas arrêté de danser pour autant. Jadis, comme aujourd'hui, la durée de carrière d'un danseur dépendait de ses capacités physiques ; le métier d'acteur était alors une option de reconversion qui se proposait naturellement – surtout parce que la danse faisait partie de presque toutes les représentations. Tandis que Schröder travaille comme danseur et maître de ballet, Ackermann, dont l'entreprise théâtrale rapporte beaucoup d'argent, décide de faire construire un véritable théâtre à Hambourg. Mais le financement s'avère plus difficile que prévu ; Schröder rejoint donc, en 1764, à nouveau la troupe familiale pour la soutenir.

La même année, Ekhof intègre la troupe des époux Ackermann, qu'il connaît bien depuis leurs débuts communs chez Schönemann. F.L.W. Meyer⁶⁸⁴ évoque même la possibilité que ce soit lui qui les a présentés à l'époque. Ekhof a alors quarante-quatre ans, il est un acteur de renommée, son mariage avec Georgine Ekhof⁶⁸⁵, une fille du célèbre *Prinzipal* Spiegelberg⁶⁸⁶, est heureux. Toutefois, le couple n'ayant pas de propres enfants, Ekhof compense en quelque sorte en portant son affection paternelle à ses jeunes collègues ; sa première protégée est Mademoiselle Steinbrecher⁶⁸⁷, la nièce de son épouse et qu'il considère comme sa fille d'adoption. Compte tenu de ce contexte, Ekhof est particulièrement sensible au cas du jeune Schröder et, essayant de le prendre

⁶⁸⁴ Cf. MEYER, Friedrich Ludwig Wilhelm, *Friedrich Ludwig Schröder. Beitrag zur Kunde des Menschen und des Künstlers*, chez August Campe, Hambourg, 1823, p. 9. Meyer, le biographe de Schröder l'avait personnellement connu et faisait par ailleurs partie des amis de son épouse. Par conséquent, s'il s'agit d'une légende comme certains auteurs le prétendent, elle est certainement née dans la famille même.

⁶⁸⁵ Cf. annexe n° 12, La famille Spiegelberg.

⁶⁸⁶ Christian Spiegelberg, qui était le premier *Prinzipal* de la Neuberin.

⁶⁸⁷ La rupture définitive avec Schönemann est d'ailleurs partiellement due au fait qu'Ekhof estimait que les rôles que Schönemann attribuait à Mademoiselle Steinbrecher n'étaient pas à son avantage.

sous son aile, il l'encourage à se consacrer plus au métier d'acteur et de tenter également de jouer des rôles tragiques. C'est la raison pour laquelle certains auteurs, tel que Pierre Bertaux⁶⁸⁸, évoquent un lien personnel très fort entre les deux hommes : Ekhof aurait trouvé en Schröder le fils spirituel qu'il n'a jamais eu.

Cependant, les témoignages des contemporains portent à croire que Schröder avait beaucoup d'admiration et de respect pour l'acteur Ekhof, mais qu'il voyait moins en lui une figure paternelle qu'un collègue et ami proche de son beau-père. En réalité, il semblerait même qu'au départ Schröder n'ait pas toujours apprécié les conseils bienveillants d'Ekhof, qui lui, en revanche, aurait trouvé un petit côté pédant chez Schröder. Si on se réfère à leur correspondance, notamment la dernière lettre qu'Ekhof lui a écrit en 1778, quelques semaines avant sa mort, on ne peut pas faire abstraction de la franchise et la confiance qui semble régner entre les deux :

Les obstacles qui ont altéré l'amour de mon œuvre à laquelle je me consacre désormais depuis 38 longues années, ainsi que [ceux] qui ont contrecassé ma propension à faire les réformes les plus intéressantes [pour la profession], m'ont rabaissé en un petit ver rampant. L'ignorance de Seyler et de Löwen, et l'âme noire de Koch ; [surtout] son esprit exhalé et enraciné – tout cela m'a infligé un travail d'Hercule.⁶⁸⁹

En effet, lorsqu'Ekhof rédige cette lettre, il est le directeur du théâtre de Gotha, et il s'adresse à son collègue, le directeur Schröder, qui est son plus important allié dans la lutte pour un art dramatique réformé. Sachant qu'il va mourir, Ekhof lègue à la prochaine génération, représentée par Schröder, le fils de ses amis de jeunesse, les idées et envies qu'il voulait encore réaliser. Il évoque en particulier un fond de pension commun pour tous les théâtres, assurant une retraite aux comédiens trop âgés ou trop malades pour exercer leur métier et garantissant la survie des orphelins du théâtre. Schröder réalisera effectivement un tel fond, mais aucune caisse de pension pour

⁶⁸⁸ Cf. BERTAUX, Pierre, « Le Théâtre allemand » in DUMUR, Guy (éditeur), *Histoire des spectacles*, Collection « Encyclopédie de la Pléiade », Editions Gallimard, Paris, 1965, p. 872.

⁶⁸⁹ MEYER, Friedrich Ludwig Wilhelm, op. cité, p. 458: *Die Hindernisse, die meinem Hang zum Werke, nach nunmehr lange zurückgelegten 38 Jahren, in den Weg gelegt worden sind, und meine Neigung, soviel Vorteilhaftes für dasselbe zu stiften als möglich, zu unterdrücken gesucht, haben mich bis zum kriechenden Wurm erniedrigt. Die Unwissenheit von Seyler und Löwen, und Kochs schwarze Seele; sein ausgehauchter und wurzelgefaßter Geist haben mir Herkules Arbeit aufgelegt.*

plusieurs théâtres ne sera créée. Quel projet ambitieux alors que mêmes les états allemands ne forment aucune unité !

Revenons sur le projet ayant réuni Lessing, Ekhof et Schröder: le premier théâtre national de Hambourg. Malgré le secours que Schröder apporte à la troupe familiale, Ackermann ne peut pas tenir plus longtemps financièrement. Il décide de louer son entreprise, avec tous les costumes, les décors et même les acteurs, à un *consortium* d'entrepreneurs.

En 1764, un directeur privilégié, Ackermann, organisa dans la ville de Hambourg la meilleure troupe dramatique qu'eût encore vue l'Allemagne... Cependant une mauvaise administration la ruina. Douze riches bourgeois de la ville, inspiré par Loewen, poète attaché à la troupe, s'associèrent pour traiter avec Ackermann de son théâtre et des accessoires, et se chargèrent, en gardant les acteurs, de l'entreprise du théâtre. Leur dessein, très élevé, était de fonder une scène qui pût servir de modèle à toute l'Allemagne. Ils adoptèrent d'abord ce principe, de ne plus abandonner aux comédiens le soin de travailler à leurs risques et périls. Car l'art s'abaissait pour subvenir aux besoins pécuniaires. Un capital de réserve fut fondé, et l'administration financière fut séparée de la direction dramatique. Celle-ci fut elle-même partagée. Un directeur était chargé de présider au choix des acteurs, de surveiller leur moralité et de guider leurs études. On prétendait fonder une véritable académie théâtrale pour former des artistes de premier ordre, et qui pussent braver les censures religieuses. La direction fut confiée à Loewen. Un dramaturge devait pourvoir à la formation du répertoire et au choix des ouvrages représentés.⁶⁹⁰

La troupe est alors composée des meilleurs comédiens allemands de l'époque : Ekhof, Susanne Mecour, Friedrich Ludwig Schröder, Sophie Friederike Hensel... Malgré les bonnes intentions des initiateurs du projet, au bout de deux ans, *l'Entreprise de Hambourg* fait faillite. Lessing, dans le dernier article de sa *Dramaturgie* commente amèrement cet échec :

Nous avons des artistes dramatiques; nous n'avons pas d'art dramatique. S'il a existé autrefois un art de ce genre, nous ne l'avons plus ; il est perdu ; il est à inventer entièrement à nouveau. De généralités, de bavardages sur ce sujet, on en a bien assez en différentes

⁶⁹⁰ SUCKAU, Edouard de, Note de bas de page, in LESSING, Gotthold Ephraim, *Dramaturgie de Hambourg*, traduit par SUCKAU, Edouard de, Librairie Académique Didier et Cie, Paris, 1869, p.1.

langues ; mais il s'agit de règles spéciales, reconnues de tout le monde, exprimées avec clarté et avec précision, d'après lesquelles on puisse décider dans un cas particulier si un acteur est à blâmer ou à louer ; j'en pourrais à peine indiquer deux - trois de ce genre.⁶⁹¹

Quant à la troupe de l'*Entreprise*, elle est reprise par Abel Seyler. Mais rapidement, les intrigues de la Henselin, future épouse de Seyler, aboutissent à une division en deux troupes. Seyler quitte Hambourg avec ses comédiens, dont Ekhof; Ackermann reprend la direction de ceux qui restent. En 1771, Seyler, à son tour confronté aux difficultés financières, est secouru par son beau-frère, qui paye les dettes à conditions qu'Ekhof remplace Seyler comme directeur. La même année, suite au décès de son beau-père, Schröder devient *Prinzipal* de la troupe familiale, qu'il codirige avec sa mère. En tant que directeur et théoricien du théâtre, l'influence d'Ekhof et de Lessing sur Schröder se révèle.

Concernant l'art dramatique, Schröder stipule comme Ekhof une approche cérébrale du comédien à son personnage : il faut que l'artiste maintienne une distance. Le travail de l'acteur doit être un calcul visant des effets ; et pour obtenir les meilleurs effets, il faut réfléchir avant la représentation à ce que le personnage ressent et comment il faut le représenter plutôt que d'agir instinctivement. Il est essentiel que l'acteur garde la tête froide et ne se laisse pas envahir par les émotions :

Je ne renie pas le fait que l'acteur puisse éprouver, dans des moments très violents, un certain émoi, mais cet émoi vient de l'effort de représenter une passion, qu'il ne ressent pas et qui met le sang en ébullition, raison pour laquelle l'acteur même peut être trompé, s'il n'étudie pas précisément la vraie source de ce qui l'émeut.⁶⁹²

⁶⁹¹ LESSING, Gotthold Ephraim, 19 avril 1768, dernier article de la dramaturgie. P.458 dans l'édition citée.

⁶⁹² RICCOBONI, Antonio Francesco et SCHRÖDER, Friedrich Ludwig, *Anton Franz Riccoboni's und Friedrich Ludwig Schröder's Vorschriften über die Schauspielkunst. Eine praktische Anleitung für Schauspieler und Declamatoren*, chez C.H.F. Hartmann, Leipzig, 1821, p. 23: *Ich verneine nicht, daß der Schauspieler bey sehr heftigen Stellen eine gewisse Bewegung (motion) empfindet, aber diese Bewegung kommt von der Anstrengung her, eine Leidenschaft auszudrücken, die er nicht empfindet und die dem Blute eine außerordentliche Wallung gibt, wodurch der Schauspieler selbst betrogen werden kann, wenn er die wahre Ursache dessen, was er fühlt, nicht genau untersucht.*

Le fait que sa sœur Charlotte ait eu l'approche inversée à l'art dramatique était d'ailleurs une des sources des fréquentes disputes entre Schröder et sa sœur. En effet, les contemporains disaient qu'elle vivait réellement ses rôles. Directeur, Schröder exige un jeu avec des expressions, des gestes, des mouvements réalistes de la part de ses acteurs. Ainsi, il les convoque à des lectures communes qui précèdent les répétitions, et où ils analysent ensemble les rôles. Par ailleurs, il y donne des indications de jeu à sa troupe. Pour arriver à un jeu réaliste, l'acteur doit, tout en s'inspirant de la nature, créer des personnages uniques. En 1780, il dit:

Je dois expérimenter, où j'en suis avec l'art. Ce que j'ai vu et appris m'a réconforté dans mes principes. Il est possible que chacun de mes rôles soit dépassé par un comédien, dont la personnalité ou la connaissance approfondie des conditions dépeintes, l'avantage plus que moi. Mais ce n'est pas vraiment un art, de se jouer soi-même. [...] Je veux donner à chaque rôle ce qui lui appartient, pas plus, et pas moins. Par-là chacun doit devenir ce qu'aucun autre ne pourrait être.⁶⁹³

Selon Schröder, un acteur n'est réellement artiste que s'il joue quelqu'un différent de lui-même.

D'Iffland (1759 – 1814) à Goethe (1749 – 1832).

En 1778, Ekhof meurt, mais sans laisser Schröder sans aucun allié, car Iffland demeure le dernier des acteurs-directeurs du dix-huitième siècle à avoir fortement influé sur l'évolution de l'art dramatique. Ainsi, en 1802, Goethe écrit :

C'est la suite ininterrompue de trois acteurs, qui étaient des hommes honorables, et qui n'ont pas su abandonner leur sentiment d'honneur au théâtre. C'est pourquoi ils ont plus ou moins tiré l'art dramatique vers la morale, l'honnêteté, l'approuvé ou, pour le moins, vers un semblant de bien. La tendance générale de l'époque a même soutenu Ekhof, Schröder et

⁶⁹³ Ibidem, p. 81-83: *Schröder antwortete mir [en 1780] : „Ich muß erfahren, woran ich mit der Kunst bin. Was ich gesehen und kennen gelernt habe, hat mich in meinen Grundsätzen bestärkt. Es mag seyn, daß jede meiner einzelnen Rollen von einem Schauspieler übertroffen wird, dem seine Persönlichkeit oder seine nähere Bekanntschaft mit den geschilderten Verhältnisse, mehr als mich für sie begünstigen. Aber es ist keine eigentliche Kunst, sich selbst zu spielen. [...] Ich will jeder Rolle geben, was ihr gehört, nicht mehr und nicht weniger. Dadurch muß jede werden, was keine andere seyn kann.“*

Iffland dans cette démarche, qui visait assurément un réajustement et un équilibre général de toutes les classes et de toutes les conditions dans une seule valeur humaine universelle.

694

Iffland n'est ni issu d'un milieu pauvre comme Ekhof, ni un enfant du théâtre comme Schröder. Son milieu d'origine est celui de la bourgeoisie aisée, et comme Goethe sa passion pour le théâtre s'est développée quand, enfant, il voyait ses premiers spectacles au théâtre. Alors qu'il est destiné à une carrière de théologien, Iffland part, en 1777, à Gotha, où – grâce à la bienveillance paternelle d'Ekhof – il obtient son premier engagement. Après le décès d'Ekhof, la troupe entière quitte Gotha pour rejoindre le théâtre de Mannheim, dirigé par Wolfgang Heribert von Dalberg. Iffland y reste pendant seize années, et travaille main dans la main avec Dalberg, au progrès de l'art dramatique ; car à Mannheim, à l'image de l'académie d'Ekhof, la troupe se réunit régulièrement pour parler des pièces et de leur interprétation. Ekhof, son premier modèle étant décédé, Iffland consacre toute son admiration au grand Schröder. Même lorsqu'en 1780, leur première rencontre s'avère être une grande déception, Iffland ne se laisse pas décourager :

Schröder, pour ne pas devoir exprimer sa déception, faisait sa visite d'adieu chez Iffland juste avant la répétition, afin de pouvoir s'excuser : « Je dois partir à la répétition, sinon je dois payer une amende. » Iffland, le plus élégant des deux, le maintint sur la chaise et dit : Oh, laissez-moi régler l'amende pour vous, chaque minute que vous m'offrez est inestimable pour moi.⁶⁹⁵

⁶⁹⁴ GOETHE, Johann Wolfgang von, « Deutsches Theater » in *Goethe's sämtliche Werke in sechs Bänden*, volume 2, Cotta'scher Verlag, Stuttgart, 1863, p. 878: *Es ist die ununterbrochene Folge von drei Schauspielern, welche, als Menschen schätzbar, das Gefühl ihrer Würde auch auf dem Theater nicht aufgeben konnten, und deßhalb mehr oder weniger die dramatische Kunst nach dem Sittlichen, Anständigen, Gebilligten und wenigstens scheinbar Guten hinzogen. Ekhofen, Schrödem und Ifflanden kam hierin sogar die allgemeine Tendenz der Zeit zur Hülfe, die eine allgemeine An- und Ausgleichung aller Stände und Beschäftigungen zu einem allgemeinen Menschenwerthe durchaus im Herzen und im Auge hatte.*

⁶⁹⁵ DEVRIENT, Otto (éditeur), *Briefe von A. W. Iffland und F. L. Schröder an den Schauspieler Werdy*, Verlag von Wilhelm Rommel, Francfort (Main), 1881, p. 6: *Schröder machte, um seiner Enttäuschung keinen Ausdruck geben zu müssen, seinen Abschiedsbesuch bei Iffland unmittelbar vor einer Probe, um mit der Entschuldigung bald aufbrechen zu können: „ Ich muß zur Probe, sonst muß ich Strafe zahlen“. Der elegantere Iffland aber hielt ihn auf dem Stuhle fest und bat: „ O lassen Sie mich die Strafe zahlen, mir ist jede Minute unschätzbar, sie Sie mir schenken.“*

Le plus grand regret d'Iffland, qui était impressionné par Schröder, était de ne jamais avoir bien joué en présence de celui-ci. En effet, Schröder était déçu de ne jamais avoir vu le «grand Iffland» pourtant célèbre au-delà des frontières allemandes.

Les Français qui ont vu Iffland rendent tous justice à son beau talent de comédien. « Oui, disent-ils, c'était un grand comédien, égal à nos grands acteurs, toutefois avec les différences qui existent dans les systèmes des deux théâtres. » [...] Or, si les acteurs allemands ont une autre manière de jouer que les nôtres, ne serait-ce pas parce qu'ils ont à représenter d'autres personnages ? Cette autre manière n'annoncerait-elle pas plutôt la différence de systèmes entre les deux littératures dramatiques, qu'une variété de systèmes dans l'art de jouer les ouvrages ?⁶⁹⁶

Il est significatif pour le rapport entre Iffland et Schröder que la plus grande partie du temps, ils ne correspondaient pas directement, mais en passant par l'acteur Werdy⁶⁹⁷. Toutefois, seize ans plus tard, lorsque Schröder veut se retirer de la scène, c'est tout naturellement à Iffland qu'il s'adresse pour lui proposer sa succession. Celui-ci cependant refuse, affirmant ne pas être à la hauteur de Schröder. Par ailleurs, Iffland pendant longtemps avait pensé terminer ses jours à Mannheim ; il s'est engagé à ne jamais quitter le théâtre de la ville, a obtenu un accord avec la direction et le prince électeur suite auquel qu'il recevra une pension de vieillesse et a même acheté un terrain avec une maison.

Dans la première moitié des années 1790, les troupes militaires françaises approchent et Mannheim est plusieurs fois victime d'assaut. Iffland répond alors à l'invitation de Goethe de venir jouer à Weimar.

Iffland n'a donné que quatorze représentations à Weimar, en 1796, auxquelles d'ailleurs l'enthousiaste Böttiger consacrait aussitôt un volume entier très précieux dans ses détails.⁶⁹⁸

⁶⁹⁶ PICARD, Louis-Benoît, « Notice sur Iffland et sur Brandes » in IFFLAND, August Wilhelm, *Mémoires de Auguste Guillaume Iffland, auteur et comédien allemand*, Etienne Ledoux, Paris, 1823, p. XLII-XLIII.

⁶⁹⁷ Friedrich Werdy (dates de vie inconnues).

⁶⁹⁸ ROUGEMONT, Martine de, « La déclamation tragique en Europe au XVIIIème siècle. » in *Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes*, édités par KRAUSS, Henning et KÖHLER, Erich, Carl Winter Verlag, Heidelberg, 1979, p. 464.

De retour à Mannheim, Dalberg doit rejoindre le prince électeur en Bavière, et Iffland dirige provisoirement le théâtre. Cependant, au retour de Dalberg, la relation avec Iffland se détériore rapidement ; Iffland accepte le poste de directeur au théâtre de cour à Berlin, qui sous sa direction deviendra un des théâtres les plus réputés d'Allemagne. Mais à Weimar aussi, son séjour a laissé des traces. En effet, la confrontation entre son jeu réaliste et le style encore très déclamatif des comédiens weimariens a provoqué une véritable révolution dramatique que Goethe commentera plus tard ainsi :

Parmi les principes que l'on a toujours visé dans le théâtre d'ici, l'un des plus nobles est que l'acteur devrait nier sa personnalité et apprendre à la transformer de telle façon à ce que, dans certains rôles, il dépende de lui de rendre méconnaissable sa propre individualité. Au temps jadis, un ton de conversation mal compris ainsi qu'une fausse idée du naturel s'opposaient à cette maxime. L'apparition d'Iffland sur notre théâtre résolut enfin l'énigme. La sagesse avec laquelle cet excellent artiste sait différencier ses rôles, et faire de chacun une entité, autant les [rôles] nobles que les simples, et cela toujours de manière artistique et belle, [la sagesse avec laquelle] il sait masquer, est trop éminente pour ne pas être fertile.⁶⁹⁹

Les Règles pour comédiens de Goethe.

La réforme de l'art dramatique étant depuis longtemps un des centres d'intérêts de Goethe, il décide de former des acteurs selon les nouveaux acquis de la théorie théâtrale.

[Goethe] créa même, en 1803, une sorte de conservatoire d'art dramatique à l'intention des nouveaux membres de sa troupe. C'est de là que sortirent les célèbres quatre-vingt-onze

⁶⁹⁹GOETHE, Johann Wolfgang von, « Weimarisches Hoftheater », article du 15 février 1802, in *Goethe's sämtliche Werke in sechs Bänden*, volume 2, Cotta'scher Verlag, Stuttgart, 1863, p. 879: *Unter den Grundsätzen, welche man bei dem hiesigen Theater immer vor Augen gehabt, ist einer der vornehmsten, der Schauspieler müsse seine Persönlichkeit verläugnen und dergestalt umbilden lernen, daß es von ihm abhänge, in gewissen Rollen seine Individualität unkenntlich zu machen. / In früherer Zeit stand dieser Maxime ein falsch verstandener Conversationston, so wie ein unrichtiger Begriff von Natürlichkeit entgegen. Die Erscheinung Iffland's auf unserm Theater löste endlich das Räthsel. Die Weisheit womit dieser vortreffliche Künstler seine Rollen voneinander sondert, aus einer jeden ein Ganzes zu machen weiß und sich, sowohl ins Edle als auch das Gemeine, und immer kunstmäßig und schön, zu maskiren versteht, war zu eminent, als daß sie nicht hätte fruchtbar werden sollen.*

Règles pour acteurs où il avait tout prévu, depuis la diction et la déclamation jusqu'à la position et les mouvements du corps sur la scène.⁷⁰⁰

L'idée d'une école dramatique, et même sa réalisation, n'est pas une particularité du théâtre de Weimar. Johann Elias Schlegel avait déjà réclamé des *Theaterpflanzschulen*⁷⁰¹. L'*Akademie der Schönemannschen Truppe* d'Ekhof s'était inscrite dans la même démarche. A Stuttgart, les orphelinats fournissaient les futurs acteurs, danseurs et musiciens du théâtre de cour. Toutefois, la plupart de ces initiatives furent de courte durée – parfois en raison des difficultés de financement, parfois en raison du désintérêt de la part des acteurs. Lorsqu'en 1803, Goethe rédige ses *Règles pour comédiens*, il n'énonce donc pas un nouveau concept, mais s'inscrit au contraire dans une longue série de tentatives pour donner une vraie formation à l'acteur. De la même manière, les idées qu'il y développe sont inspirées de ses dix-sept⁷⁰² années d'expérience comme directeur du théâtre de Weimar, de ses observations et des nombreux et fructueux échanges avec les grands acteurs de son époque. Par conséquent, il faut faire abstraction de la célébrité de l'auteur, et ne pas considérer les *Règles pour comédiens* comme un nouvel ouvrage théorique, mais les voir comme ce qu'elles étaient : un catalogue de consignes de jeu à respecter, qui a été formulé notamment à l'intention des débutants Pius Alexander Wolff⁷⁰³ et Carl Franz Grüner⁷⁰⁴.

Les *Règles* sont reparties en onze grandes parties qui regroupent chacune différents paragraphes. Le dialecte constitue le premier sujet auquel Goethe s'attaque.

§ 1

Quand en plein milieu d'un discours tragique s'imisce un provincialisme, cela enlaidit la plus belle poésie et insulte l'oreille de l'auditeur. Voilà pourquoi c'est le premier effort et le plus nécessaire pour l'acteur en formation qu'il tente de se libérer de tous les défauts du dialecte et qu'il essaye d'atteindre une prononciation entièrement épurée. Aucun

⁷⁰⁰ DELINIÈRE, Jean, *Weimar à l'époque de Goethe*, Editions L'Harmattan, Paris, 2004, p. 151.

⁷⁰¹ *Theaterpflanzschule* = école d'art dramatique.

⁷⁰² Bien que Goethe ait été officiellement le directeur général du théâtre depuis 1779, il a laissé le théâtre à la direction de l'Autrichien Bellomo entre 1784 et 1791.

⁷⁰³ Pius Alexander Wolff, 1782 – 1828.

⁷⁰⁴ Carl Franz Grüner, 1780 – 1845.

provincialisme n'est bon pour la scène ! Qu'il n'y règne que l'idiome allemand épuré, formé et amélioré par le goût, l'art et les sciences.⁷⁰⁵

Dialekt.

§. 1.

Wenn mitten in einer tragischen Rede sich ein Provincialismus eindrängt, so wird die schönste Dichtung verunstaltet, und das Gehör des Zuschauers beleidigt. Daher ist das Erste und Nothwendigste für den sich bildenden Schauspieler, daß er sich von allen Fehlern des Dialekts befreie, und eine vollständige reine Aussprache zu erlangen suche. Kein Provincialismus taugt auf die Bühne! Dort herrsche nur die reine deutsche Mundart, wie sie durch Geschmack, Kunst und Wissenschaft ausgebildet und verfeinert worden.

Le premier paragraphe des Règles pour Comédiens. Edition de 1863

Rappelons-nous qu'au dix-huitième siècle, l'allemand standard est une langue jeune, qui sert plutôt à l'écriture. A l'oral, chaque région a son dialecte, qui n'est pas forcément compris ailleurs. Les acteurs limitant rarement leur carrière à leur région, leurs dialectes peuvent alors les rendre incompréhensibles dans d'autres parties de l'Allemagne ; un fait qui attire souvent les critiques des théoriciens du théâtre, mais aussi celles des journalistes. Il est compréhensible qu'au cours de la littérisation du théâtre, l'allemand standard, qui est la langue littéraire, soit également devenu la langue de la scène. Désormais, les théoriciens affirment que l'emploi du dialecte est inadapté au théâtre. Goethe n'est pas un précurseur en réclamant un travail sur la langue. Un quart de siècle auparavant, Ekhof avait déjà banni le dialecte des rôles tragiques et sérieux, et limité son utilisation à des personnages de classes sociales inférieures, pour lesquels il estimait qu'un tel langage était plus réaliste. Ainsi, non seulement il interprétait de tels personnages en *Plattdeutsch*⁷⁰⁶, mais dans ses drames, rédigeait

⁷⁰⁵ GOETHE, Johann Wolfgang von, « Regeln für Schauspieler », in *Goethe's sämtliche Werke in sechs Bänden*, volume 2, Cotta'scher Verlag, Stuttgart, 1863, p. 906. Pour le texte en allemand, cf. l'image ci-dessus.

⁷⁰⁶ *Plattdeutsch* = le bas allemand. Groupe de dialectes et langues germaniques parlés dans le Nord et le Nord-Est de l'Allemagne, aux Pays-Bas et au Nord de la Belgique. Originaire de Hambourg, Ekhof

également leurs rôles en dialecte. Il s'en est alors servi comme élément de mise-en-scène.

Pour se libérer du dialecte, Goethe conseille de s'en tenir à la grammaire et d'articuler de manière très précise, même au risque d'exagérer. Ensuite, il se consacre à la prononciation, sujet étroitement lié au premier. Il compare la langue avec la musique, et rappelle qu'il faut dire chaque lettre de chaque mot, en prononçant les phrases de telle sorte que leur sens soit compréhensible. Pour ce faire, il faut que l'acteur distingue les syllabes, qu'il les respecte, mais aussi qu'il accorde une importance particulière aux noms propres qui apparaissent dans ses répliques. Goethe considère que l'erreur la plus répandue chez les acteurs, c'est d'apprendre leur texte en y mettant déjà de la passion et de l'interprétation, plutôt que de se concentrer sur les mots. Dans ce contexte, il est intéressant de connaître la technique qu'Iffland appliquait pour apprendre ses rôles. En effet, lorsqu'il était déjà directeur du théâtre de cour à Berlin, il brillait par une parfaite connaissance de ses textes, alors qu'en raison des nombreuses fonctions qu'il remplissait au sein de son théâtre, il avait encore moins de temps que les autres acteurs pour les apprendre. Pour économiser du temps, un vieux *Inspizient*, qui avait pour habitude de mettre dans son interprétation des accents de manière très surprenante, lui lisait ses rôles lors de ses allers-retours en voiture !

Les §§ 18 à 30 des *Règles* sont consacrés à la récitation et à la déclamation. Lors d'une récitation l'acteur doit rendre le texte de manière à ce que le public comprenne qu'il s'agisse du texte d'un autre, mais les intonations doivent uniquement suggérer les émotions et l'acteur ne doit pas disparaître derrière le texte. La déclamation, au contraire, exige que l'acteur s'efface derrière le personnage qu'il interprète. Pour y parvenir, le comédien doit d'abord s'assurer d'avoir bien compris le sens ; ensuite, il doit adapter le tempo, le rythme et le volume de sa voix à ce que son personnage ressent. Aussi convient-il, de marquer des pauses aux moments adéquats.

parlait certainement le *Hamburger Platt*, qui se caractérise notamment par la transformation de « b » en « v », de « sp » en « s-p » etc.

§ 28

Le déclamateur a la liberté de fixer des signes de distinctions de son choix, des pauses etc. ; simplement qu'il se garde de balafre par-là le vrai sens, ce qui peut arriver aussi rapidement que lorsque l'on oublie ou prononce mal un mot.⁷⁰⁷

Afin de s'assurer que la voix porte et pour se préserver la possibilité de la modeler en fonction des exigences de l'évolution du personnage au cours d'une pièce, Goethe conseille aux débutants de commencer par leur voix la plus grave. Il aurait été intéressant dans ce contexte, de voir si ce conseil aurait été différent, s'il ne s'était pas adressé principalement à Wolff et Grüner, mais uniquement à de jeunes débutantes. De manière générale, Goethe estimait que les femmes avaient plus de facilité pour l'art dramatique, comme il confiait en 1827 à C.F. Zelter⁷⁰⁸ :

Dans cet emploi [le théâtre⁷⁰⁹], il faut en raison de leur obstination congénitale toujours espérer plus de la part des femmes que des hommes, qui deviennent si facilement des pédants ou des fantaisistes.⁷¹⁰

Concernant le discours rythmique, quatrième sujet auquel Goethe se consacre, il explique qu'il obéit aux mêmes règles que la déclamation, mais qu'il exige plus de pathos. Chaque mot doit être prononcé avec « un certain poids »⁷¹¹. A partir du § 34, Goethe se concentre plus sur le corps de l'acteur. La cinquième partie de ses *Règles* s'intitule : *De la position et du mouvement du corps sur scène*⁷¹². Bien que les règles

⁷⁰⁷ GOETHE, Johann Wolfgang von, « Regeln für Schauspieler », in *Goethe's sämtliche Werke in sechs Bänden*, volume 2, Cotta'scher Verlag, Stuttgart, 1863, p. 908: § 28: *Der Deklamierende hat die Freiheit, sich eigen erwählte Unterscheidungszeichen, Pausen etc. festzusetzen; nur hüte er sich, den wahren Sinn des Wortes zu verletzen, welches hier eben so leicht geschehen kann als bei einem ausgelassenen oder schlecht ausgesprochenem Wort.*

⁷⁰⁸ Carl Friedrich Zelter (1758 – 1832), compositeur, chef d'orchestre. Second directeur de la *Berliner Sing-Akademie* (Académie berlinoise du chant), qui a été fondée en 1791 et qui existe toujours.

⁷⁰⁹ Explication ajoutée par Ernst Lautenbach.

⁷¹⁰ GOETHE, Johann Wolfgang dans une lettre adressée à Zelter le 6 septembre 1827. Cf. LAUTENBACH, Ernst, *Lexikon Goethe-Zitate : Auslese für das 21. Jahrhundert aus Werk und Leben*, Iudicium Verlag, sans lieu, 2004, p. 840: *In diesem Fach [Schauspiel] ist wegen des angeborenen Eigensinns von Frauen immer mehr zu hoffen als von Männern, die gar leicht Pedanten oder Phantasten werden.*

⁷¹¹ GOETHE, Johann Wolfgang von, « Regeln für Schauspieler », in *Goethe's sämtliche Werke in sechs Bänden*, volume 2, Cotta'scher Verlag, Stuttgart, 1863, p. 909: § 31: [...] *Mit einem gewissen Gewicht will jedes Wort ausgesprochen werden.*

⁷¹² Stellung und Bewegung des Körpers auf der Bühne.

concernant ce domaine de l'art dramatique connaissent des exceptions, Goethe exhorte les jeunes acteurs à les apprendre « jusqu'à ce qu'elles deviennent une seconde nature ».

§ 35

D'abord, l'acteur doit considérer qu'il ne doit pas uniquement imiter la nature, mais aussi la montrer [de manière] idéalisée, et qu'il doit alors dans sa représentation unir le vrai et la beauté.⁷¹³

Le § 35 est particulièrement important, car il résume la maxime qui aboutit au style de jeu qui sera appelé l'«idéalisme de Weimar» (*Weimarer Idealismus*). Pourtant, l'idée que l'acteur ne doit pas uniquement se contenter d'imiter la nature, mais adoucir ses défauts, se trouve déjà chez d'autres théoriciens, notamment chez Diderot :

Réfléchissez, je vous prie, sur ce qu'on appelle au théâtre être vrai. Est-ce y montrer les choses comme en nature ? Nullement : un malheureux de la rue y serait pauvre, petit, mesquin ; le vrai en ce sens ne serait autre chose que le commun. Qu'est-ce donc le vrai ? C'est la conformité des signes extérieurs, de la voix, de la figure, du mouvement, de l'action, du discours, en un mot de toutes les parties du jeu, avec un modèle idéal ou donné par le poète, ou imaginé de tête par l'acteur. Voilà le merveilleux.⁷¹⁴

Et chez Engel⁷¹⁵ :

Lecteur attentif et fidèle de Diderot, Engel y développait d'une manière très personnelle et fort perspicace les idées sur la pantomime parsemées dans les *Entretiens* et dans *De la poésie dramatique*. Son bon sens et sa longue pratique de la scène lui faisaient d'ailleurs dépasser par instants le réalisme étriqué du réformateur français : c'est ainsi qu'il déclare, bien avant Goethe et les Schlegel, que « l'imitation, la copie fidèle de la nature est un principe qui ne suffit dans aucun art », que bien souvent même « il est du devoir de l'art de corriger les défauts de la nature, de rectifier ce qu'elle a de faux ».⁷¹⁶

⁷¹³ GOETHE, Johann Wolfgang von, *op. cité*, p. 909: § 35: *Zunächst bedenke der Schauspieler, daß er nicht alleine die Natur nachahmen, sondern sie auch idealisch vorstellen solle, und er also in seiner Darstellung das Wahre mit dem Schönen zu vereinigen habe.*

⁷¹⁴ DIDEROT, Denis, « Observation sur une brochure intitulée Garrick, ou les acteurs anglais » in *Œuvres*, volume 4, chez Parmantier, Paris, 1823, p. 280-281.

⁷¹⁵ *Ideen zu einer Mimik* (1785).

⁷¹⁶ MORTIER, Roland, *Diderot en Allemagne (1750 – 1870)*, Slatkine Reprints, Genève et Paris, 1986, p. 109.

En effet, on ne parlait pas du *Weimarer Idealismus* pour exprimer l'origine de la théorie, mais pour l'opposer aux styles d'autres grands théâtres, tel que le *Hamburger Realismus*⁷¹⁷.

Schröder était le fondateur de la dénommée école de Hambourg, qui, en partie du fait des voyages de Schröder lui-même, s'est répandue : c'était l'école du discours naturel, qui se garda de la déclamation avec un pathos tarabiscoté, l'école du portrait pointu – une école où la vérité de la nature fut la plus haute loi.⁷¹⁸

Dans les paragraphes suivants, Goethe explique que l'acteur ne peut arriver à la grâce recherchée que s'il maîtrise parfaitement son corps. C'est un point, où les grands théoriciens de l'époque sont d'accord ; ils s'inspirent largement des ouvrages publiés à ce sujet. Toutefois, Goethe suggère la quatrième position de danse pour un jeune homme pensif, alors que Schröder – l'ancien maître de ballet – estime que l'emploi de la quatrième position doit se limiter à la danse et que la cinquième position est contraire aux règles de la bienséance.

Ici, la distance entre les pieds doit être égale à la longueur d'un pied.



Quatrième position



Cinquième position

Un acteur doit harmoniser l'imitation de la nature et les exigences de la beauté, il doit maîtriser sa langue et son corps, et surtout : il ne doit pas oublier dans ses efforts qu'il

⁷¹⁷ « Le réalisme hambourgeois » ; expression désignant le style de jeu pratiqué par Schröder.

⁷¹⁸ WAHLE, Julius, « Das weimarisches Hoftheater unter Goethes Leitung », in *Westermanns Monatshefte*, volume 70, Westermann, Brunswick, 1879 (?), p. 392: *Schröder war der Begründer der sogenannten Hamburger Schule, die von hier aus, teilweise durch Schröders Reisen selbst, sich verbreitete: es war die Schule der einfachen, natürlichen Rede, die sich vor dem Pathos geschraubter Deklamation hütete, die Schule der scharfen Charakteristik – eine Schule, in welcher die Naturwahrheit als oberstes Gesetz galt.*

joue pour un public qui doit pouvoir le voir et le comprendre. Par conséquent, l'acteur doit veiller à ne jamais montrer son dos au public et toujours parler en direction de la salle. L'astuce serait alors que, dans un dialogue, celui qui parle avance légèrement, tandis que celui qui écoute recule. Concernant enfin la hiérarchie des personnages, l'acteur doit respecter le fait que la personne la plus importante se tient toujours à droite⁷¹⁹ – à défaut, il expose son manque de culture. Les mains de l'acteur doivent être libres – elles ne doivent être ni croisées sur le ventre, ni croisées derrière le dos, ni être dans les poches. Goethe fait ici référence à un piège présenté par la mode masculine, qui ne devrait alors pas concerner les actrices. Il suggère de tenir les mains juste à côté du corps, mais sans imiter «le soldat⁷²⁰». Pour les mouvements de bras, il conseille les «lignes de serpents⁷²¹» évoquées par Brandes, où l'on commence par bouger la main, ensuite le coude et finalement le haut du bras.

Lessing, en s'inspirant des écrits de Diderot et de Hogarth, avait déjà différencié les gestes pittoresques et les gestes des pantomimes. Il avait encouragé l'emploi des premiers et déconseillé les autres.

Tout geste de la main, dans un passage de morale, doit avoir un sens. Souvent on peut aller jusqu'au geste descriptif, pourvu qu'on évite la pantomime.⁷²²

Selon Goethe, l'emploi des gestes pittoresques ou, comme Suckau le traduit : « des gestes descriptifs », doit être modéré. Pour améliorer la mimique, il propose à l'acteur de répéter seul devant le miroir, en s'observant alors qu'il pense le texte de son rôle sans le réciter pour autant. C'est très intéressant, car Schröder déconseille les répétitions devant le miroir parce qu'il considère que cette technique aboutit dans un jeu trop maniéré !

⁷¹⁹ Comme Goethe s'adresse aux comédiens, nous pouvons supposer qu'il parle de leur perspective, et que « droite » désigne ici côté jardin.

⁷²⁰ GOETHE, Johann Wolfgang von, *op. cité*, p. 910: § 47: *Die Hand selbst muß aber weder eine Faust machen noch wie beim Soldaten mit ihrer ganzen Fläche am Schenkel liegen, sondern die Finger müssen teils halb gebogen, teils gerade, aber nur nicht gezwungen gehalten werden.*

⁷²¹ BRANDES, Johannes Christian, *Histoire de ma vie*, PICARD, Louis-Benoît (traducteur), chez Ponthieu, Librairie du Palais royal, Galerie des Bois, N° 252, Paris, 1823, p. 164-166.

⁷²² LESSING, Ephraim Gotthold, *Dramaturgie de Hambourg*, traduit par SUCKAU, Edouard de, Librairie Académique Didier et Cie, Paris, 1869, p. 22.

Les §§ 66 à 72 traitent de l'attitude à adapter lors des répétitions. C'est alors que nous découvrons le premier indice montrant que les *Règles* de Goethe s'adressent aussi aux actrices puisqu'il écrit :

§ 69

Les femmes devraient poser leurs petits sacs du côté.⁷²³

De manière générale, les consignes concernant les répétitions sont plutôt d'ordre pragmatique. Ainsi, Goethe conseille de ne pas répéter en bottes, mais en pantoufles. Il ne faut pas porter de manteaux, pour ne pas empêcher les libres mouvements des mains ou des bras. Le dernier article concernant les répétitions ne manque pas d'une pointe d'humour quand Goethe précise :

§ 71

Qui, en répétant les rôles tragiques, pose les mains sur la poitrine, risque de chercher le trou dans son harnois pendant la représentation.

Pour le reste, les règles correspondent à ce que l'on peut lire dans les règlements intérieurs des théâtres ; c'est-à-dire qu'il faut s'abstenir de changer le texte de son rôle ou de faire des mouvements et gestes ne correspondant pas au personnage interprété. Il faut dire que certaines consignes données par Goethe sont particulièrement révélatrices des habitudes des acteurs. Ainsi, il interdit de se moucher ou de cracher pendant le spectacle, et avertit les acteurs devant être assis qu'il ne faut pas déplacer sa chaise en la tirant avec les mains posées entre les deux cuisses.

En suivant les traces de la Neuberin, mais aussi d'Ekhof, Goethe s'intéresse également à la vie privée. Toutefois, il ne tient pas, dans ses Règles, un discours moralisateur mais se contente de dire :

⁷²³ GOETHE, Johann Wolfgang von, *op. cit.*, p. 912: § 67: *Frauenzimmer sollten ihre kleinen Beutel beiseite legen.*

Le comédien doit considérer que dans la vie quotidienne, il sera également exposé en tant qu'artiste.

Cela ne signifie cependant pas que Goethe n'aurait pas accordé d'importance à l'attitude générale de ses acteurs. Il les a, au contraire, dirigés d'une main de fer, en observant leur train de vie et en imposant le respect des valeurs morales de la bourgeoisie. Toutefois, dans les conseils donnés à Wolff et à Grüner, il se concentre sur les habitudes à prendre pour améliorer ses qualités en tant qu'artiste dramatique. Il faut notamment soigner sa langue et son apparence, s'entretenir et faire preuve de grâce dans tous les domaines de la vie, sans pour autant exagérer, car il ne s'agit pas non plus de se ridiculiser. Les dix derniers paragraphes sont essentiellement consacrés aux déplacements sur scène. Il ne faut ni rester trop près des coulisses, ni s'installer à l'avant-scène. Pour éviter de faire trop de déplacements pendant la représentation, Goethe suggère de se faire un plan de la scène que l'on divise tel un damier, et d'y noter les déplacements prévus. Il conseille les déplacements en diagonale ; ils seraient en effet plus esthétiques. Si on sort de la dernière coulisse, plutôt que d'avancer en parallèle aux coulisses, il serait plus beau de se diriger vers le trou du souffleur. Enfin, le dernier paragraphe précise que ces règles s'appliquent surtout aux personnages nobles et sérieux, et que pour interpréter des rôles de paysans ou des rôles plus comiques, il convient d'en faire abstraction.

Goethe estima que les excellentes prestations du comédien Wolff démontraient la force et le bien-fondé de ses *Règles*.

Friederike Bethmann-Unzelmann et Karoline Jagemann.

La comparaison de deux actrices se prête particulièrement comme exemple pour confronter les réformes et théories concernant le métier d'acteur à la réalité : Friederike Bethmann-Unzelmann et Sophie Karoline Jagemann. Les deux actrices ont pour point commun, en plus d'avoir marqué leur époque, d'avoir débuté en tant que chanteuses. Ruth B. Emde écrit :

Friederike Auguste Caroline Conradine Unzelmann, née Flittner (22 janvier 1760 à Gotha – 16 août 1815 Berlin), la seule actrice d'Allemagne – mise à part Caroline [Jagemann] - qui ait connu autant de succès en tant que chanteuse d'opéra que dans les comédies et les tragédies.⁷²⁴

Née en 1760 à Gotha, Friederike Bethmann-Unzelmann est la fille d'un fonctionnaire saxon. Après le décès de son père, sa mère épouse Gustav Friedrich Großmann, anciennement fonctionnaire prussien, mais désormais acteur et chanteur dans la troupe d'Abel Seyler. C'est son beau-père qui la forme, et elle débute en 1777. A cette époque, elle se consacre surtout au chant, et elle se fait rapidement un nom en tant qu'interprète des œuvres de Mozart. Lorsque Großmann quitte Seyler pour diriger avec Karl Hellmuth le théâtre de Bonn, elle le suit. Cependant, après la mort de Maximilian Frédéric de Königsegg-Rothenfels⁷²⁵, Großmann et Hellmuth, désormais privés de sa protection, sont confrontés à la fermeture de leur théâtre. Le beau-père de Bethmann-Unzelmann tente sa chance ailleurs, notamment à Francfort, à Cologne et à Münster⁷²⁶ ; mais ses projets demeurent sans succès. La mère de Bethmann-Unzelmann étant décédée en 1784, et Großmann ayant aussitôt⁷²⁷ épousé l'actrice Margarethe Victoria Schroth, elle part à Mayence où, en 1786, elle se marie avec son collègue Karl Wilhelm Unzelmann. Celui-ci a été pendant dix ans membre de la troupe de Carl Theophil Döbbelin, et en tant que tel a séjourné dans de nombreuses villes, dont Dresde, Leipzig et Berlin. C'est surtout à Berlin qu'il a su marquer les esprits, ce qui vaut aux époux Unzelmann une invitation à rejoindre la troupe du théâtre de cour de Berlin.

Les quinze ans à Berlin seront la période la plus mémorable de la carrière de Friederike Bethmann-Unzelmann, bien qu'elle reste active et reconnue longtemps après. En 1788, le théâtre de cour est dirigé par Karl Wilhelm Ramler et Johann Jakob Engel, qui lui

⁷²⁴ EMDE, Ruth B., *Selbstinszenierung im klassischen Weimar: Caroline Jagemann*, Wallstein Verlag, Göttingen, p. 313 - 314: *Friederike Auguste Caroline Conradine Unzelmann, geb. Flittner (22.1.1760 Gotha – 16.8.1815 Berlin), die einzige Schauspielerin Deutschlands, die wie Caroline als Opernsängerin, in Tragödien und Komödien gleichermaßen erfolgreich war.*

⁷²⁵ Maximilian Frédéric de Königsegg-Rothenfels (1708 – 1784), archevêque de Cologne. Christ rapporte que, lorsqu'il était déjà très âgé, il entretenait une liaison avec la danseuse Isabella Barbieri.

⁷²⁶ La ville allemande Munster qui est située dans l'ancienne province Westphalie.

⁷²⁷ Großmann a épousé Schroth en 1785. Certainement, il était préoccupé de trouver une deuxième mère pour ceux de ses onze enfants, qui avait survécu à la petite enfance. Il a eu dix autres enfants avec sa seconde épouse.

laissent main libre pour pratiquer sa vision de l'art théâtral. D'ailleurs, les critiques de l'époque leur donnent raison :

Madame Unzelmann réunit en elle toutes les qualités qui la rendent recommandable en tant qu'actrice : charme, jeunesse, ton émouvant de la langue, vérité, expression, intensité dans le jeu, une bonne technique de chant.⁷²⁸

Il n'y a qu'une seule autre actrice s'appêtant à égaler sa notoriété: Karoline Jagemann.

Cette jeune actrice et chanteuse est née en 1777. Par conséquent, elle n'appartient pas à la même génération que Friederike Bethmann-Unzelmann, qui aurait pu être sa mère. Malgré la différence d'âge entre les deux, le fait qu'elles occupent des emplois identiques et que leurs dons d'artistes puissent se mesurer l'un à l'autre, poussent les contemporains à les comparer.

Sa démarche [de Karoline Jagemann] gracieuse et noble est une qualité particulière, qui manque à toutes les autres actrices, Madame Unzelmann mise à part ; l'une entre comme une cuisinière, l'autre marche tordue, la troisième parade tel un paon.⁷²⁹

Généralement, elles ont plutôt été présentées comme des rivales. Ainsi, les deux femmes furent considérées comme particulièrement attractives.

Tandis que Karoline Jagemann détenait en plus l'atout de la jeunesse, Friederike Bethmann-Unzelmann, contrairement à sa cadette, correspondait à l'idéal esthétique de son époque. Son doux visage était doté d'une expression naïve ; son physique, avec des formes très féminines, parfaissant son apparence. La Jagemann était d'une beauté plus classique et d'une apparence plus androgyne.

⁷²⁸ BERTRAM, August Christian von, *Annalen des Theaters*, Berlin, 1789, p. 130: *Bei Madame Unzelmann vereint sich alles, was eine Schauspielerin empfehlen muß; Reiz, Jugend, rührender Ton der Sprache, Wahrheit, Ausdruck, Innigkeit im Spiel, gute Methode im Gesang.*

⁷²⁹ Berliner Dramaturgien, Berlin 1798. Cf. EMDE, Ruth B., *Selbstinszenierung im klassischen Weimar: Caroline Jagemann*, Wallstein Verlag, Göttingen, p. 349: *Ein besonderer Vorzug ist ihr [=Karoline Jagemanns] zierlicher und edler Gang, der außer Madam Unzelmann allen Schauspielerinnen fehlt; die eine tritt auf wie eine Köchin, die andere geht krumm, die dritte stolziert wie ein Pfau.*



A gauche : *Friederike Bethmann-Unzelmann. Gravure par G. Schauer, Berlin 1858.*

A droite : *Caroline Jagemann. Tableau de Jakob Wilhelm Christian Roux (1803).*

En comparant les vies privées des actrices, tout semble les opposer. L'aînée s'est mariée deux fois ; la cadette est la maîtresse d'un souverain. Pourtant, au départ, leurs parcours se ressemblent étonnamment. Toutes les deux ont entamé leur formation théâtrale à partir de treize – quatorze ans, ce qui est plus élevé que la moyenne d'âge des enfants d'acteurs, mais beaucoup plus précoce que pour les acteurs d'autres origines sociales. Toutes deux appartenaient initialement au milieu bourgeois ; plus encore : leurs pères étaient des bourgeois étant en contact avec la cour. Comme le père de Bethmann-Unzelmann, celui de la Jagemann était fonctionnaire. Christian Joseph Jagemann était directeur d'un lycée ecclésiastique à Erfurt avant de devenir bibliothécaire à la cour de Weimar. La duchesse Anna Amalia découvre rapidement le talent de sa fille pour la musique et la scène, et envoie l'adolescente à Mannheim pour qu'elle y soit formée par August Wilhelm Iffland et Heinrich Beck. Deux ans plus tard, Karoline est alors âgée de quinze ans, c'est au théâtre de cour de Mannheim qu'elle débute dans le rôle d'Obéron, le roi des Elfes dans l'opéra du même nom, composé par Paul Vranitzky. En 1797, au bout de sept d'années de formation, les différentes occupations de la ville par les troupes françaises ainsi que le départ d'Iffland pour Berlin, la motivent à rentrer à Weimar, où elle est embauchée en tant que chanteuse au théâtre de cour.

La comparaison des témoignages de l'époque concernant le jeu de Friederike Bethmann-Unzelmann avec ceux concernant le style de Karoline Jagemann, qui, pour avoir été formée par Iffland, n'est pas vraiment représentante du style weimarien, révèle que

[...] si l'une [Bethmann-Unzelmann] cherchait, selon l'idéal classiciste, toujours à susciter une impression esthétique, l'autre [Jagemann] savait tout-à-fait faire des mouvements téméraires et vifs.⁷³⁰

Lorsqu'en 1796, August Wilhelm Iffland devient directeur du théâtre, ses rapports avec Friederike Bethmann-Unzelmann sont d'abord tendus. Il a ses propres visions concernant le jeu et veut les imposer. Elle est l'une des actrices les plus célèbres de l'époque grâce à sa technique de jeu novatrice. Il faut dire qu'ils n'ont pas exactement la même conception de leur art : Iffland est représentant d'un style plutôt réaliste, mais sa réflexion esthétique rejoint celle de Bethmann-Unzelmann, qui prône l'embellissement de la nature, dans le sens où les deux considèrent qu'il ne suffit pas de montrer la nature telle qu'elle est.

En 1798, lors d'une tournée avec le *Quartette de Weimar*⁷³¹ Karoline Jagemann se rend, entre autres, à Berlin, n'y retrouvant pas seulement Iffland, mais faisant certainement aussi la connaissance de Friederike Bethmann-Unzelmann. Malheureusement, les périodiques de l'époque ne rapportent rien sur une rencontre entre les deux artistes, ou si elles ont peut-être même été amenées à chanter ou jouer ensemble. Cependant, la presse berlinoise célèbre déjà le talent de la jeune Karoline Jagemann :

Une grâce sans exigences apparaissait avec elle, et l'impression, qu'elle a faite, est durable.
Un physique agréable, des mouvements doux, une voix et une articulation s'adressant directement au cœur, un œil parlant bellement, la vertu dans sa démarche, son pas et son

⁷³⁰ LASKUS, Irmgard, œuvre citée, p. 78: [...]wollte die eine gemäß dem klassizistischen Ideals stets einen ästhetischen Eindruck erwecken, so kannte die andere durchaus kühne und lebhaftige Bewegungen.

⁷³¹ Le Quartette de Weimar: La soprano Henriette Eberwein, le ténor Carl Melchior Moltke, le bassiste Karl Stromeier ainsi que Karoline Jagemann.

costume, accompagnent ses belles représentations. Nulle part il n'y avait de trop, rarement [il y avait] de l'insuffisant, et de la féminité [il y en avait] partout [...].⁷³²

La disciple d'Iffland pratiquait un style de jeu rapprochant celui de son ancien professeur. Néanmoins, il est certain que Friederike Bethmann-Unzelmann a influé, directement et indirectement, sur le jeu de Karoline Jagemann. En effet, l'intention de Friederike Bethmann-Unzelmann de vouloir donner un côté esthétique à chacun de ses rôles, a contribué à développer l'école qui sera appelée « l'idéalisme de Weimar ». Les acteurs de Weimar et leur directeur Goethe ont eu l'occasion de la voir sur leur propre scène à plusieurs reprises, car contrairement à Karoline Jagemann, qui pour une artiste dramatique de son époque tournait très peu, sa collègue partait fréquemment en déplacement.



Friederike Bethmann et August Wilhelm Iffland dans un même spectacle. Gravure de F. Catel, sans datation (après 1802).

⁷³² ANONYME, *Jahrbücher der preussischen Monarchie unter der Regierung Friedrich Wilhelm des Dritten*, chez Johann Friedrich Unger, Berlin, 1798, p. 319: *Anspruchlose Grazie* erschien mit ihr und der Eindruck, den sie gemacht hat, ist bleibend. Angenehme Gestalt, sanfte Bewegungen, eine Stimme und Aussprache, welche unmittelbar an das Herz reden, ein schönes sprechendes Auge, Sittlichkeit im Schritt und Tritt und Anzug, begleiten ihre schönen Darstellungen. Es war nirgend zuviel, selten zuwenig, und überall Weiblichkeit [...].

Malgré les débuts difficiles, au cours des années de coopération une réelle complicité s'installe entre l'actrice Bethmann-Unzelmann et le directeur Iffland. En 1800, Rhode écrit sur la comédienne :

Le volume de son talent mérite autant d'admiration que son art de représentation [...] elle sait charmer le spectateur, et l'emporter avec elle par une illusion, qui nous fait oublier la réalité. C'est de manière tranchante qu'elle définit le ton de ses rôles, et elle reste fidèle au caractère. Sa déclamation est vraie, peu importe si elle plaisante dans le ton léger de la conversation, ou si elle se plaint dans des tons pathétiques, et sa mimique est aussi expressive que la profusion pittoresque. Une grâce légère survole tous ses mouvements et caractérise son jeu. Par ailleurs, dans ses représentations, elle s'en tient exactement à la nature qu'elle nous rend embellie [...] ⁷³³

Dans son étude remarquable, Irmgard Laskus ⁷³⁴ tente de reconstruire et d'analyser le style de jeu de Friederike Bethmann-Unzelmann en confrontant les différents témoignages des contemporains. Selon la chercheuse, l'actrice rejetait le style de l'école de Hambourg ainsi que l'idée du jeu cérébral réclamé par Schröder. Elle estimait qu'un jeu aussi proche de la nature, que celui-ci l'avait exigé, dérangerait l'effet de l'illusion auprès du spectateur. Toutefois l'actrice ne construisait pas ses rôles sans aucune réflexion, puisqu'elle considérait comme primordial de donner à chacun de ses personnages une forme poétique. Paradoxalement, cette démarche la rapprochait du style hambourgeois, car l'individualisation des rôles qui en résultait était justement une des maximes les plus importantes de l'école de Hambourg. En effet, la recherche d'esthétique de la part de Friederike Bethmann-Unzelmann était très poussée, ce qui se reflète aussi dans ses costumes.

⁷³³ RODHE, J.C., *Allgemeine Theaterzeitung*, chez Heinrich Frölich, Berlin, 1800, p. 213-214: *Der Umfang ihres Talents ist so bewundernswürdig als die Kunst ihrer Darstellung [...] sie weiß die Zuschauer zu bezaubern, und durch eine Illusion mit sich zu hin zu reißen, die uns die Wirklichkeit vergessen läßt. Sie bestimmt den Ton ihrer Stimme scharf, und bleibt dem Charakter getreu. Ihre Declamation, sie möge im leichten Konversationston scherzen, oder in pathetischen Tönen klagen, ist wahr, und ihre Mimik so voll Ausdruck als mahlerische Fülle. Eine leichte Grazie schwebt um all ihre Bewegungen, und bildet den Hauptcharakter ihres Spiels. Sie hält sich übrigens in ihren Darstellungen genau an die Natur, welche sie uns verschönert giebt [...]*

⁷³⁴ LASKUS, Irmgard, *Friederike Bethmann-Unzelmann. Versuch einer Rekonstruktion ihrer Schauspielkunst*, sans édition, Leipzig, 1926.



Friederike Bethmann-Unzelmann. A gauche : Dans le rôle de Maria Stuart, dessin de Dachling, gravure par L.B. Sans datation, probablement vers 1810. A droite : Dans le rôle de Fanchon. Artiste et année inconnus.

Le talent d'actrice de Friederike Bethmann-Unzelmann a fait d'elle une artiste de renommée, célébrée par ses contemporains ; son goût pour la mode – non seulement sur scène, mais aussi en privé – est admiré par les dames de la haute société berlinoise, qui s'empressent de copier son style vestimentaire. Même la reine la consulte en tant que conseillère pour ses bals masqués. Ainsi, l'actrice devient une véritable icône du style. Il faut dire que l'importance accordée aux costumes est un élément typique de l'école berlinoise, et que le théâtre de cour de Berlin disposait d'un fond beaucoup plus important que celui d'autres théâtres, tel que celui de Weimar.

Irmgard Laskus qualifie le jeu de Bethmann-Unzelmann de « réflexif – intuitif ». Pour illustrer les raisons ayant abouti à cette définition, elle rapporte une anecdote selon laquelle grâce à cette réactivité Bethmann-Unzelmann aurait pu rattraper une erreur fatale commise par son collègue Franz Mattausch lors d'une représentation du *Don Carlos* de Schiller. L'Acte II, scène 8 constitue un moment clef de la pièce où les événements arrivent à un point de non-retour, menant à la fin tragique des deux héros masculins. La princesse d'Eboli, interprétée par Bethmann-Unzelmann, dans une lettre

adressée au prince héritier Don Carlos, joué par Franz Mattausch, lui déclare sa flamme. Celui-ci pense que l'auteur de la lettre serait la reine Elisabeth, son ancienne fiancée qui finalement a dû épouser son père, le roi Philippe. Se rendant au tête-à-tête proposé dans le message, il s'aperçoit de son erreur, et dans un élan de compassion pour la princesse, dont il rejette l'amour, lui avoue être épris de sa belle-mère. La princesse d'Eboli lui réclame alors une autre lettre qu'elle vient de lui remettre dans un accès de confiance ; il s'agit d'un message lui ayant été adressé par le roi et la compromettant comme maîtresse de celui-ci. Don Carlos, soupçonnant un moyen pour faire chanter son père, jubile et ne veut pas la rendre, ce qui poussera par la suite la princesse d'Eboli à intriguer contre lui.

La princesse.

Oh ! ciel, dans quelle horrible situation je me suis engagée !

La lettre ! Rendez-la ! il faut que je l'aie.

Carlos.

Des lettres du roi ? Et à vous ?

La princesse.

La lettre ! Au nom de tous les saints !

Carlos.

Celle qui devait démasquer quelqu'un à mes yeux... Celle-là ?

La princesse.

C'est fait de moi !... Donnez !

Carlos.

Cette lettre...

La princesse, se tordant les mains de désespoir.

Imprudente ! qu'ai-je risqué là ?

Carlos.

Cette lettre...elle venait du roi ? Oui, princesse, voilà certes qui change subitement toutes choses. (*Levant la lettre avec une joie triomphante.*) C'est une lettre inestimable... d'un

poids...et d'un prix infini. Toutes les couronnes de Philippe seraient trop légères, trop insignifiantes pour la racheter... Cette lettre, je la garde. (*Il sort.*)⁷³⁵

Et c'est en sortant que Franz Mattausch perd la lettre, qui tombe de sa poche sans qu'il ne s'en aperçoive. Bethmann-Unzelmann, en disant la dernière réplique de l'acte,

La princesse veut lui barrer le chemin.

Grand Dieu, je suis perdue.⁷³⁶

se rend compte que le regard du public est rivé sur le côté par lequel Mattausch vient de sortir ; et elle découvre la fameuse lettre au sol. Si elle la récupère, l'intrigue de la pièce devient incohérente. En même temps, le papier est trop visible pour qu'elle l'ignore. Comment s'en sortir ? Se lamentant de son sort, la princesse d'Eboli voit qu'une lettre se trouve par terre. Elle s'y précipite dans un mouvement de joie pour la ramasser, la survole rapidement... et la jette avec dépit pour signaler qu'il ne s'agit pas de la bonne. Par-là, non seulement Bethmann-Unzelmann a sauvé la situation, mais son action a même su augmenter le suspense de l'action.

Le rapport de Bethmann-Unzelmann avec le théâtre de Weimar semble avoir été ambivalent. Elle y a joué à plusieurs reprises. En tous cas, si le travail de ses collègues lui déplaisait, elle ne mâchait pas ses mots. Ainsi, en 1815, à Weimar, elle assiste à une représentation qu'elle décrit dans une lettre adressée à une amie:

Au théâtre, nous avons vu *Adolphe et Clara*⁷³⁷, où seul Carl [Unzelmann] était bien. La Heigendorf⁷³⁸ était bien mauvaise ; puis les complices : ils étaient tous mauvais. Comme d'ailleurs tout le théâtre est très misérable ; et en particulier Monsieur Wolf⁷³⁹, qui est tout-à-fait misérable et piètre. [...] Le jeune Genast⁷⁴⁰ jouait le rôle de Rebenstein telle une latte, mais il avait rembourré ses mollets au point qu'à côté de lui, les jambes du gros cuisinier

⁷³⁵ SCHILLER, Friedrich, *Don Carlos* in REGNIER, Ad. (traducteur et éditeur), *Théâtre de Schiller*, tome 2, Librairie Hachette, Paris, p. 62-63.

⁷³⁶ Ibidem.

⁷³⁷ *Adolphe et Clara* ou *Les deux prisonniers*. Comédie en un acte de Nicolas Marie d'Alayrac (compositeur) et Benoît Joseph Marsollier.

⁷³⁸ Karoline Jagemann. Elle joua le rôle de Clara.

⁷³⁹ Pius Alexander Wolff (1782 – 1828), disciple de Goethe et de fait représentant du nouveau style weimarien.

⁷⁴⁰ Il s'agit du fils d'Anton Genast. Il ne faisait pas partie de la troupe permanente de Weimar, mais y jouait régulièrement en tournée.

ressemblaient à des queues de pipeaux. [...] D'ailleurs, le rembourrage et la monotonie semblent, de manière générale, constituer la qualité principale des comédiens de Weimar. Madame Wolf⁷⁴¹ tenait un discours à l'honneur de la grande-princesse, tout en chantonnant comme une mendicante, et malgré sa robe toute riche, elle ne tenait pas d'éventail dans sa main. C'est aussi soigneux que si un homme voulait se présenter à une telle occasion sans chapeau ; et de toute manière, ils ignorent toutes les règles de la convenance.⁷⁴²

La critique sévère de Bethmann-Unzelmann paraît encore plus dure quand on tient compte du fait que la princesse de Navarre, ayant assisté à la même représentation, n'en disait que du bien. Bethmann-Unzelmann n'avait-elle pourtant pas, en 1801, confié son fils⁷⁴³ Karl Wolfgang, âgé de seize ans, à Goethe pour que celui-ci le forme au métier ? D'où ce retournement de situation ? Était-elle jalouse de celle que tout le monde considérait comme sa rivale ? Son opinion concernant le théâtre weimarien avait-elle été plus haute à l'époque ? Évidemment, ce ne fut que deux ans plus tard que Goethe formula ses règles à l'attention de Wolff et Grüner ; cependant, il entreprit déjà ses premières réformes en 1791.

A moins que l'ambition principale de l'actrice n'ait pas été en rapport avec le théâtre, mais consistait plutôt à éloigner son fils aîné de l'influence de son père, tout en le sachant à l'abri des besoins ? En effet, en 1803, malgré le succès que Friederike Bethmann-Unzelmann connaît à Berlin, elle décide de quitter la ville. Cette décision est motivée par sa vie privée, car, lassée des liaisons de son mari que celui-ci n'essaye même plus de cacher, elle divorce. La même année, elle se console en épousant le comédien et chanteur Heinrich Eduard Bethmann, qui a quatorze ans de moins qu'elle.

⁷⁴¹ Amalia Wolff-Malcolmi, 1783 – 1851.

⁷⁴² Cf. EMDE, Ruth B., *Selbstinszenierung im klassischen Weimar: Caroline Jagemann, Wallstein Verlag, Göttingen, p. 590: Im Theater sahen wir Adolf und Clara, wo nur Carl allein gut war, die Heigendorf war recht schlecht; dann die Mitschuldigen, da waren alle schlecht. Wie überhaupt das Theater recht elend ist, besonders Herr Wolf ganz miserabel und elend. [...] Der junge Genast spielte Rebensteins Rolle wie eine Latte, hatte sich aber ein paar Waden ausgestopft, wogegen dem dicken Koch sein nur Pfeifenstiele sind. [...] Überhaupt scheint das Ausstopfen und Monotonsein die Haupteigenschaft der Schauspieler von Weimar zu sein. Madame Wolf hielt zu Ehren der Großfürstin eine Rede, im Klingelton, und hatte bei einem ganz reichen Kleide keinen Fächer in der Hand, das ist akkurat, als wenn ein Mann bei einer solchen Gelegenheit ohne Hut erscheinen wollte, überhaupt wissen Alle nicht, was sich schickt.*

⁷⁴³ Elle a trois enfants de son premier mariage, Karl Wolfgang est son fils aîné. Minna, sa seule fille, sera également actrice et connue sous le nom de Minna Korntheuer. Certains prétendent qu'elle serait la fille de Bethmann, mais elle est née en 1789, quatorze ans avant le remariage de sa mère. Son fils cadet, Friedrich (1797 – 1854), deviendra xylographe.

Grâce à sa renommée, elle ne manque pas de propositions professionnelles et tourne d'abord dans l'espace germanophone, puis aussi en Italie. Au tournant du siècle, elle est une des rares actrices allemandes connues au-delà de l'espace germanophone, comme le prouve cette citation tirée d'une revue française :

Aline, reine de Golconde, avec la musique de M. Berton, a passé du théâtre Feydeau sur ceux de Berlin et de Vienne. [...] Il paraît aussi que la pièce a été beaucoup mieux jouée à Berlin qu'à Vienne ; madame Unzelmann y a rempli le rôle d'Aline, et cette actrice jouit en Allemagne de la même réputation que madame Saint-Aubin a si bien méritée à Paris.⁷⁴⁴

Pour ses compatriotes, peu d'artistes son aussi valeureuses que « leur » Friederike Unzelmann qu'ils considèrent comme être une des meilleures artistes de l'époque:

J'y⁷⁴⁵ ai vu plusieurs pièces qui m'ont ennuyé, entre autres *Cassandra Aveugle* ; mais je dois excepter *Fanchon la Veilleuse* et *Berquin*, toutes deux de Bouilly. Le rôle de Fanchon est très bien joué par madame Belmont ; mais je prédis que notre madame Unzelmann la surpasserait.⁷⁴⁶

Dans l'espace germanophone, seule la notoriété de Karoline Jagemann peut être comparée à celle de Bethmann-Unzelmann. Goethe, qui pourtant ne s'entendait pas bien avec elle, définissait ainsi le jeu de Karoline Jagemann:

Une noble simplicité est caractéristique de son jeu et de sa langue, et les deux elle les savait élever à une dignité tragique, si c'était nécessaire.⁷⁴⁷

⁷⁴⁴ ANONYME, *Archives littéraires de l'Europe ou Mélanges de littérature, d'histoire et de philosophie*. Chez Henriches, Paris, 1804, p. XXXIV.

⁷⁴⁵ Théâtre du Vaudeville.

⁷⁴⁶ KOTZEBUE, August von, *Souvenirs de Paris en 1804*, sans nom du traducteur, chez Barba, Paris, 1805, p. 256.

⁷⁴⁷ Cf. WESTERMANN, Georg et autres, *Westermanns Monatshefte*, volume 70, Westermann Verlag, Brunswick, 1891, p. 403: *Eine edle Simplicität bezeichnete ihr Spiel und ihre Sprache, und beides wußte sie, wo es nötig war, auch zu tragischer Würde zu erheben.*

Conclusion

Mes recherches m'amènent finalement à corriger un point que j'avais évoqué dans l'introduction. Contrairement à ce que j'avais prétendu, la période étudiée s'avère correspondre une époque précise de l'histoire théâtrale : celle de la sédentarisation et de la littérisation du théâtre ! C'est aussi le moment de l'émancipation du théâtre allemand par rapport au modèle français, bien qu'il reste, avec le théâtre anglais, sa référence prédominante. Désormais moteur de l'embourgeoisement de la société, le théâtre devient, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, porte-parole de l'idée d'une grande Nation allemande, et le théâtre allemand commence à s'exporter.

L'étude de plus de quatre cents biographies d'actrices et d'acteurs, mais aussi d'autres personnes liées au milieu théâtral, confirme l'hypothèse que l'on ne peut pas systématiquement considérer, dans le contexte du théâtre, les hommes et les femmes comme deux groupes sociologiquement distincts. Bien que, notamment en cours de la sédentarisation et de l'embourgeoisement du milieu, nous observions de nettes différences entre les sexes quant à leurs situations juridiques respectives et leurs possibilités de carrière, le stéréotype de l'acteur et le stéréotype de l'actrice sont en grande partie identiques. C'est la raison pour laquelle, finalement, peu de passages de cette thèse de doctorat sont exclusivement consacrés à l'actrice. Selon les résultats de mes analyses, il semblerait que les différences entre les sexes apparaissent surtout si on étudie les comédiens et comédiennes en partant des points dictés par la vie extérieure au milieu. L'infériorité juridique de la femme est imposée par la législation de l'état, non par celle du théâtre. Par ailleurs, dans les théâtres privés, où l'entrepreneur et le directeur sont une seule personne, les femmes continuent à occuper des postes importants, tandis que dans les théâtres de cour, elles se concentrent davantage sur leur carrière en tant qu'artiste dramatique. Cependant, si nous comparons les artistes en considérant uniquement les éléments relatifs à leur métier, il s'avère qu'il y a effectivement deux groupes sociologiques distincts dans la profession : les enfants du théâtre et les acteurs et actrices d'autres origines sociales. Ainsi, leurs parcours professionnels divergent considérablement ; par exemple, les enfants de comédiens débudent plus jeunes et pour d'autres motifs, ils ont des carrières plus longues etc.

Il s'est avéré que beaucoup de mythes tissés autour des actrices et des acteurs ont survécu, et qu'on en trouve même dans les études universitaires. L'idée très répandue qu'au dix-huitième siècle, l'actrice ait été une des rares femmes à exercer une activité professionnelle, en est un exemple. Cependant, il est vrai qu'en rédigeant leurs Mémoires, les actrices ont autrement plus thématiqué leurs carrières que les bonnes, les paysannes ou les ouvrières qui elles n'écrivaient pas.

Evidemment, il faut se poser la question si les acteurs et actrices étudiés sont vraiment représentatifs. Sans doute, si on considère la quantité des biographies étudiées. Toutefois, comme c'est le théâtre réglé et littéraire qui était au centre des préoccupations des théoriciens et réformateurs, c'est sur ce théâtre-là que nous sommes le mieux renseignés. Par conséquent, les données ayant été récoltées dans cette catégorie de documents, les personnes étudiées sont représentatives du théâtre «sérieux». Or, ce théâtre ne représente qu'une petite partie de l'activité théâtrale de l'époque. Il serait sans doute intéressant de se pencher davantage sur les actrices et acteurs continuant à pratiquer un théâtre plus ancien et burlesque. D'autres sujets ont juste été effleurés dans cette thèse de doctorat : la question des emplois, la production littéraire des artistes dramatiques etc. Des études très riches ont été publiées à ces sujets dans le cadre d'études plus littéraires.

De manière générale, nous pouvons constater au cours de dix dernières années un intérêt grandissant de la part des chercheurs français pour le théâtre allemand du dix-huitième siècle – la présente étude souhaite être une contribution à cet élan de recherche !

Index

A

- ACKERMANN, Charlotte**, 139, 149, 150, 151, 152, 232, 258, 264, 265, 276, 298, 302
ACKERMANN, Conrad, 90, 92, 93, 149, 232, 264, 296
ACKERMANN, Dorothea, 149, 150, 151, 152, 153, 232, 258, 264
ACKERMANN, Sophie Charlotte, 7, 90, 91, 92, 93, 139, 149, 151, 232, 264, 265, 276, 296
ALASSEUR, Claude, 209, 240, 241, 242
ALERI (Famille), 231
ALVENSLEBEN, Johann Friedrich von, cameringue, 170, 171
Anna Amalia, duchesse de Saxe-Weimar-Eisenach, 43, 317
Anne I^{ère}, tsarine russe, 88, 89
ARCHENHOLZ, J.W. von, 256, 260
AROUET, François Marie, dit *Voltaire*, 14, 79, 282
Auguste II, roi de Pologne, 79, 246
Auguste III, roi de Pologne, 87

B

- BACHMANN, Charlotte**, 256
BACHMANN, Friederike, 256
BACHMANN, Jean, 256
BACHMANN, Karl Wilhelm, 256
BARBIERI, Isabella, 315
BARDUA, Caroline, 266
BASTIARI (Monsieur), 66
BAUER von, gouverneur général de Saint-Pétersbourg, 104
BECK, Johann Jacob, 265
BECKER-CANTARINO, Barbara, 25, 58, 62, 64, 65, 66, 68, 70, 93, 185
BECKMANN (Madame), 184
BEIL, Johann David, 153
BELLAMY, Anne George, 40
BELMONT (Madame), 325
BENDER, Wolfgang F., 32
BENEZE, Emil, 114
BERGOPZOOM, Johann Baptist, 117
Bernardon, 71, 111
BERTAUX, Pierre, 299
BERTON, Henri Montan, 325
BERTRAM, Christian August von, 36, 136, 137, 231, 238, 242, 256, 286, 292, 316
BETHMANN-UNZELMANN, Friederike, 9, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 323, 324, 325
BEVILLENS, Carl, 254
BIBBIENA, Galli, 267
BIEDERMANN, Karl, 126
BIELEFELD, Jakob Friedrich Freiherr von, 99
BIGLER-MARSHALL, Ingrid, 63, 66, 68
BLUCHE, François, 19
BOHN, Gottfried Christian, 12
BOND (Monsieur), 258

- BONDINI, Pasquale**, 231, 238
BORCHERS, David, 231
BOUILLY, Jean-Nicolas, 325
BOYLE, Nicholas, 187
BRANDES, Johann Christian, 241, 291, 312
BRAUNECK, Manfred, 18, 103, 268, 273, 281
BRAUNFELS, Wolfgang, 119
BREUER, Mordechai, 14
BROYER, Sylvain, 224, 225, 226
BRÜCKNER, Gerhard, 156, 193
BRUNIAN, Joseph Johann Freiherr von, 106
BUCK, Inge, 27, 35, 40, 133, 134, 138, 139, 142, 148, 239
BUSHUVEN, Sigfried, 32

C

- CAÏN, Henri Louis**, dit *Lekain*, 125
CASTEL, Viviane du, 14
Catherine II, tsarine russe, 82
CAUSSIN, Nicolas, 286
CHAMBERS, Ross, 24
Charles Auguste, grand duc de Saxe-Weimar-Eisenach, 165
Charles-Frédéric, duc de Schleswig-Holstein-Gottorp, 82, 83
CHRIST, Friederike, 140
CHRIST, Isabella Maria, 219
CHRIST, Joseph Anton, 37, 38, 39, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 115, 116, 117, 121, 123, 125, 134, 135, 140, 141, 144, 162, 168, 169, 170, 171, 179, 218, 219, 240, 246, 257, 292, 315
CHRIST, Nanette, 134, 168
Clairon, La, 295
COMMUN, Patricia, 224, 226
CORNILLE, Pierre, 74, 280
CORVIN, Michel, 59, 71, 202, 203
COURTÉE (Madame), 137, 138

D

- D'ALAYRAC, Nicolas Marie**, 323
DALBERG, Friedrich von, 237
DALBERG, Theodor von, 237
DALBERG, Wolfgang Heribert von, 116, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 179, 182, 237, 272, 303, 305
DANIEL, Ute, 24, 25
DE VERCELLI, Atto, 57
DECK, Pantaléon, 86
DENNER, Hans, 298
DESAILLE, Paul, 19
DEVRIENT, Eduard, 21, 24, 57, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 75, 89, 91, 92, 93, 95, 144, 145, 151, 152, 158, 230, 290
DEVRIENT, Hans, 231
DEVRIENT, Otto, 274, 275, 303
DIDEROT, Denis, 51, 295, 310, 312

DÖBBELIN, Karl Theophil, 78, 94, 107, 121, 164, 169, 170, 241, 256, 315
DÖBBELIN, Friederike, 169, 170, 171
DÖBBELIN, Karoline, 164, 165
DORSCHS, Andreas, 69
DRESSLER, Roland, 31, 43, 44, 161, 208, 209, 213, 223, 226, 229, 282
DROSTE-HÜLSHOFF, Annette von, 10
DUBY, Georges, 16, 130

E

ECKERMANN, Johann Peter, 189
EKHOF, Georgine, 298
EKHOF, Konrad, 9, 90, 91, 102, 214, 288, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 306, 307, 313
ELENSON, Andreas, 59, 63, 67, 68, 69, 70, 71
ELENSON, Friedrich Wilhelm, 67, 70
ELENSON, Julius Franz, 67, 68, 69, 70
ELENSON, Karl Ferdinand, 67, 70
ELENSON, Maria Christina, 68, 69, 70
ELENSON, Maria Margaretha, 68
ELENSON, Maria Monika, 71
ELENSON, Sophie Julie, 7, 59, 63, 66, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 75, 76, 77, 80, 171
ELKAN, Jacob, 263, 264, 265
EMDE, Ruth B., 25, 26, 27, 32, 149, 314, 315, 316, 324
EMMERIC (Monsieur), 140
ENGEL, Johann Jakob, 315
EUNICKE, Therese, 116, 141
EVAIN, Aurore, 28

F

FISCHER-DIESKAU, Dietrich, 240
FISCHER-LICHTE, Erika, 25, 26, 32, 50, 119, 123, 186, 277
FLEISCHMANN, Krista, 191
FRANUL VON WEISSENTHURN, Johanna, 153, 285
Frédéric II, landgrave de Hesse-Cassel, 223
Frédéric II, roi de Prusse, dit
Frédéric le Grand, 15, 16, 17, 18, 223
Frédéric-Guillaume I^{er}, roi en Prusse, dit
le *Roi-Sergent*, 15
FRENZEL, Herbert A., 19, 59, 66, 68, 99, 101, 102, 105, 268, 269, 270, 272, 273, 274, 286
FUHRICH, Fritz, 231

G

GARRICK, David, 290, 310
GELLERT, Christian Fürchtegott, 94
GENAST, Anton, 323
GOETHE, Johann Wolfgang von, 9, 95, 116, 184, 185, 186, 187, 189, 190, 209, 219, 236, 237, 240, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 269, 281, 282, 295, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 319, 323, 324, 325
GOTTSCHED, Johann Christoph, 21, 76, 78, 79, 80, 81, 83, 85, 86, 88, 89, 94, 276, 282, 287, 295
GOTTSCHED, Luise, 80, 81

GOYARD-FABRE, Simone, 130
GRAETZ, Michael, 14
GRAFF, Anton, 91
GRIMM, Jacob, 47
GRIMM, Wilhelm, 47
GROSSMANN, Caroline Sophie Auguste, 315
GROSSMANN, Margarethe Victoria, 315
GRÜNER, Carl Franz, 306
GUTTENBERG, J. A. von, 254

H

HAACKE, Johann Caspar, 71, 72
HANNEN, Christian, 149
HARNDT, Ewald, 15
HAUENSCHILD (Monsieur), 263, 264
HEFTER, Rudolf, 120, 159
HELLEIS, Anna, 103, 114, 126, 156
HELLMUTH, Karl, 315
HENKE, Anna Christine, 256
HENKE, Gottlieb Christian, 256
HENNING, Beate, 45
HENSEL, Sophie Friederike, 168, 171, 214, 276, 283, 300, 301
HERRLITZ, Hans-Georg, 128
HESSELMANN, Peter, 161, 172, 176, 184, 187, 199
HEUFELD, Franz von, 196
HEYDRICH, Karl Gottlieb, 88, 90, 91, 94, 95
HILFERDING, Johann Peter, 296
HILL, John, 294
HOFFMANN, Karl Ludwig, 73, 77
HOFFMANN, Ursula, 60
HOFMANN, Johann Gottlieb, 253
HOLBERG, Ludvig, 94
HÜBLER (Monsieur), 298
HÜBLER, Karoline Elisabeth, 298
HUESMAN, Michael, 32
HUFTON, Olwen, 126, 127, 130, 136
HUMMEL, Georg, 237

I

IFFLAND, August Wilhelm, 9, 134, 158, 173, 174, 175, 176, 177, 179, 186, 214, 215, 218, 220, 267, 268, 270, 272, 274, 275, 283, 288, 302, 303, 304, 305, 308, 317, 318, 319, 320
ISHIDA, Yuichi, 119, 121, 123
IVERNEL, Philippe, 59, 71

J

JAGEMANN, Karoline, 9, 165, 246, 314, 316, 318, 319, 323, 324, 325
JOLIPHUS, Joris, 59
JOUANNY, Sylvie, 39, 40, 41
JOUVET, Louis, 51
JUSTI, Heinrich Gottlieb von, 227

K

KAFFKA, Johann Christoph, 199
KANT, Immanuel, 130, 195, 227
KAUFFMANN, Angelika, 266

KAUNITZ, Wenzel Anton, duc de Kaunitz-
Rietberg, ministre autrichien, 16
KIRMS, Franz, 165, 184, 185, 186
KLEMM, Christian Gottlob, 196
KLINGG, Thomas, 153, 154
KLUGE, Friedrich, 45, 222, 255
KNOPPER, Françoise, 76
KNUDSEN, Hans, 63, 68, 73, 213
KOCH, Betty, 23, 116, 141, 171
KOCH, Gottfried Heinrich, 78, 88, 92, 95, 96, 116,
213, 256, 296
KOCH, Siegfried Gotthelf, 104, 171, 240
KOFFKA, Wilhelm, 172, 173, 174, 175, 176, 177,
179
KOHLHARDT, Friedrich, 76, 77
KOLOWRAT, Leopold von, duc et président de la
police de Prague, 163
KÖRNER, Roswitha, 103
KOSCH, Wilhelm, 63, 66, 68, 134, 232, 268, 273,
274
KOTZEBUE, August von, 104, 199, 258, 259, 260,
271, 273, 274, 281
KREBS, Roland, 287, 289, 294, 295
KREUDER, Friedemann, 50
KURZ, Felix Freiherr von, dit
Bernardon, 71, 111
KURZ, Maria Monika von, 71

L

LACHMANN, Werner, 225
LAMPRECHT, Georg Friedrich von, 228
LANG, Franciscus, 286
LECOUVREUR, Adrienne, 125
Lekain, 125
LÉRIS, Claire-Joséphe, dite
La Clairon, 295
LEROY, Dominique, 201, 209, 221, 222, 231, 234,
281
LESSING, Gotthold Ephraim, 9, 21, 33, 34, 65, 78,
94, 95, 96, 197, 214, 230, 232, 233, 251, 276, 277,
278, 279, 280, 282, 283, 288, 289, 293, 294, 296,
300, 301, 312
LOHKAMP, Paul, 193, 194
LORENZ, Christiane Friederike, 94, 95
Louis XIV, roi de France, 76, 194, 223
LÖWEN, Johann Friedrich, 232, 294, 296, 299
Ludwig Rudolph, duc de Brunswick, 75, 80
LUTHER, Martin, 290

M

MAREK, Hans Georg, 192
MARSOLLIER DES VIVETIÈRES, Benoît
Joseph, 323
MARTENS, Wolfgang, 226
MATTAUSCH, Franz, 321, 323
MAURER – SCHMOOCK, Sybille, 250
MAURER, Michael, 14
Maximilian Frédéric de Königsegg-Rothenfels,
archevêque de Cologne., 315
MECHTEL, Angelika, 80, 84, 96
MECOUR, Susanne, 35, 300
MEIER, Wilhelm, 152

MENDE, Nanette, 134, 168
MERCIER, Louis Sébastien, 53, 260, 278
MERCK, Eva Maria, 150, 151
MEYER, Friedrich Ludwig Wilhelm, 298
MEYER, Ludwig, 157, 211
MIEDING, Johann Martin, 261, 262, 264
MOELLER, Andreas, 15
MÖHRMANN, Renate, 25, 165
MOLDENHAUER, Gustav, 189
MOLIÈRE, 63, 74, 81
MONDOT, Jean, 76
MORITZ, Karl Philipp, 268
MORTIER, Roland, 310
MOSER, Franz Joseph, 191
MOURRE, Michel, 17
MOZART, Wolfgang Amadeus, 315
MÜLLER, Joseph Ferdinand, 71, 79, 86, 94
MÜLLER, Otto, 150, 151

N

NEUBER, Friederike Caroline, 7, 21, 23, 25, 48,
61, 63, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84,
85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 93, 94, 95, 96, 154, 172,
232, 244, 248, 276, 287, 288, 290, 293, 298, 313
NEUBER, Johann, 63, 74, 75, 77, 80, 83, 85, 232,
245
NEUHAUS, Charlotte Amalie, 37, 136, 137
NEUHAUS, Christian Ludwig, 153
NEUHAUS, Margarethe Ignez, 137
NICOLINI, Filippo, 94
NOUSEUL, Rosalia, 23
NUTH, Franz Anton, 85, 86

O

OELKER, Petra, 6, 28, 48, 68, 72, 77, 80, 83, 84,
85, 146, 154
OPET, Otto, 156, 157, 160, 167, 168, 171, 190, 192,
194, 195
OPITZ (Monsieur), 271

P

PAULSEN, Carl Andreas, 59, 60, 62
PAUSER (Monsieur), 38
PAVIS, Patrice, 51
PENA, Marc, 194
PETERSEN, Albert, 92, 93
Pierre III, tsar russe et roi de Finlande, 82
PLÜMICKE, Carl Martin, 140
POCOCK, Gillian, 136
POQUELIN, Jean-Baptiste, dit
Molière, 63, 74, 81
PORSCH (époux), 104, 105, 110, 240
PÖRSCH, Maria Magdalena, 265
POUGIN, Arthur, 54, 55
PUSCHMANN, Claudia, 25, 68, 120, 143, 146,
149, 169

Q

QUANDT, Daniel Gottlieb, 219

R

RAABE, Heinz, 102, 200
RACINE, Jean, 280
RAETH, Hans G., 178
RAMLER, Karl Wilhelm, 315
RAUSCH, Anna, 153
RAUTER, Mario, 277
REICHARD, Heinrich August Ottokar, 108, 186, 188, 257
REINECKE, Sophie, 168
RESTIF DE LA BRETONNE, Nicolas E., 53
RHODE, J. G., 255, 269, 270, 271, 272, 274, 320
RICCOBONI, Antoine François, 289, 294
RICHARDS, Christopher D., 136
RONDEAU, Pierre, 52
ROOSE, Betty, 23, 116, 141, 171
ROUGEMONT, Martine de, 1, 6, 61, 62, 125, 142, 221, 224, 287, 288, 304
ROUX, Jakob Wilhelm Christian, 317
RUDIN, Bärbel, 69

S

SAINTE-ALBINE, Rémond de, 289, 294
SALMEN, Walter, 57
SANDHACK, Monika, 268, 273
SCHEIBE, Johann Adolph, 87
SCHERF, Elisabeth, 18
SCHEYB, Franz Christoph, 79
SCHILLER, Friedrich, 23, 209, 271, 272, 280, 281, 282, 283, 288, 289, 321, 323
SCHINK, Johann Friedrich, 59, 68, 71, 72
SCHIRMER, Friederike, 140
SCHLEGEL, Johann Elias, 94, 233, 277, 306
SCHLEIFFER, Johann Andreas, 253
SCHLETTWEIN, Johann August, 227
SCHMALÖGGER, Johanna, 245
SCHÖNEMANN, Anna Rahel, 90
SCHÖNEMANN, Johann Friedrich, 63, 78, 88, 89, 90, 91, 95, 96, 97, 102, 231, 241, 290, 293, 295, 296, 298
SCHÖNERT, Jörg, 26, 32, 119, 123
SCHRÖDER, Anna Christina, 153, 232, 264
SCHRÖDER, Friedrich Ludwig, 7, 9, 90, 91, 92, 93, 107, 116, 137, 138, 149, 150, 151, 152, 153, 162, 232, 264, 274, 275, 276, 283, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 311, 312, 320
SCHRÖDER, Sophie Charlotte, 7, 90, 91, 92, 93, 139, 149, 151, 232, 264, 265, 276, 296
SCHRÖTER, Corona, 23, 117, 262, 266
SCHUBART-FIKENTSCHER, Gertrud, 159
SCHUCH (Madame), 256
SCHUCH, Barbara, 256
SCHUCH, Christian, 256
SCHUCH, Christiane Sophie, 256
SCHUCH, Franz Leopold, 256
SCHUCH, Johanna Caroline, 256
SCHUCH, Marianne, 256
SCHUCH, Wilhelm Carl, 256
SCHÜTZICHEL, Rudolf, 45
SCHULZE, Karl, 142
SCHULZE, Marianne, 142, 143

SCHULZE-KUMMERFELD, Karoline, 27, 35, 37, 40, 103, 111, 114, 116, 125, 133, 134, 136, 137, 138, 139, 142, 143, 147, 148, 149, 167, 204, 239
SCHUMANN (Monsieur), 263, 264
SCHUMPETER, Joseph Alois, 225
SCHWAN, Christian Friedrich, 250
SCHWANBECK, Gisela, 25, 99, 110, 118, 163, 164, 184, 185, 186, 241
SCHWINKOWSKI, Walter, 13
SEEBOLD, Elmar, 45, 222, 255
SEIDLER, Louise, 266
SEYLER, Abel, 121, 175, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 214, 272, 299, 301, 315
SEYLER, Sophie Friederike, 168, 171, 214, 276, 283, 300, 301
SHAKESPEARE, William, 74, 297
SHERIDAN, Alice, 284
SHERIDAN, Frances, 284
SHERIDAN, Richard Brinsley, 284
SHERIDAN, Thomas, 284
SIMEK, Ursula, 238
SONNENFELS, Joseph Freiherr von, 196, 197, 228
SPENGLER, Elisabeth, 104
SPENGLER, Franz, 104
SPIEGELBERG, Christian, 66, 74, 75, 78, 80, 298
SPIEGELBERG, Elisabeth, 298
SPIEGELBERG, Johann Christian, 298
SPIESS, Christian Heinrich, 140
STAËL, Germaine de, 14, 24, 280, 288
STEINBERG (Karl), 256
STEINBERG (Madame), 256
STEINBERG (Monsieur), 256
STEINBERG, Amalie, 256
STEINBRECHER (Monsieur), 298
STEINBRECHER, Wilhelmine, 74, 75, 298
STEINGRÜBEL (Monsieur), 256
STEINGRÜBEL, Marianne, 256
STEPHANIE, Christian Gottlob, 268
STOCKMANN, Jacob Christoph, 267
STUART (Madame), 297
STUART (Monsieur), 297
SUCKAU, Edouard de, 230, 233, 251, 278, 279, 280, 300, 312
SULZER, Johann Georg, 32

T

TALMA, Jean-François, 125
TEICHMANN, Johann Andreas, 153
THIERS, M., 40
TREU, Michael Daniel, 59
TUMLER, Philippine, 92

U

UHLICH, Adam Gottfried, 20, 61, 62
UNGER, Johann, 136, 137
UNZELMANN, Karl Wolfgang, 323
UNZER, Johann Christoph, 232, 264
UNZER, Johann Gottlob, 150
UNZER, Johanna Charlotte, 150

V

VAN DÜLMEN, Richard, 126, 128, 129, 130, 214
VAN TIEGHEM, Philippe, 78
VEINSTEIN, André, 231
VELTEN, Anna Elisabeth, 62
VELTEN, Catharina Elisabeth, 63, 64, 66, 68, 70, 71, 72, 73, 74, 78, 289
VELTEN, Christina Elisabeth, 62
VELTEN, Johannes, 7, 59, 60, 61, 62, 63, 66, 68, 70, 73
VERONA, Bartolommeo, 267
VOHS, Johann Heinrich Andreas, 187, 190, 272
Voltaire, 14, 79, 282

W

WACKERNAGEL, Wilhelm, 45
WAHLE, Julius, 311

WÄSER, Johann Christian, 121, 122, 213
WEDEKIND, Anton Christian, 37
WEIDNER, Christiane Friederike, 94, 95
WEILER, Christel, 277
WERDY, Friedrich, 274, 275, 303, 304
WERMKE, Matthias, 49
WINKLER, Johann Joseph, 64
WINTER, Maren, 57
WIRTH, Max, 12, 13
WITTENBERG, Albrecht, 159
WOLFF, Pius Alexander, 323
WOLFF-MALCOLMI, Amalia, 324
WRANITZKY, Paul, 317

Z

ZEHMISCH, Benedikt, 121
ZELTER, Carl Friedrich, 309
ZIESENIS, Johann Georg, 15

Droits d'images

Page 15: *Maria Theresia*. Toile par Andreas Möller (1727). Droits : Kunsthistorisches Museum Wien (www.khm.at), n° de référence : Inv.-Nr. GG_2115.

Page 16: *Les Allemagnes au XVIII^e siècle*. Carte de Georges Duby. Droits : Editions Larousse.

Page 74: *Neuberin*. Gravure par August Weger de 1854 d'après une gravure de 1744. Commune de Reichenbach (Vogtland) : www.foerdereverein-theater-zwickau.de.

Page 81: *Luise Adelgunde Victoria Gottsched, geb. Kulmus (1713 – 1762)*. Œuvre d'Elias Gottlieb Haussmann (1695 – 1774), peinte vers 1740. Huile sur toile. Propriété de l'Université de Leipzig, n° de référence : 1951 :129. Photographié par Marion Wenzel. Droits : Kustodie der Universität Leipzig.

Page 81: *Johann Christoph Gottsched (1700 – 1766)*. Œuvre de Leonhard Schorer (1715 – 1777) datant de 1744. Huile sur cuivre. Propriété de l'Université de Leipzig, n° de référence : 0699/90. Photographié par Marion Wenzel. Droits : Kustodie der Universität Leipzig.

Page 91: *Konrad Ekhof*. Huile sur toile par Anton Graff (1774). Pour des raisons de mise en page, la toile a été miroitée et le cadre de la reproduction diminué. Droits : Stiftung Schloß Friedenstein Gotha (www.stiftungfriedenstein.de). Référence: « Anton Graff, Conrad Ekhof ».

Page 122: *Carte de Leipzig en 1799*, G. Beygang (éditeur), Leipzig, 1799. Photographié par Dr. Hans-Peter Haack (erstaussagen@t-online.de). La flèche indiquant où se trouvait le théâtre a été ajouté par mes soins.

Page 170: *Carl Theophil Döbbelin*. Note: « D. Chodowiecki del[ineavit]. D. Berger sculpsit. » [Dessin par D. Chodowiecki, gravure par D. Berger.] Année inconnue. L'encadrement a été diminué pour des raisons de mise en page. Droits: Bildarchiv Austria, Österreichische Nationalbibliothek, n° de référence : PORT_00146711_01.

Page 170: *Friederike von Alvensleben*, œuvre d'époque, nom d'artiste et datation exacte inconnus. Droits : Familie von Alvensleben e.V. (www.familie-von-alvensleben.de).

Page 228: *Freiherr von Sonnenfels*. Note: « F. Mesner pinx[it]. J. Jacobe sc[ulpsit]. » [Peinture par F. Mesner, gravure par J. Jacobe.] Année inconnue. Pour des raisons de mise en page, la gravure a été recadrée. Droits: Bildarchiv Austria, Österreichische Nationalbibliothek, n° de référence : PORT_00138517_02.

Page 317: *Friederike Unzelmann-Bethmann*. Lithographie de G. Schauer in « Küstner's Album », Berlin 1858. L'encadrement a été diminué pour des raisons de mise en page. Droits: Bildarchiv Austria, Österreichische Nationalbibliothek, n° de référence : PORT_00015191_01.

Page 319: *Iffland und Mad. Bethmann in demselben Schauspiele. Act. IV, Sc.2. Gerth : Laß dich scheiden !* Note: « F. Catel del[ineavit]. E. Henna sc[ulpsit]. » [Dessin par F. Catel (Franz Ludwig Catel ?), gravure par E. Henna.] Année inconnue. L'encadrement a été diminué pour des raisons de mise en page. Droits: Bildarchiv Austria, Österreichische Nationalbibliothek, n° de référence : PORT_00091690_01.

Page 321: *Mad. Bethmann als Maria Stuart*. Note: « Dachling del[ineavit]. L.B. sculps[it]. » [Dessin par Dachling, gravure par L.B.] Année inconnue. L'encadrement a été diminué pour des raisons de mise en page. Droits: Bildarchiv Austria, Österreichische Nationalbibliothek, n° de référence : PORT_00015190_01.

Page 321: *Madame Unzelmann als Fanchon, das Leyermädchen*. Note : « Bei R. Werckmeister in Oranienburg. » [Chez R. Werckmeister à Oranienburg.] Année inconnue. L'encadrement a été diminué pour des raisons de mise en page. Droits: Bildarchiv Austria, Österreichische Nationalbibliothek, n° de référence : PORT_00149108_01.

Résumé

La pratique théâtrale dans l'Allemagne de la seconde moitié du dix-huitième siècle (1760 – 1805)

L'Allemagne du dix-huitième siècle est composée de plus de 300 petits pays se différenciant en ce qui concerne la politique, la religion et la langue. Embourbés dans des guerres territoriales, les souverains ne montrent que peu d'intérêt pour le théâtre, et si oui, uniquement pour l'opéra italien et le théâtre français. Au début du siècle, le théâtre professionnel allemand est influencé par le théâtre anglais et un peu par la comédie italienne. Le statut social des acteurs est très mauvais. Dans la seconde moitié du siècle, le théâtre devient le moteur de l'embourgeoisement de la société. Les actrices se sont beaucoup investies dans cette évolution, non malgré, mais en raison de leur statut social particulièrement mauvais. Cette étude compare les vies de plus de 400 actrices et acteurs de l'époque. De nombreux aspects de la vie privée et professionnelle y sont abordés : famille, carrières, finances, situation juridique et fréquentations. Ce mémoire démontre que la distinction générale de l'homme et de la femme ne peut être appliquée au théâtre allemand qu'à partir de la fin du dix-huitième siècle.

Mots clés : 18^{ème} siècle, actrice, droit théâtral, métiers du théâtre, sociologie théâtrale, théâtre allemand

Abstract

Theatre practice in Germany during the second half of the 18th century (1760 – 1805)

In the 18th century, Germany was composed of more than 300 small states which differed politically, religiously and linguistically. Their rulers were generally preoccupied with battles over dominance. If they devoted any time to theatre it was most likely Italian opera or French theatre. In the beginning of the century, German professional theatre was mainly influenced by English theatre and Italian theatre. The social position of actors was very poor. In the second half of the century, theatre was the driving force behind the *embourgeoisement* of society. Driven by the desire to improve their low social status, actresses played a leading role in this revolution. This work compares the lives of more than 400 German actresses and actors of the time. Many facets of private and professional life are analysed: family life, career opportunities, finances, legal status and social life. The dissertation shows that the categorical sociological distinction between men and women in German theatre is only justifiable beginning at the end of the 18th century.

Keywords: 18th century, actress, theatre law, theatre professions, sociology of the theatre, German theatre

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3

ED 267 Arts et médias – Etudes théâtrales

Centre Bièvre – 3^e étage, porte – B 1, rue Censier – 75005 Paris

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3

École doctorale 267 – Arts et médias

Thèse de doctorat en Études théâtrales

Valeska VALIPOUR

**LA PRATIQUE THÉÂTRALE DANS L'ALLEMAGNE DE
LA SECONDE MOITIÉ
DU DIX-HUITIÈME SIÈCLE (1760 – 1805)**

VOLUME 2

ANNEXES

Thèse dirigée par Martine de Rougemont

Soutenue le 24 janvier 2011

Jury :

Madame Marie-Claire HOOCK-DEMARLE	professeur émérite (Paris VII)
Monsieur Gérard LAUDIN	professeur (Paris IV)
Madame Catherine TREILHOU-BALAUDÉ	professeur (Paris III)

SOMMAIRE

Annexe n° 1

Glossaire linguistique.	5
--------------------------------------	----------

Annexe n° 2

Glossaire géo-historique.	10
--	-----------

Annexe n° 3

Résultats de l'analyse sociologique des données biographiques.	32
A. La répartition de données selon les décennies de naissance.....	32
B. La motivation en début de carrière.....	33
C. L'âge en début de carrière.....	36
D. L'âge en fin de carrière.....	40
E. L'interruption de carrière.....	43
F. La sédentarité.....	44
G. Le nombre d'employeurs au cours de la carrière.....	48
H. Les activités exercées parallèlement au métier d'acteur.....	49
I. Les activités professionnelles exercées avant la carrière d'acteur.....	50

Annexe n° 4

Tableaux de change.	53
- Les pièces utilisées.....	54
- Exemples de pouvoir d'achat.....	55
- La valeur d'un Thaler par rapport à d'autres monnaies utilisées en Allemagne.....	56

Annexe n° 5

Les salaires d'acteurs en 1788/ 89.	59
--	-----------

Annexe n° 6

Les tarifs de billets d'entrée (hors abonnement).	71
--	-----------

Annexe n° 7

Récapitulatif : La hiérarchie et les métiers dans les différentes formes de théâtre dans la seconde moitié du dix-huitième siècle.....	74
---	-----------

Annexe n° 8

Les différents <i>Rollenfächer</i> (emplois) féminins au dix-huitième siècle.....	78
- La tripartition des emplois comiques selon Diebold.....	79
- Les principaux emplois féminins.....	80
- La moyenne d'âge des actrices occupant un emploi.....	82
- Les combinaisons d'emplois les plus fréquentes.....	82

Annexe n° 9

Lettre de Karoline Schulze –Kummerfeld à son futur mari.....	84
---	-----------

Annexe n° 10

UHLICH, Adam Gottfried, <i>Confession d'un comédien chrétien devant Dieu lors du refus de la communion</i>.....	87
--	-----------

Annexe n° 11

Tracts.....	94
--------------------	-----------

Annexe n° 12

Récapitulatif : Les plus importantes troupes et familles.....	104
Les familles.....	104
- La famille Velten.....	104
- La famille Spiegelberg.....	105
- La famille von Kurz.....	105
- La famille Koberwein.....	106
- La famille Tilly.....	106
- La famille Schuch.....	107
- La famille Döbbelin.....	108
- La famille Ackermann.....	108

Les troupes.....	109
- Des années 1650 aux années 1750.....	109
- Les troupes descendant de celle(s) de la Neuberin.....	110
- Des années 1700 aux années 1780.....	111
- Les liens entre les troupes des familles Döbbelin, Koch et Schuch.....	112
- Des années 1740 aux années 1780.....	113
- Des années 1750 aux années 1800.....	114
 Annexe n° 13	
Bibliographie.....	116
A. Sources.....	117
B. Etudes et ouvrages divers.....	131
C. Romans et biographies romancées.....	173
D. Dictionnaires (de langue).....	177
E. Références introuvables.....	180
F. Références inutiles.....	181
 Index.....	190
 Droits d'image	191
Registre des actrices et acteurs étudiés (volume 3)	

Glossaire linguistique.

Dans une étude sur le théâtre allemand, l'emploi fréquent de termes allemands est inévitable. Ce glossaire, qui détaille les expressions évoquées régulièrement soit dans le texte, soit dans les citations, se veut une aide pour les lecteurs n'étant pas germanophones.

Anmut , nom féminin.	La beauté, la grâce, l'élégance.
Bande , nom féminin.	Une troupe itinérante pratiquant essentiellement du théâtre burlesque.
Beredsamkeit, körperliche ~ , nom féminin.	L'éloquence corporelle.
Deklamateur , nom masculin.	Aujourd'hui : <i>Deklamator</i> . Alors que l'acteur incarne un personnage, le déclamateur interprète un texte. La frontière entre la déclamation et le jeu d'acteur est floue. Le déclamateur récite le texte en l'accompagnant d'expressions mimiques, de gestes et parfois même de mouvements.
Dramaturg , nom masculin.	Un collaborateur littéraire de la direction artistique, à mi-chemin entre le critique littéraire et le critique théâtral.
Dramaturgie , nom féminin.	L'activité du <i>Dramaturg</i> ou son compte-rendu écrit.
Ensemblespiel , nom neutre.	Pratique de jeu où l'acteur ne se contente pas de jouer seul, mais recherche l'interaction avec les autres comédiens. Roland Krebs ¹ propose comme traduction : « le jeu d'ensemble ».

¹ Cf. KREBS, Roland, *L'Idée de « Théâtre national » dans l'Allemagne des Lumières*, collection « Wolfenbütteler Forschungen », Harrassowitz, Wiesbaden, 1985, p. 288.

Extemporieren , nom neutre.	Pratique de jeu dans laquelle l'acteur improvise son texte en se basant sur des canevas.
Hamburger Realismus , nom masculin.	« Réalisme hambourgeois ». Friedrich Ludwig Schröder, directeur d'un théâtre à Hambourg, prônait un jeu se rapprochant le plus possible de la nature.
Hanswurst , nom masculin.	« Jean Saucisse », nom d'un personnage de théâtre burlesque. Egalement : <i>Pickelhering</i> etc.
Inspizient , nom masculin.	Egalement <i>Spielleiter</i> ou <i>Spielwart</i> ; sa fonction ressemble à celle d'un metteur-en-scène contemporain. <u>Aujourd'hui</u> : le régisseur général ou chef de plateau.
Intendant , nom masculin.	Le directeur général d'un théâtre de cour. <u>Aujourd'hui</u> : le directeur général d'un théâtre, d'une radio ou d'une chaîne de télévision subventionnés.
Intendanz , nom féminin.	La direction générale. Cf. <i>Intendant</i> .
Kenner , nom masculin.	cf. <i>Theaterkenner</i>
Komödie , nom féminin.	La comédie ; également comme lieu.
Leipziger Schule , nom féminin.	« Ecole de Leipzig » ; le style de jeu introduit par la Neuberin.
Liebhaber , nom masculin.	1) L'amateur ou le dilettante (pas nécessairement avec la connotation péjorative). 2) Emploi. <i>Erster Liebhaber</i> = jeune premier.
Nachahmung , nom féminin.	L'imitation.
Natürlichkeit , nom féminin.	Le naturel, la naïveté. A ne pas confondre avec <i>Natur</i> , terme employé parfois pour désigner le caractère d'une chose, d'un

	événement ou d'une personne.
Prinzipal , nom masculin.	Le directeur - entrepreneur d'une troupe.
Prinzipalin , nom féminin.	La directrice - entrepreneuse d'une troupe.
Privileg , nom neutre.	La licence de jeu accordée par la souveraineté, parfois liée à un droit d'exploitation unique pour un théâtre particulier.
Regisseur , nom masculin.	Le directeur artistique. <u>Aujourd'hui</u> : le metteur-en-scène.
Rolle , nom féminin.	Le rôle attribué à un acteur ; le rouleau de papier sur lequel est écrit le texte qu'il doit apprendre.
Rollenfach , nom neutre.	Emploi théâtral. L'ensemble des rôles qu'un acteur a l'habitude de jouer.
Schaubude , nom féminin.	Grande baraque, le plus souvent en bois, qui servait de théâtre.
Schaubühne , nom féminin.	La scène (comme lieu de représentation) ; comme <i>pars pro toto</i> pour l'ensemble d'un bâtiment de théâtre ou bien pour le théâtre en général, par exemple : <i>Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet</i> – Le Théâtre comme institution moralisatrice.
Schauspiel , nom neutre.	Le spectacle.
Schauspielergesellschaft , nom féminin.	Société de comédiens, compagnie théâtrale.
Schauspielhaus , nom neutre.	Le théâtre (bâtiment).
Schauspielkunst , nom féminin.	L'art du jeu scénique, l'art du comédien.
Schöne , nom neutre.	La beauté, le beau.
Singspiel , nom neutre.	Un spectacle chanté et parlé, proche de l'opéra comique.
Stegreifspiel , nom neutre.	Style de jeu mi-improvisé pratiqué par les

	troupes itinérantes.
Theaterdichter , nom masculin.	Un « poète dramatique » dont les pièces sont jouées et qui a parfois un contrat exclusif avec un théâtre ; à ne pas confondre avec le <i>Dramatiker</i> , auteur dramatique dont les pièces sont lues, mais pas nécessairement jouées.
Theatergesetze , nom neutre (au pluriel).	Les lois théâtrales, les règlements intérieurs.
Theaterkenner , nom masculin.	Le « connaisseur de théâtre » est à mi-chemin entre le simple amateur et l'expert ou bien le professionnel.
Theaterpolizei , nom neutre.	L'administration, l'office ou les fonctionnaires chargés de l'application du droit théâtral.
Theaterrecht , nom neutre.	Le droit théâtral.
Theaterzettel , nom masculin.	Les tracts annonçant le spectacle.
Wahrscheinlichkeit , nom féminin.	La vraisemblance.
Weimarer Idealismus , nom masculin.	«Idéalisme weimarien ». L'expression désigne le style de jeu pratiqué au théâtre de Weimar à partir des années 1790. Il consiste notamment en une volonté de poétiser la nature représentée.
Wirkung , nom féminin	L'effet.

Annexe n° 2

Glossaire géo-historique.

De nombreux lieux sont cités au cours de cette étude. Généralement, j'ai employé leurs noms allemands usuels à l'époque, ce choix correspond à la pratique habituelle et contribue à faciliter la compréhension des documents d'époque. Néanmoins, il peut être difficile de visualiser leur situation géographique ou d'évaluer leur importance dans l'Europe d'autrefois. Ce registre a pour but de faciliter au lecteur l'orientation géo-historique.

Autriche

Austria est imperare orbi universo – il revient à l'Autriche de commander au monde entier. Telle est la devise de la maison de Habsbourg qui gouverne depuis le treizième siècle l'Autriche et qui fournit, au dix-huitième siècle, les empereurs de l'Empire romain germanique. L'Autriche est alors une des premières puissances au monde, et son territoire couvre une bonne partie de l'Europe :



L'Empire autrichien au dix-huitième siècle. Carte de Paul Vidal de la Blache, réédition de 1912.

Lorsqu'en 1740, Marie-Thérèse hérite des états gouvernés par la

Maison de Habsbourg, Charles-Albert², Frédéric-Auguste II³ et le jeune Frédéric II⁴ déclenchent la guerre de succession d'Autriche (1740 – 1748). A son issue, Marie-Thérèse n'a perdu que des territoires mineurs et elle a su imposer son mari, François de Lorraine, à la tête de l'Empire. De 1756 à 1763, l'Autriche sera engagée dans la guerre de Sept ans⁵. Depuis 1765, l'Empire est codirigé par Joseph II, fils de Marie-Thérèse, puis, en 1780, après la mort de sa mère, il devient empereur. Sa sœur Marie-Antoinette étant mariée au Roi de France, il tente d'influer sur la politique étrangère française. Lui-même avait été brièvement marié à une petite-fille de Louis XV, Marie-Isabelle de Bourbon Parme, qui cependant était morte jeune. Les Habsbourg encouragent, de manière générale, la recherche et les arts dans leur empire multinational. Ils montrent, en particulier, un grand intérêt pour le théâtre germanophone.

Bâle

Ville libre⁶ depuis le quatorzième siècle, Bâle, située au centre de l'Europe, rejoint la confédération helvétique en 1501. La ville héberge, depuis 1460, la plus ancienne université de Suisse. En 1529, la ville se convertit à l'église réformée. Les évêques partent alors pour Fribourg. Les années 1576 à 1611 sont marquées par cinq épidémies de peste noire, qui déciment fortement la population. A la fin de la guerre de Trente Ans (1648), c'est le maire bâlois qui obtient l'indépendance de la Confédération suisse de l'Empire allemand (traité de Westphalie) ; indépendance qui, *a priori*, existe déjà de fait depuis presque 150 ans. Dans la seconde moitié du siècle, la ville de Bâle accueille de nombreux huguenots, qui, à partir des années 1670, jouent un rôle primordial dans l'évolution industrielle et économique de la région. Celle-ci est notamment connue pour sa production de rubans de soie. Ainsi, au dix-huitième siècle, le canton et la ville de Bâle sont des lieux

² Prince électeur de Bavière.

³ Prince électeur de Saxe et roi de Pologne.

⁴ Roi de Prusse.

⁵ Cf. Introduction (volume texte).

⁶ Ville (impériale) libre = *Freie Reichsstadt*. Habituellement situées à des carrefours commerciaux importants, les villes libres ne dépendent que de l'empereur qui leur accorde des privilèges en contrepartie de certains soutiens particuliers, souvent de nature financière.

prospères et florissants « gouvernés par une caste aristocratique plus modérée »⁷. En 1777, une grande bibliothèque est créée et contribue au prestige de la ville.

Berlin (ville hanséatique⁸) Berlin se situe au nord-est de l'Allemagne. Elue résidence par les souverains prussiens en 1701, Berlin devint leur capitale. Alors que la cour était davantage tournée vers la culture française, la ville était un véritable pot-pourri multiculturel, influencée particulièrement par les réfugiés religieux accueillis par les rois prussiens, les huguenots (par exemple) ou les riches juifs autrichiens. En 1770, Berlin⁹ comptait environ 133.000 habitants ; en 1790, environ 150.000.

Breslau (ville hanséatique) Wrocław (Pologne). Germanophone depuis le Moyen Âge, cette ville faisait, à partir de 1526, partie de l'Autriche, avant d'être conquise lors de la guerre de Sept ans par les Prussiens (1741). La construction du collège jésuite, entamée en 1728, aboutit en 1740. Les Prussiens suivaient alors une politique de colonisation importante, qui eut pour conséquence que l'on parle de plus en plus l'allemand dans toute la région.

Brunswick (ville hanséatique) Ville dans le centre de l'Allemagne actuelle. Du treizième siècle jusqu'en 1671, Brunswick était une ville florissante avec des marchands puissants – la ville était membre de la *Hanse* sans être ville libre – et fut considérée comme le centre économique de l'Allemagne. Dans les années 1750, Wolfenbüttel fut abandonnée en faveur de Brunswick, nouvelle résidence principale des ducs de Brunswick, évènement qui marqua le déclin de la ville. Anna Amalia de Saxe-Weimar était la fille de Charles de Brunswick, influence qui explique l'intérêt de la duchesse pour le théâtre.

⁷ MONNARD, Charles, *Tableaux d'Histoire de la Suisse au dix-huitième siècle, 1715 – 1803*. Librairie de Ch. Meyrueis et Cie, Paris, 1854, p. 5.

⁸ *Hanse* est le nom de l'association des villes marchandes de l'Europe de Nord.

⁹ Pour comparer: Bordeaux, en 1770, en avait 75.000; 110.000 en 1790. cf. KULISCHER, Josef, *Allgemeine Wirtschaftsgeschichte des Mittelalters und der Neuzeit*, Oldenburg Verlag, Munich, 1988, p.8.

Avant Weimar, la cour du duc Charles de Brunswick avait été, à sa manière, un refuge des arts de toutes sortes où l'on ne lésinait pas sur les dépenses en accumulant aussi les dettes.¹⁰

Budapest

Buda et Pest, deux villes situées aux rives opposées du Danube, ayant souvent évolué différemment au cours des décennies, ont été réunies en 1872 en une seule ville, Budapest, la capitale actuelle de la Hongrie. Depuis 1526, les Habsbourg étaient rois de Hongrie. À partir du quinzième siècle, jusqu'à ce que les Habsbourgs y mettent fin, les ottomans attaquaient et occupaient régulièrement le royaume, exceptée la région qui constitue aujourd'hui la Slovaquie. Buda était alors durant des décennies une résidence du pacha turc, tandis que Pest perdait de l'importance. Puis, à partir de 1723, Pest était la capitale administrative du royaume hongrois. En 1780, l'allemand fut introduit comme langue officielle, aussi pour maîtriser les tentatives de révolution de la part des habitants. Par ailleurs, suite à une politique de colonisation, de plus en plus de germanophones s'étaient installés dans cette ville, qui grandissait à vue d'œil. Véritable pot-pourri linguistique, la vie culturelle y était riche. L'université, qui se trouvait depuis 1777 à Buda, a été transférée à Pest en 1784.

Cassel

aujourd'hui :
Kassel

Kassel se trouve au centre de l'Allemagne actuelle. Depuis 1277, la ville est résidence principale des landgraves de Hesse-Cassel. Sous la régence de Philippe I^{er} de Hesse (1518 – 1567), la Hesse devient un haut-lieu de la réformation. Après sa mort, le pays est partagé entre ses quatre fils ; les territoires dont hérite l'aîné sont appelés Hesse-Cassel. Le landgrave Charles I^{er} est celui parmi les souverains de Hesse-Cassel qui marque le plus durablement l'image de la ville. Pendant sa régence (1670 – 1730), le landgraviat brille par la rapidité avec laquelle il se remet des conséquences de la guerre de trente ans. Il fait notamment installer un parc de 1,50 km² (*Karlsaue*). Cependant, il remplit les caisses de son pays en louant ses soldats aux pays étrangers, raison

¹⁰ DELINIÈRE, Jean, *Weimar à l'époque de Goethe*, Editions L'Harmattan, Paris, 2004, p. 37.

pour laquelle, sa politique le rend, malgré ses succès, peu populaire. Au cours de la guerre de Sept ans, la ville changea plusieurs fois d'Alliés. Frédéric II, petit fils de Charles I^{er},

après la paix de Hubertsburg [...] s'occupe avec succès à remettre l'ordre dans ses finances et spéculé sur sa nombreuse armée, qu'à l'exemple de ses prédécesseurs, il vend pour des subsides. Il fonda à Cassel une académie de peinture et signala son règne par des institutions utiles. Il mourut en 1785, laissant à son fils Guillaume IX un état florissant et un trésor que des calculs, sans doute exagérés, ont estimés à 65.000.000 de florins^{11 12}.

En 1795, Cassel compte environ 18.000 habitants.

Copenhague

Au dix-huitième siècle, la capitale danoise connaît plusieurs catastrophes, telle une épidémie qui, en 1711, tue 23.000 personnes. Par ailleurs, en 1728 et 1795, deux incendies, ravagent la ville qui est alors reconstruite dans un style néoclassique. Néanmoins, Copenhague connaît une forte croissance de sa population au cours du siècle. La ville compte environ 65.000 habitants en 1700 et environ 100.000 en 1801. Sous la régence du roi Frédéric V (1746-1766), la cour danoise est germanophone. Le roi fait construire un théâtre qu'il offre peu après à la ville parce que l'entretien lui revient trop cher. Néanmoins, il est obligé de continuer à le subventionner, car la ville n'y parvient pas toute seule. Son fils, Christian VII, s'intéresse davantage à la langue danoise, toutefois, son propre théâtre de cour, qu'il crée selon le modèle prussien, héberge une troupe française. En 1770, la ville réussit à rendre le théâtre public au roi. A cette époque, on y donne essentiellement des spectacles de Holberg et des traductions de pièces allemandes. Après la chute de Struensee, conseiller attitré du roi et amant de la reine, la volonté des Danois d'imposer leur culture nationale se reflète dans une nouvelle dramaturgie danoise. L'allemand perd alors en importance.

¹¹ 65.000 Florins = 81.250.000 Thaler

¹² RAGNON, François, *Histoire générale du dix-huitième siècle*, Librairie Louis Colas, Paris, sans année, p.277-278.

Johann Elias Schlegel, alors secrétaire de l'ambassadeur de Saxe, a vécu à Copenhague de 1743 à 1748. Ses écrits pour et sur le théâtre danois datent de cette période.

Danzig (ville hanséatique) Dantzig (Pologne). Ville située au bord de la mer baltique. De 1308 à 1466, la ville a été gouvernée par l'Ordre teutonique ; puis elle était sous régence polonaise, avant de devenir prussienne en 1793. Dantzig était essentiellement peuplée par des Germanophones.

Dresde Située au nord de l'Allemagne actuelle, Dresde a été fondée au début du treizième siècle, bien qu'une colonie avec un petit castel ait déjà existé au préalable. Au seizième siècle, la ville a été radicalement agrandie. Dresde était la résidence des souverains saxons qui faisaient partie des grandes puissances politiques dans le Saint Empire et qui étaient aussi rois de Pologne.

Erfurt Erfurt se trouve au centre de l'Allemagne actuelle. Sa création remonte au huitième siècle. A partir de 755, la ville appartient au diocèse de Mayence. Ville universitaire depuis 1392, Martin Luther y a fait ses études. En 1683, la moitié de la population de la ville est décimée par la peste. Cinquante ans plus tard, en octobre 1736, un feu dévaste le centre-ville. De 1771 à 1802, Erfurt est gouvernée par Karl Theodor von Dalberg, frère aîné de Wolfgang Heribert von Dalberg, le directeur général du théâtre de Mannheim. C'est une période particulièrement prospère pour la ville pendant laquelle les acteurs du théâtre de Weimar s'y rendent régulièrement en tournée. Suite au contrat franco-prussien, Erfurt devient prussienne en 1802. Quatre ans plus tard, en raison de la défaite prussienne à Iéna contre les troupes napoléoniennes, Erfurt est occupée par des soldats français.

Francfort (Main) Francfort se trouve au sud-ouest de l'Allemagne actuelle. C'est à la fois une importante ville libre et l'endroit où l'on couronnait depuis le quatorzième siècle les empereurs romains, Francfort était à l'époque

déjà un centre financier. En effet, ce n'est pas seulement la ville natale de Goethe, mais aussi celle de son contemporain Mayer Amschel Rothschild, fondateur d'une dynastie de banquiers. Au cours des guerres suivant la Révolution française, en 1792, la ville fut occupée par les Français.

Gießen

Gießen est une ville en Hesse, à l'ouest de l'Allemagne actuelle. En 1567, après la mort de Philippe I^{er} de Hesse¹³, Gießen est attribuée au landgraviat de Hesse-Marbourg, dirigé par Louis IV, second fils de Philippe I^{er}. Ce premier ne laissant pas d'héritiers, à sa mort (1604) éclate une guerre entre ses frères Guillaume IV de Hesse-Cassel et Georges I^{er} de Hesse-Darmstadt. La religion joue un rôle central dans cet affrontement, lors duquel Guillaume IV défend l'église luthérienne, tandis que son frère (également dit : Georges, le pieu) est partisan de l'église réformée. Finalement, Gießen est attribuée au landgraviat de Hesse-Darmstadt. L'université luthérienne de la ville est fondée en 1607 pour concurrencer celle de Marbourg ; puis, en 1650, les deux sont réunies. Gießen attire de nombreux étudiants des populations luthériennes d'Europe, tel que des fils de fonctionnaires de Wetzlar¹⁴, mais aussi des étudiants des pays scandinaves... La vie citadine est également marquée par les soldats et les fonctionnaires, nombreux dans cette ville, qui héberge à la fois une grande partie de l'administration du landgraviat et une garnison. A partir de l'été 1796, les troupes françaises et autrichiennes se livrent des combats à Gießen. En automne, les Autrichiens remportent la victoire ce qui a pour conséquence que les habitants doivent loger et nourrir les soldats tout l'hiver. Après leur départ, la ville est presque immédiatement occupée par les troupes napoléoniennes. En 1803, Gießen devient chef-lieu du nouveau district de la Haute-Hesse.

¹³ Cf. Cassel.

¹⁴ Wetzlar se trouve à environ 20 km de Gießen. Cf. HAHN, Hans-Werner, *Altständisches Bürgertum zwischen Beharrung und Wandel : Wetzlar, 1689 – 1870*. Oldenbourg Verlag, Munich, 1991, p. 81.

Gotha

Gotha se trouve au cœur de l'Allemagne actuelle. Au dix-huitième siècle, la ville est d'abord connue pour ses manufactures de porcelaine. Le duc, Ernst II de Saxe-Gotha-Altenbourg, est un souverain éclairé. Sous sa régence (1772 – 1804), Gotha devient un centre intellectuel qui attire des artistes, des philosophes et des scientifiques. Il porte un intérêt particulier à l'astronomie, raison pour laquelle il y a depuis les années 1780 un observatoire. La cour de Gotha était la première à disposer d'un théâtre de cour permanent avec une troupe germanophone permanente. Créé en 1775 et dirigé par Ekhof, il est accessible au public (bourgeois) payant. C'est à Gotha qu'Iffland a débuté.

Göttingen

Göttingen est une ville située au centre de l'Allemagne actuelle. La ville, auparavant florissante, a connu un déclin économique en raison de la guerre de Trente ans. Jusque là régie par les marchands, en 1690, les souverains de l'électorat de Brunswick-Lunebourg décident de la transformer en une grande cité administrative. L'électorat ne disposant d'aucune ressource pour former ses médecins, scientifiques et fonctionnaires, Göttingen – regroupant déjà un lycée et un *Pädagogium*¹⁵ – devint le lieu de prédilection pour créer une université. Celle-ci, faisant jusqu'aujourd'hui le prestige de la ville, n'a même pas fermé ses portes lorsque entre 1757 et 1762 Göttingen fut occupée par les Français. Par ailleurs, la bibliothèque universitaire de la ville était considérée comme une des plus complètes au monde.

Graz

Aujourd'hui, Graz est la capitale de la Styrie (Autriche). Depuis la fin du seizième siècle (1586), un lycée académique jésuite se trouve à Graz. Jusqu'en 1619, la ville faisait partie des résidences des Habsbourgs. Cependant, après le départ de la cour pour Vienne, la ville perdit en importance. En avril 1797 et de novembre 1805 jusqu'en janvier 1806, Graz fut occupée par des troupes françaises.

¹⁵ *Pädagogium* = Petite structure d'enseignement supérieur.

Halle (Saale) Halle se trouve au centre de l'Allemagne actuelle. Depuis la fondation de l'université en 1694, la ville faisait partie des villes universitaires les plus réputées d'Europe. Par ailleurs, elle était un important centre du piétisme. Après la mort du duc Auguste de Saxe-Weißefeld (1680), qui avait administré la ville, Halle et l'évêché de Magdebourg firent partie du margraviat de Brandebourg. Par conséquent, depuis 1701, Halle est une ville prussienne. C'est également la ville natale de Georg Friedrich Händel (1685 – 1759).

Hambourg
(ville hanséatique) Hambourg, ville libre et protestante située au nord de l'Allemagne, était (et est toujours) un important carrefour commercial. Sous l'influence des marchands hambourgeois, le climat intellectuel dans la ville était progressiste et tourné vers le monde. Avec 100.000 habitants en 1787, Hambourg figurait à l'époque déjà parmi les plus grandes villes d'Europe.

Innsbruck Innsbruck, aujourd'hui chef lieu du Tyrol autrichien, se trouve dans une vallée alpine. En 1629/30, la *Dogana*, initialement un bâtiment pour des jeux de balles, fut adaptée pour y donner des représentations de théâtre et d'opéra pour Claude de Médicis, épouse de l'archiduc Léopold V d'Autriche Tyrol. C'était le premier théâtre permanent dans l'espace germanophone, mais les spectacles donnés étaient en italien. En 1669, le lycée académique tenu par les jésuites fut transformé en université, qui cependant ne garda pas continuellement son statut, mais fut dissoute deux fois au cours du dix-huitième siècle. Toutefois, elle a largement contribué à la prospérité de la ville.

Kiel
(ville hanséatique) Kiel se trouve au nord de l'Allemagne. Jusqu'en 1721, la ville fait partie du duché de Schleswig-Holstein-Gottorf. Cependant, au cours de la guerre nordique, la région de Schleswig est d'abord occupée puis annexée par le Danemark. En raison de ces importantes pertes de territoires, les souverains de Holstein-Gottorf doivent se retirer à Kiel et en font leur résidence. A cette époque, la ville compte environ 4.000

habitants, dont 10 % sont des étudiants de l'université, créée en 1665. En 1728, Pierre III, le futur tsar russe, fils du duc Frédéric Charles de Schleswig-Holstein-Gottorf, naît à Kiel. En 1773, sa veuve, Catherine II de Russie, cède le duché au roi danois, qui devient alors également duc de Holstein.

Königsberg

(ville hanséatique)

Kaliningrad (Russie). Au dix-huitième siècle, Königsberg est une ville royale de Prusse fréquemment assiégée. Suite à une importante décimation de la population en raison d'une épidémie de peste (1708 – 1710), les Prussiens engagèrent une politique de repopulation, notamment avec des avantages fiscaux et en ouvrant la ville aux réfugiés protestants de Salzbourg (Autriche). Königsberg fut aussi ville universitaire.

Kurland

Kurland ne désigne pas une ville, mais la région du Duché de Courlande (Lettonie). Dans les années 1710, cet état indépendant a été envahi et gouverné par les Suédois. En 1711, le jeune duc, ayant à peine repris le pouvoir, meurt, abandonnant l'état à sa jeune veuve, Anna Iwanowa, nièce du tsar Pierre I^{er}. Celle-ci cède la régence à Ferdinand Kettler, l'oncle de son mari, qui s'endette tellement auprès de la noblesse de Varsovie qu'on décide qu'après sa mort, Courlande devrait être intégrée à la Pologne¹⁶. Les Courlandais, pour maintenir leur état indépendant, élirent pour duc le fils du roi de Pologne, qui cependant est chassé du pays peu après par les Russes. En 1731, le roi de Pologne décide de restituer Ferdinand Kettler comme régent de Courlande ; mais celui-ci meurt en 1737 et Anna Iwanowa, entre temps devenue tsarine russe, impose Ernst Johann von Biron, un de ses favoris. Celui-ci, en 1740, est déporté en Sibérie sur l'ordre de Munnich, qui gouverna la Russie pour Ivan VI de Russie, héritier encore mineur de la tsarine. En 1758, Charles de Saxe devient régent de Courlande, mais en 1763, sur la pression russe, doit céder la place à Ernst Johann Biron, qui en 1769 passe la régence à son fils Peter von

¹⁶ Rappelons-nous qu'à l'époque, les princes électeurs de Saxe sont rois de Pologne.

Biron. Le Duché de Courlande reste alors officiellement un état indépendant, mais n'est plus qu'un pion aux mains des voisins puissants. En 1795, au cours du partage de la Pologne, la Russie cède le Duché de Courlande à la Prusse.

Leipzig

Ville située en Saxe, au nord-est de l'Allemagne. Au dix-huitième siècle, Leipzig était à la fois une plateforme commerciale et une importante ville universitaire. En effet, l'université de Leipzig comptait parmi les plus grandes et les plus prestigieuses de cette époque. Lessing fut étudiant de Gottsched lorsque celui-ci était professeur à Leipzig. Friederike Caroline Neuber avait fait de Leipzig son lieu de prédilection.

Lemberg

Léopol à l'époque, aujourd'hui : Lviv (Ukraine). Au dix-huitième siècle, cette ville universitaire était polonaise, mais suite au partage de la Pologne (1772), la ville devint autrichienne et l'allemand devint langue administrative.

Linz

Linz est une ville située en Haute-Autriche, connue notamment pour avoir ouvert la première usine européenne du textile. Dans les années 1740, la ville fut occupée par des troupes bavaroises et françaises.

Lübeck

(ville hanséatique)

Au quatorzième siècle, Lübeck était, après Cologne, la deuxième ville d'Allemagne et capitale de la Ligue hanséatique. Lübeck, en coopération avec Hambourg, contrôlait une grande partie du commerce sur la mer baltique, notamment entre les pays scandinaves et les pays européens. Afin de combattre la piraterie, la ville entretenait une importante marine. Avec le déclin de la Hanse, la ville perdit de son importance, mais fut avec Hambourg et Brême choisie pour gérer la fortune restante de la Ligue. La ville passa la guerre de Sept ans sans trop de dommage grâce à son gouverneur, Egmond Vicomte de Chasôt, et parvint à maintenir son statut de ville libre. En août 1806, avec la fin du Saint Empire, Lübeck devint une souveraineté indépendante, mais

en novembre de la même année, la Prusse et la France s'affrontèrent lors de la bataille de Lübeck. Bien que la ville ait été neutre, elle fut pillée et puis occupée par les Français, avant d'être officiellement incorporée à l'Empire français de 1810 à 1815.

Mannheim

Ville située au sud-ouest de l'Allemagne, Mannheim était la résidence des princes électeurs de la Pfalz, qui encourageaient les arts et les sciences. La ville a connu un déclin à partir de 1778, l'année où le prince électeur a hérité de la Bavière et déménagé à Munich. Occupée dans les années 1790 d'abord par les Français puis par les Autrichiens, la ville a perdu en importance sur le plan politique et culturel. Iffland, dans ses Mémoires, rapporte le quotidien au théâtre de cour de Mannheim sous la direction de Heribert von Dalberg.

Mayence

Mayence se trouve au sud-ouest de l'Allemagne actuelle, sur la rive gauche du Rhin. Entre 1244 et 1462, c'était une ville impériale libre, époque qui coïncide avec la période la plus prospère de la ville. C'est ici, que vers 1450, Johannes Gutenberg invente l'imprimerie typographique. En 1631, au cours de la guerre de Trente Ans, la ville, désormais résidence de l'archevêque électeur, est prise par le roi de Suède. Les troupes suédoises ne quittent la ville qu'après que les habitants aient vidé les caisses municipales pour payer une rançon. Au passage, ils pillent la bibliothèque, qui est alors une des plus célèbres de l'époque. Appauvrie et détruite, la ville est frappée en 1666 par une épidémie de peste particulièrement meurtrière. De 1647 jusqu'en 1727, Mayence est gouvernée, avec quelques interruptions, par la famille Schönborn, très influente famille aristocratique de l'époque. Cette régence marque une époque de construction ; la ville est remplie de bâtiments baroques. De 1768 à 1774, l'archevêque prince électeur Emmerich Joseph von Breidbach zu Bürresheim règne à Mayence. C'est un souverain éclairé qui pratique une politique de plus en plus laïcisée en dissociant notamment ses différentes fonctions spirituelles et politiques. Au cours de la Révolution française, la ville accueille de

nombreux nobles français. Devenant ainsi centre de la contre-révolution européenne, Mayence est attaquée par les armées révolutionnaires en 1792. En octobre de la même année, on y fonde le premier club des Jacobins d'Allemagne. A cette époque, la ville compte alors environ 20.000 habitants. En 1793, Mayence est occupée par l'armée prussienne. Les années suivantes, elle change à plusieurs reprises d'occupant, avant de conclure en 1797 un traité de paix avec l'Autriche. Mayence devient française et le restera jusqu'en 1816.

Munich

Munich est depuis le treizième siècle capitale de la Bavière. Pendant la guerre de Trente Ans, la ville est occupée par l'armée suédoise. Puis, une épidémie de peste décime deux tiers de la population. La régence de l'électeur Ferdinand-Marie et de sa femme Henriette Adélaïde de Savoie (1651 – 1671) marque une époque particulièrement prospère, qui se reflète notamment par la présence de nombreux monuments de style baroque. Pendant la guerre de succession d'Espagne, l'électeur Maximilien II prend partie pour les Français. Par conséquent, à partir de 1704, l'armée autrichienne occupe pendant plusieurs années la ville. Puis, les Habsbourg occupent encore une fois la ville en 1742 qui revient sous leur patronage. L'académie bavaroise des Sciences est créée en 1759.

Au dix-huitième siècle, la ville est surtout marquée par une forte croissance de sa population. De 24.000 habitants environ en 1700 elle passe à plus de 40.000 en 1800.

Neuwied

Neuwied est située à l'ouest de l'Allemagne. La région est certes colonisée depuis l'époque romaine, mais la commune ne devient ville qu'en 1653. Depuis 1694, c'est la résidence des ducs de Wied. Pour encourager la croissance de la population, les ducs de Wied adoptent une politique très libérale et tolérante pour l'époque en ce qui concerne les questions de fiscalité et de religion. Au dix-huitième siècle, la ville est connue pour ses manufactures de meubles et de montres. Dès les

années 1730, Neuwied devient aussi une référence en matière de savoir-faire sidérurgique et sydérotechnique.

Prague

Aujourd'hui capitale tchèque, au dix-huitième siècle, Prague est composée de quatre villes qui ne furent réunies en une seule qu'en 1784. Depuis le seizième siècle, Prague est une des résidences de la dynastie habsbourgeoise. Entre 1741 et 1757, au cours des guerres de Succession d'Autriche et la guerre de Sept ans, Prague est à plusieurs reprises au centre des intérêts. Bien que les Prussiens, soutenus par leurs alliés français, arrivent à prendre la ville, ils n'arrivent jamais à s'en emparer réellement. La ville continue donc à dépendre de la monarchie austro-hongroise. Dans ses Mémoires, Christ, qui au cours de sa carrière a été engagé à plusieurs reprises au théâtre de Prague, rapporte le quotidien de la vie théâtrale.

Prusse

Au dix-septième siècle, la dynastie des Hohenzollern règne sur le Margraviat de Brandebourg. Ils sont à la fois vassal de l'empereur du Saint Empire (les régents autrichiens) et du roi de Pologne (l'électeur de Saxe). Brandebourg est une des régions les plus fortement touchées par la guerre de Trente ans. Frédéric-Guillaume I^{er} de Brandebourg, pour éviter que son pays soit à nouveau un pion dans la guerre des grandes puissances, tente de tout mettre en œuvre pour renforcer la position politique de la Prusse. Il agrandit notamment l'armée pour faire de la Prusse un allié important. En même temps, pour développer les finances de l'Etat, il développe des stratégies très diverses. Dans son édit de Potsdam, il invite par exemple les huguenots français chassés par Louis XIV. En même temps, il commence à construire une marine pour participer au marché en Inde et en Afrique de l'Ouest. Il réussit à obtenir l'indépendance de la Pologne (1657) et la souveraineté de son duché (1660). Une guerre contre la Suède (1674 – 79) ne lui permet pas d'agrandir son territoire, mais renforce tout de même sa situation politique en Europe. Son fils, Frédéric III vise la couronne pour obtenir l'égalité avec le souverain de Saxe, roi de Pologne, et le prince de

Hanovre, aspirant au trône anglais. Son territoire est alors composé de deux parties : le duché de Prusse (qui représente à peu près la même région que la future Prusse orientale) et le margraviat de Brandebourg. Contrairement au duché de Prusse, le margraviat de Brandebourg fait partie de l'empire germanique, dans lequel l'empereur doit être le seul souverain couronné. Par conséquent, Frédéric III se laisse consacrer à Königsberg et porte désormais le titre de Frédéric I^{er}, roi en Prusse. Il ne peut pas porter le titre de roi de Prusse parce que la Poméranie orientale et Ermeland, toutes deux régions prussiennes, dépendent de la Souveraineté du roi de Pologne. En tant que roi, il poursuit son projet de transformer Brandebourg-Prusse en un pays absolutiste. Pour faire briller son état, il vide les caisses et loue des soldats. Lors de sa mort en 1713, il laisse 20.000 Thaler de dettes. Son fils Frédéric-Guillaume I^{er} doit donc d'abord remplir les caisses. Il engage des économies radicales dans tous les domaines, sauf le militaire, révolutionne l'administration du pays, centralise les différentes régions et donne une unité aux différents territoires de son pays. Il crée des académies, ouvre des écoles et engage une politique de peuplement, en faisant coloniser les provinces moins habitées. Bien qu'il soit surnommé *Soldatenkönig* (Roi Sergent), il n'y a qu'une seule guerre durant sa régence. Lorsqu'il meurt en 1740, son fils Frédéric II occupe la Silésie sans avoir déclaré la guerre à l'Autriche (cf. Introduction). Absolutiste éclairé, celui-ci s'entoure de philosophes, notamment Voltaire. Egalement musicien et compositeur, le roi Frédéric II porte un grand intérêt aux arts. Cependant, il est francophone. Aussi, n'encourage-t-il pas vraiment le théâtre germanophone.

Reval
(ville hanséatique)

Tallinn (la capitale estonienne). Jusqu'en 1710, cette ville située à côté de la mer baltique appartenait à la Suède, qui la céda à l'Empire russe. Toutefois, la ville était dominée par l'aristocratie germanophone qui y habitait.

Riga¹⁷

(ville hanséatique)

La ville (aujourd'hui capitale de la Lettonie) fut longtemps habitée essentiellement par des baltes germanophones, qui représentaient en Lettonie une classe sociale dominante avec un niveau de formation très élevé pour l'époque. Au dix-huitième siècle, de plus en plus de Russes et de Lettons s'y installèrent. Les familles Brandes et Christ ont été engagées au théâtre de Riga en 1784. Christ rapporte que les Brandes auraient intrigué contre sa fille Nanette parce qu'ils craignaient qu'elle soit une menace pour la carrière de leur fille Minna, qui avait le même âge. L'affaire éclate, les Brandes doivent donner leur démission et Christ récupère le poste de *Regisseur*, jusque là occupé par Brandes.

Saint-**Pétersbourg**

Au début de la grande guerre du Nord (de 1700 à 1721), les Russes ont conquis la fortification suédoise Nyenskans, située au bord de la Neva. C'était un lieu intéressant concernant la stratégie militaire, mais en raison du climat froid et humide, les conditions de vie dans la région étaient extrêmement difficiles. Par conséquent, les Russes avaient initialement prévu de se contenter à maintenir la fortification pour son intérêt stratégique, mais de ne pas réellement coloniser leur nouveau territoire. Cependant, la possibilité d'y construire un port fluvial a séduit le tsar Pierre le Grand, qui a décidé d'y fonder une ville. Quelques milliers de serfs ont péri lors de la construction de cette ville au plein milieu des marais – accidents, inondations, maladies transmises par le fléau de moustiques... Malgré tout, au bout de dix ans, il y avait déjà 50.000 maisons habitées. Toutefois, l'aristocratie ne voulait quitter le confort de Moscou pour s'installer dans un climat aussi hostile. Le tsar, étant décidé à faire de sa nouvelle ville la capitale de son Empire, l'a alors contrainte de le suivre. Ainsi, durant tout le dix-huitième siècle, Saint-Pétersbourg a été une ville remplie de contraste : d'une part, construire dans un tel climat exigeait énormément de sacrifices à tous les habitants car pour financer la construction, les impôts étaient très élevés. D'autre part, la ville était

¹⁷ Pour les lecteurs désireux d'apprendre plus sur Riga au dix-huitième, je conseille l'article suivant : ANONYME, « Ueber Lievland » in MEYER, Ludwig Wilhelm et autres, *Berlinisches Archiv der Zeit und ihres Geschmacks*, chez Friedrich Maurer, Berlin, 1797, p. 342 – 349. Accessible sur Google books.

très moderne – il y avait des pompiers, une police officielle et on éclairait mêmes les rues! Bien qu’après la mort du tsar Pierre (1727), Moscou fut à nouveau la résidence principale de la cour entre 1728 et 1732, les tsarines Anne I^{ère}, Elisabeth I^{ère} et Catherine II transformèrent Saint-Pétersbourg en un centre des sciences et des arts qui brilla bien au-delà des frontières russes. Les tsarines étant germanophones, le théâtre allemand a souvent été favorisée par la cour.

Saxe

Au milieu du quinzième siècle, la Maison de Saxe-Wettin est une des plus puissantes de l’Europe. A la mort de Frédéric II de Saxe (1464), les domaines sont partagés entre ses deux fils Ernst et Albert. Ce premier devient électeur de Saxe et de Thuringe, tandis que son frère cadet reçoit la Misnie et les terres voisines ainsi que le titre de duc de Saxe. Au cours des décennies suivantes, les deux branches vont évoluer différemment. La lignée ernestine, à force de continuer à diviser ses territoires, donne naissance à une véritable mosaïque de petits états. Les Albertins, au contraire, préservent l’unité de leurs territoires et arrivent même à les élargir par des choix politiques et stratégiques. Ainsi, la branche albertine fournit les rois de Pologne (1697 – 1763).

Saxe-Gotha- Altenbourg

Jusqu’en 1644, Saxe-Gotha faisait partie de Saxe-Weimar. Ernst I^{er} de Saxe-Gotha et Elisabeth Sophie de Saxe-Altenbourg, tous deux de la branche ernestine, parviennent par leur mariage à réunir les deux duchés. Alors que leur fils Frédéric I^{er} s’était initialement engagé à ne pas diviser les possessions, ils cèdent une enclave à chacun de ses six frères. Toutefois, il arrive à imposer que désormais, ce ne soit que l’aîné qui hérite. C’est également Frédéric I^{er} qui crée, en 1683, le théâtre de cour de Gotha. Au cours du dix-huitième siècle, le duché est gouverné par Frédéric II (1691 – 1732), Frédéric III (1732 – 1772) et Ernst II¹⁸ (1772 – 1804). Par le mariage d’Augusta, sœur de Frédéric III, celui-ci est l’oncle de Georges III, roi du Royaume-Uni et d’Irlande ainsi qu’électeur de Hanovre. Pendant la régence de Frédéric III,

¹⁸ Cf. Gotha.

surtout sous l'influence de son épouse, sa cousine Dorothea Marie de Saxe-Meiningen, le duché devient le plus influent parmi ceux de la Maison ernestine. Ainsi, le duc s'impose comme régent pour le duc Ernst-Auguste de Saxe-Weimar-Eisenach, qui est encore mineur à la mort de son père, et gouverne de 1748 à 1755 les deux pays.

En 1775, son fils Ernst II, fait du théâtre de cour de Gotha le premier théâtre de cour permanent avec une troupe germanophone.

Saxe-Pologne

L'électorat de Saxe est gouverné par les Albertins. Avant l'avènement de la Prusse au cours du dix-huitième siècle, l'électorat de Saxe est la plus grande et la plus puissante force protestante de l'Empire. Son économie profite de ses manufactures et du savoir-faire de ses artisans. L'électeur Frédéric-Auguste, aspirant à une position politique plus importante face à l'empereur autrichien, arrive – grâce à une stratégie militaire et des bakchich – à se faire élire roi de Pologne. Le couronnement a lieu à Cracovie en 1697. En 1706, au cours de la guerre nordique, il doit abandonner son titre de roi pour rendre hommage au vainqueur, le roi de Suède. Cependant, il réussit à récupérer le titre en 1709.

Au cours du dix-huitième siècle, les électeurs Saxe sont alors rois de Pologne, mais sans y exercer une réelle influence¹⁹. Lorsque Frédéric-Auguste II se convertit pour des raisons politiques au catholicisme, la Saxe perd son rôle de première puissance protestante dans l'Empire. Bien que l'électeur renonce au principe de *cuius regio, eius religio* en assurant au contraire à son peuple qu'il ne risque pas de répressions à rester fidèle à la religion protestante, les Saxons se distancient de leur souverain. Le fait qu'il vende des territoires pour financer son titre de roi de Pologne, ne contribue pas à le rendre plus populaire auprès de Polonais, mais provoquent le mécontentement des sujets saxons.

Saxe-Weimar-Eisenach

Les ducs de Saxe-Weimar-Eisenach sont des descendants de la lignée ernestine. Leur cour se trouve à Weimar.

¹⁹ Cf. Kurland.

Situé au coeur du Saint Empire, dans cette verte Thuringe où de vieux massifs hercyniens recouverts de forêts bordent et séparent de profondes vallées ou quelques plaines cultivées, le duché de Saxe-Weimar-Eisenach était l'exemple typique d'un de ces multiples Etats allemands que l'histoire n'avait cessé de découper ou de modifier selon les circonstances politiques ou les partages consécutifs à différents héritages. En cette fin du XVIII^{ème} siècle, il était un de ces duchés saxons issus de nombreux partages, morcelés à l'extrême et sans aucune unité administrative. D'une superficie globale de trente-six lieux allemandes carrées, soit presque deux kilomètres carrés, il était à peu près de la taille du tiers d'un département français moyen, mais se composait de cinq territoires distincts qu'on ne pouvait atteindre qu'en traversant les Etats voisins. Il fallait par exemple traverser trois Etats différents pour aller de Weimar à Eisenach, les deux villes principales du duché distantes pourtant d'à peine quatre-vingts kilomètres.²⁰

Au dix-huitième siècle, Saxe-Weimar-Eisenach est gouverné par Ernst-Auguste I^{er} (1728 – 1748), Ernst-Auguste II (1748 – 1758) et Charles-Auguste (1758 – 1815). Ce dernier est le fils d'Anna Amalia, fille de Charles I^{er} de Brunswick-Wolfenbüttel²¹. Ayant grandi dans une cour tournée vers les sciences et les arts, elle s'entoure de musiciens et d'écrivains. Charles-Auguste, marié à Louise de Hesse-Darmstadt, a de nombreuses liaisons, dont naissent au moins 38 enfants illégitimes. Toutefois, sa relation extraconjugale la plus constante est celle avec l'actrice Karoline Jagemann, qu'il anoblit en 1809, et à laquelle il confie la direction de l'opéra de cour.

Schwedt

Schwedt est une ville située au nord-est de l'Allemagne actuelle. La période la plus prospère de la ville s'arrête en 1609, lorsque meurt Martin von Hohenstein. Après la guerre de Trente Ans, Frédéric-Guillaume de Brandebourg, alors souverain de Schwedt, décide d'affermir la ville au duc Varrembach pour remplir ses caisses. Ce

²⁰ DELINIÈRE, Jean, *Weimar à l'époque de Goethe*, Editions L'Harmattan, Paris, 2004, p. 18.

²¹ Cf. Brunswick.

dernier, pour rentabiliser à son tour ses dépenses, saigne à blanc la population en prélevant des taxes très élevées. Finalement, à partir des années 1670, Dorothea Sophie, la seconde épouse de Frédéric-Guillaume, rachète les droits pour la ville et se consacre à sa reconstruction. A son initiative, les huguenots vivant à Schwedt commencent à cultiver du tabac à partir de 1686. Le tabac et les manufactures de cigares resteront, jusqu'à la chute du mur en 1989, le premier facteur économique de la région. D'un point de vue culturel, Schwedt reste longtemps une ville sans réel intérêt. Ce n'est que sous la régence du margrave Frédéric-Henri de Brandebourg-Schwedt (1771 – 1788) que l'évolution de la ville est engagée dans ce sens. Ne portant aucun intérêt au militaire, Frédéric-Henri est surtout un mécène pour les arts, et notamment pour le théâtre. Ainsi, au tournant du siècle, le théâtre de Schwedt atteint une notoriété au-delà des frontières de la région.

Schwerin

Schwerin est une ville située au nord de l'Allemagne. En raison d'une aristocratique locale puissante et conservatrice, l'économie de la ville tarde à se développer. Toutefois, la ville jouit de certaines inventions progressistes de l'époque, tel que l'éclairage public des rues, qui existe instauré depuis le milieu du dix-huitième siècle. Résidence des ducs et grands-ducs de Mecklembourg-Schwerin depuis 1621, Schwerin est abandonnée en 1765 en faveur de Ludwigslust. Il y avait à Schwerin une importante population juive.

Silésie

La Silésie (Pologne) est une région qui se trouve au cœur de l'Europe. Elle appartient, depuis 1526, à l'empire des Habsbourg. En 1740, la Silésie est occupée par Frédéric II de Prusse. Par le traité de Hubertusburg, une grande partie de la Silésie devient prussienne.

Stettin

(ville hanséatique)

Szczecin (Pologne). Ville suédoise jusqu'en 1713, Stettin est devenue ensuite une ville prussienne.

- Strasbourg** Ville libre située en Alsace, ayant été en alternance allemande et française. Au dix-huitième siècle, bien que Strasbourg appartienne officiellement à la France, la ville est considérée comme « étranger effectif » suite à son statut politico-économique à part. C'était un important centre commercial et culturel.
- Vienne** Wien, la capitale d'Autriche, fut également la capitale du Saint Empire ainsi que la résidence des empereurs autrichiens. Avec 200.000 habitants en 1790, c'était une des plus grandes villes d'Europe, où le théâtre de la cour et le théâtre populaire coexistaient d'une manière inégalée dans le reste de l'Allemagne. Soutenus par les Habsbourgs, qui étaient des grands amateurs d'art, le théâtre et surtout la musique ont fait la renommée de Vienne.
- Weimar** Weimar se trouve au centre de l'Allemagne actuelle, non loin de Gotha. Sous la régence d'Anna Amalia et de son fils, la cour de Weimar fut une des plus brillantes du classicisme allemand, réunissant notamment Goethe, Schiller et Wieland. Selon Jean Delinière²², en 1785, la ville de Weimar comptait 6225 habitants.
- Wolfenbüttel** Cette ville, située à environ 10 km de Brunswick, fut jusqu'en 1753 la résidence des ducs de Brunswick-Wolfenbüttel. En 1753, les ducs de Brunswick ont abandonné Wolfenbüttel en faveur de Brunswick où la construction du nouveau château venait d'être achevée. Par la suite, la ville – jusque là important centre artistique – perdit en importance.

²² DELINIÈRE, Jean, *Weimar à l'époque de Goethe*, Editions L'Harmattan, Paris, 2004, p. 18.

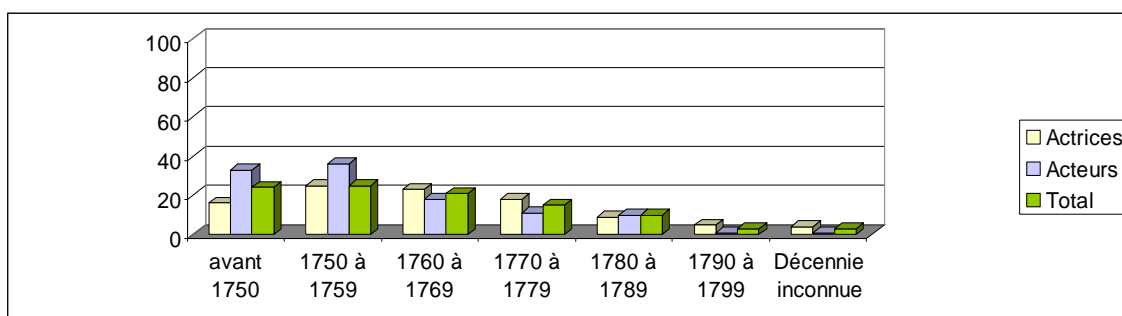
Annexe n° 3

Résultats de l'analyse sociologique des données biographiques.

Les statistiques sont basées sur l'étude de 202 actrices et 195 acteurs ayant exercé leur métier entre 1760 et 1805. Cette période d'activité professionnelle a été le seul élément sélectif lors de la collecte des données, qui parviennent autant des Mémoires d'acteurs que des périodiques contemporains, des manuels d'histoire théâtrale ou des études plus généralistes sur l'époque. A l'exception de quelques vedettes, dont la vie est particulièrement bien documentée, nous sommes souvent confrontés au manque d'informations. Par conséquent, leur absence a été considérée comme une donnée à part entière, contribuant ainsi à esquisser l'état de la recherche.

Avant de nous consacrer davantage à l'analyse des données biographiques, familiarisons-nous d'abord avec la nature des données. Nous pouvons constater que les hommes et les femmes sont représentés presque à égalité, avec 49% pour les acteurs et 51% pour les actrices.

A. La répartition de données²³ selon les décennies de naissance.



Il n'est pas étonnant que la plus grande partie des personnes étudiées soient nées avant 1770, car la période étudiée est identique à la phase d'activité professionnelle de ces générations. Cette observation est confirmée par le constat que 26,8% des acteurs et actrices étudiés ont débuté dans les années 1770. Alors que nous sommes particulièrement bien renseignés sur les années de naissance – 96% pour les actrices et

²³ A moins qu'autre chose ne soit précisé, tous les diagrammes exposent des pourcentages.

même 99% pour les acteurs –, nous ignorons pour 20,2% des personnes étudiées la décennie de leur début. Toutefois, les premiers pas professionnels des acteurs sont mieux documentés que ceux des actrices : nous connaissons la décennie de début de 83,1% des hommes, mais uniquement de 76,1% des femmes.

B. La motivation en début de carrière.

Nous avons déjà constaté que dans les familles de comédiens les enfants contribuent dès leur plus jeune âge aux revenus de la famille. Au départ, leurs premiers pas professionnels répondaient donc à leur situation d'origine. Par conséquent, pour les actrices et acteurs issus des familles de théâtre, la profession des parents a été considérée comme leur « motivation principale » lors de l'établissement des statistiques – bien que nous ne puissions exclure d'autres motivations supplémentaires. Concernant les artistes n'étant pas issus du milieu théâtral, les indications se réfèrent à des témoignages de contemporains ou des recherches biographiques ayant été menées à leur sujet. L'analyse des biographies révèle que, certainement en raison de la proximité des deux milieux professionnels, les enfants de musiciens se retrouvent généralement sur scène pour les mêmes raisons que les enfants des acteurs.

Personnes étudiées	Actrices	Acteurs	Total
Motivation			
Famille de comédiens	41,8 %	12,3 %	27,3 %
Famille de musiciens	5 %	3,1 %	4 %
Passion pour le théâtre	0,5 %	16,4 %	8,3 %
Misère	0,5 %	2,1 %	1,3 %
Mariage	8 %	1 %	4,5 %
Originaire d'un autre métier du spectacle	1 %		0,5 %
Autres raisons	0,5 %	0,5 %	0,5 %
Motif inconnu	42,8 %	64 %	53,3 %

L'analyse démontre que les filles de comédiens sont particulièrement bien représentées dans les données récoltées. La passion pour le théâtre comme motivation pour devenir actrice est attestée pour une seule femme, mais pour 16,4 % des acteurs, ce qui confirme

qu'il s'agit d'un élément « masculin ». Comme la période étudiée correspond à la transformation du théâtre en un art sérieux et en une profession sédentaire, il convient de s'interroger si les motivations pour devenir comédien ont évolué parallèlement au théâtre.

Motivations en début de carrière selon les décennies de début de carrière :

Actrices

Début / Motivation	avant 1760	1760 à 1769	1770 à 1779	1780 à 1789	1790 à 1799	1800 à 1805
Famille de comédiens	66,7 %	57,1 %	37,5 %	42,3 %	39,1 %	79 %
Famille de musiciens		9,5 %	4,2 %	3,8 %	4,3 %	14 %
Passion pour le théâtre					4,3 %	
Pauvreté	5,6 %					
Mariage	5,6 %	4,8 %	14,6 %	11,5 %	4,3 %	
Autres raisons	5,6 %				8,7 % ²⁴	
Motivation inconnue	16,7 %	28,6 %	43,8 %	23,5 %	39,1 %	7 %

A travers toutes les décennies étudiées, les filles d'acteurs constituent le plus grand groupe parmi les actrices. Elles sont suivies de près des filles de musiciens. Au début du dix-neuvième siècle, 93% des comédiennes sont issues du milieu professionnel du spectacle ! La pauvreté, souvent évoquée comme motivation importante par les chercheurs, n'est apparue qu'une seule fois – et en plus pour une actrice ayant débuté avant 1760 ! Le mariage semble être une raison constante pour amener des femmes à devenir actrices, avec un pic assez net dans les années 1770, moment qui coïncide avec le début de la sédentarisation.

²⁴ Originaires d'un autre métier du spectacle.

L'état de recherche varie fortement en fonction des décennies de début de carrière ; il est particulièrement mauvais pour les années 1770 et 1790. Nous sommes tentés de croire que c'est parce que les contemporains s'intéressent désormais plus aux prestations des actrices qu'aux conditions qui les ont fait actrices. La quantité des données relativement importantes pour les années 1780 s'explique par la notoriété des actrices ayant débuté à cette période.

Acteurs

Début / Motivation	avant 1760	1760 à 1769	1770 à 1779	1780 à 1789	1790 à 1799	1800 à 1805
Famille de comédiens	15,8 %	16 %	10,3 %	8,3 %	27,8 %	11 %
Famille de musiciens			1,7 %	8,3 %	11 %	
Passion pour le théâtre	15,8 %	16 %	13,8 %	20,8 %	27,8 %	38,9 %
Pauvreté	5,3 %		1,7 %		5,6 %	
Mariage			3,4 %			
Autres raisons		4 %				
Motivation inconnue	63,1 %	64 %	67 %	62,5 %	27,8 %	50 %

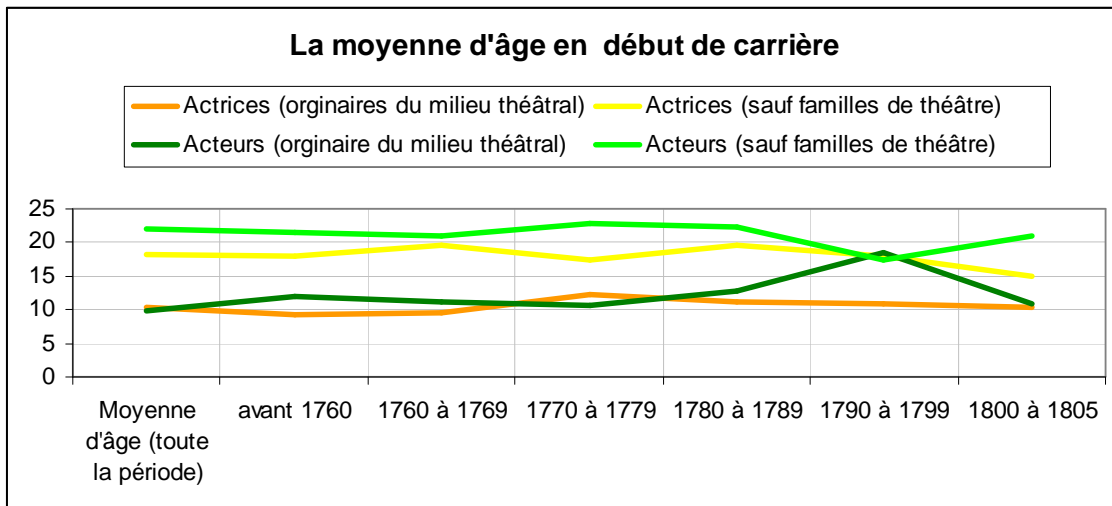
Il est difficile de se prononcer sur les éléments ayant motivé le choix professionnel des acteurs, car nous sommes très mal renseignés sur leurs motifs. Il semblerait que la raison majeure pour devenir acteur, c'est la passion pour le théâtre, et cela durant toute la seconde moitié du siècle, suivi de près du milieu professionnel des parents. La pauvreté paraît jouer un rôle plus important chez les hommes que chez les femmes, tandis que le mariage n'apparaît comme motivation professionnelle que dans les années 1770.

C. L'âge en début de carrière.

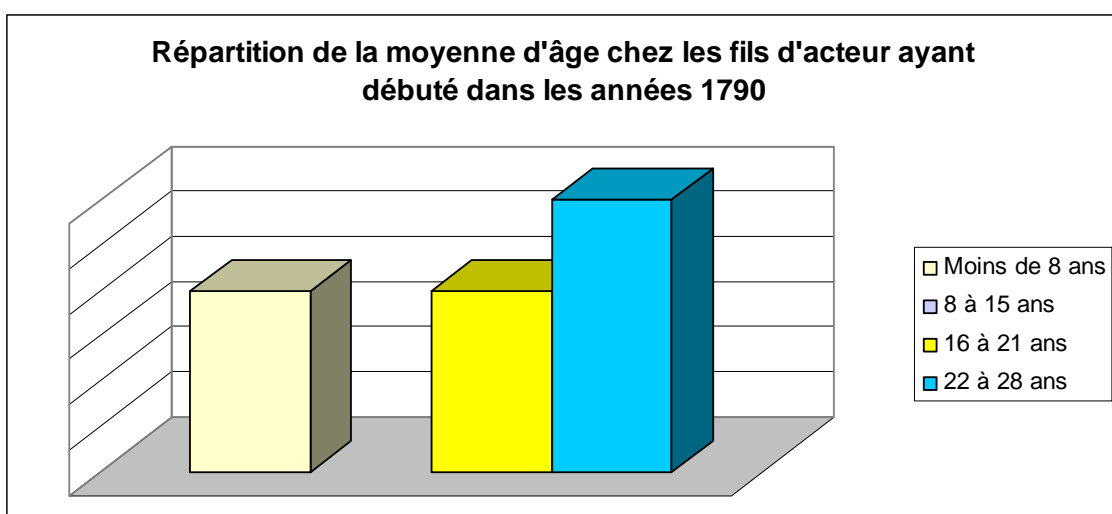
Nous avons désormais un aperçu sur ce qui fait choisir le métier d'acteur ou d'actrice. Mais à quel âge commençait habituellement une carrière de comédien ? Les enfants des professionnels du spectacle (comédiennes et comédiens confondus) constituent le plus grand groupe parmi les personnes étudiées. Or, nous savons déjà que les enfants du théâtre débutaient relativement jeunes. Par conséquent, il est nécessaire d'étudier séparément les artistes dramatiques issus du milieu théâtral, et ceux venant d'autres milieux professionnels.

La moyenne d'âge (en années) en début de carrière selon décennies de début de carrière :

Décennie		Avant 1760	1760 à 1769	1770 à 1779	1780 à 1789	1790 à 1799	1800 à 1805
Personnes étudiées	Âge						
Actrices originaires d'une famille de théâtre		9,3	9,6	12,2	11,1	10,8	12,9
Actrices (autres origines)		18	19,6	17,5	19,6	18	15
Acteurs originaires d'une famille de théâtre		12	11,3	10,7	12,8	18,6	11
Acteurs (sauf familles de théâtre)		21,6	20,9	22,7	22,2	17,3	21

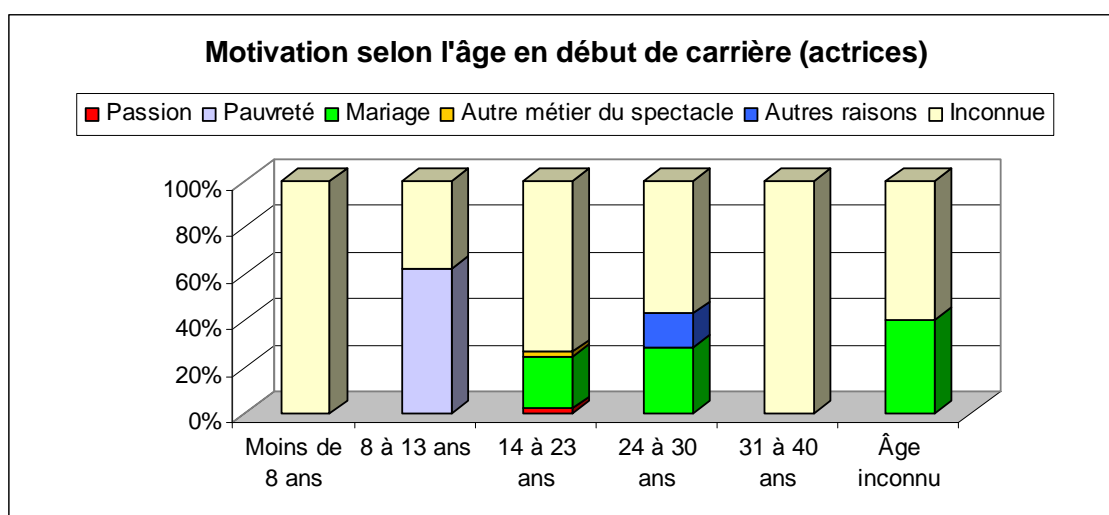


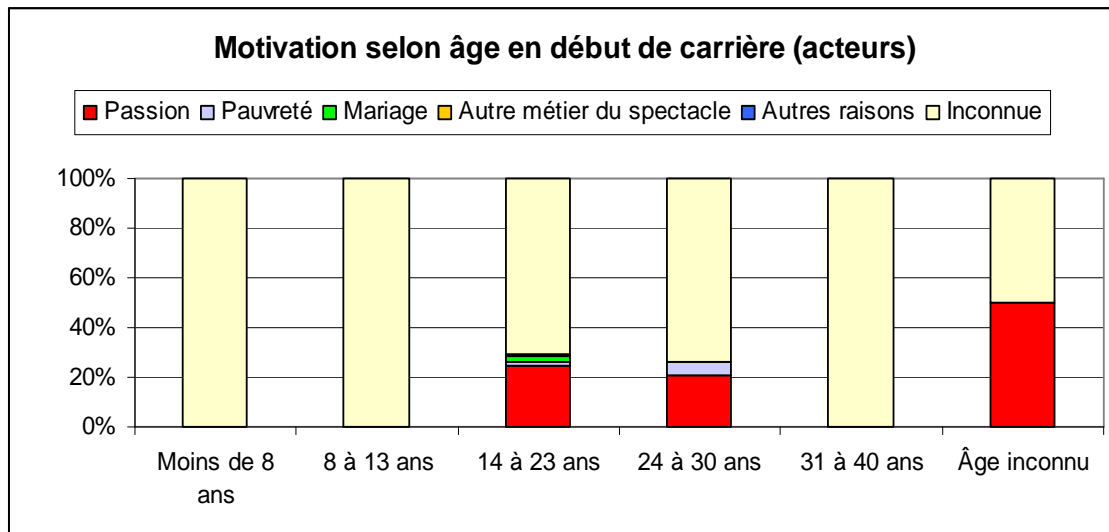
Jusqu'à la fin des années 1760, lors de leur début sur scène, les enfants du théâtre sont généralement plus jeunes que leurs collègues issus d'autres milieux ; et les actrices sont plus jeunes que les acteurs. Dans les années 1770, le rapport entre les sexes change, mais uniquement dans les familles de théâtre. Nous remarquons un pic très étonnant concernant la moyenne d'âge des fils d'acteurs dans les années 1790, d'autant plus que l'écart d'âge avec la décennie précédente s'élève à 5,8 ans et que les acteurs issus d'autres milieux débute plus jeunes qu'auparavant. Si nous regardons de plus près les données, nous constatons qu'à cette période il y a surtout un grand écart d'âge à l'intérieur du groupe des acteurs originaires du milieu théâtral :



Du côté des artistes dramatiques issus d'autres milieux, entre les années 1770 et 1780, la moyenne d'âge varie de 2,1 ans pour les actrices, mais uniquement de six mois pour les acteurs. Au début du dix-neuvième siècle, la différence d'âge entre les filles de comédiens et les autres actrices diminue : deux ans à la place d'environ neuf ans que nous pouvons observer dans les décennies précédentes. Concernant les acteurs, l'écart entre les fils de comédiens et les autres acteurs retrouve son niveau d'avant 1780, c'est-à-dire environ 10 ans. Nous observons des résultats semblables pour la seconde moitié du dix-huitième siècle, si nous étudions la moyenne d'âge en fonction des décennies de naissance à la place des décennies de début, avec la différence bien sûr que les artistes nés à partir des années 1790 dont nos statistiques tiennent compte sont tous très jeunes lors de leur début, ce phénomène étant justement dû au fait qu'ils soient devenus comédiens avant 1806.

Nous connaissons les raisons ayant poussé les enfants du théâtre à démarrer tôt le métier d'acteur. Mais comment la motivation pour ce choix professionnel a-t-elle influencé l'âge du début et vice-versa ? Y a-t-il des raisons pour devenir acteur qui soient plus liées à un âge qu'à un autre ? Et les raisons varient-elles en fonction du sexe de l'artiste ?





Nous n'avons trouvé aucun renseignement sur les motifs des enfants qui ne sont pas enfants de comédiens, mais ont débuté lorsqu'ils avaient moins de 8 ans. Toutefois, nous pouvons supposer que le choix du métier ait été dicté par les parents. Chez les acteurs ayant débuté entre l'âge de 14 à 30 ans, la passion pour le théâtre est la plus importante parmi les motivations connues, ce qui nous amène à croire que les acteurs dont nous ignorons l'âge du début de carrière étaient probablement dans cette tranche d'âge. Le mariage avec une actrice motive à devenir acteur uniquement ceux qui ont environ 20 ans, alors que pour les actrices, il reste un argument jusqu'à l'âge de 30 ans. C'est certainement dû au fait que les hommes choisissent un gagne-pain dans leur tendre jeunesse, alors que les femmes intègrent le milieu professionnel de leur mari. En raison du pourcentage élevé des femmes venues au théâtre par la voie d'un mariage parmi celles dont nous ignorons l'âge du début de carrière, nous pouvons supposer qu'elles aient certainement eu entre 20 et 30 ans.

D. L'âge en fin de carrière.

	Moyenne d'âge en fin de carrière	Âge inconnu
Actrices (filles de comédiens)	38,8 ans	22,4 %
Actrices (autres origines)	42,7 ans	33,9 %
Acteurs (fils de comédiens)	50 ans	20,8 %
Acteurs (autres origines)	60,1 ans	27,5 %

L'âge en fin de carrière varie en fonction du sexe et des origines. Les femmes sont plus jeunes que les hommes, les enfants du théâtre plus jeunes que leurs collègues n'étant pas issus du milieu théâtral. Par ailleurs, l'âge moyen dépend aussi de la décennie de fin de carrière :

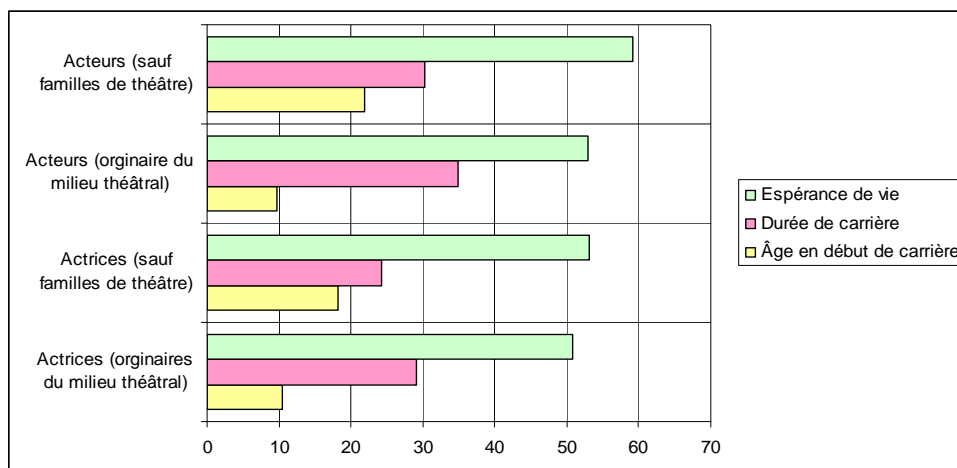
Décennie \ Personnes étudiées	1760 à 1769	1770 à 1779	1780 à 1789	1790 à 1799	1800 à 1810	Après 1810	Moyenne globale
Total	43,6 ans	39,4 ans	37,4 ans	39,8 ans	43,7 ans	56 ans	46,2 ans
Actrices	30 ans	36,2 ans	34 ans	37,8 ans	34,6 ans	50,6 ans	40,6 ans
Acteurs	52,7 ans	45,4 ans	41 ans	42,3 ans	52,1 ans	60,1 ans	48,6 ans

Dans les années 1780, époque correspondant à l'introduction des premiers fonds de pensions par les théâtres, nous observons une baisse de l'âge de fin de carrière pour les deux sexes. Entre 1760 et 1810, l'âge moyen en fin de carrière a augmenté de 20,6 ans pour les femmes et de 7, 2 ans pour les hommes. Pourtant, les femmes sont moins âgées quand elles quittent les planches. Ce n'est pas étonnant si on tient compte du fait qu'il y avait plus de rôles pour des hommes âgés que pour des actrices âgées.

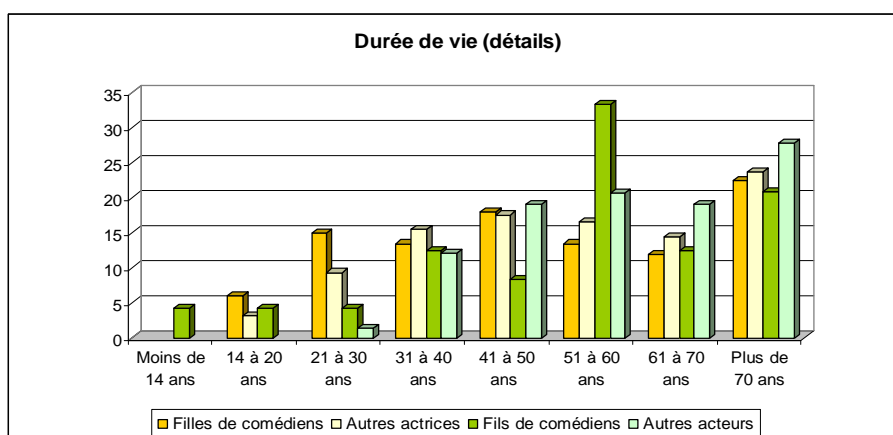
Pour mieux comprendre les différentes raisons de ce grand écart d'âge, il faut analyser les motifs qui ont amené les artistes dramatiques à mettre fin à leur carrière.

Groupe Motif	Actrices (filles de comédiens)	Actrices (autres origines)	Acteurs (fils de comédiens)	Acteurs (autres origines)
Autres envies professionnelles (hors spectacle)				2,9 %
Autres raisons				2,9 %
Changement du métier du conjoint	2,2 %	1,7 %		
Changement professionnel à l'intérieur du milieu théâtral	1,1 %	0,9 %		0,6 %
Décès	28,9 %	34,7 %	50 %	33,3 %
Décès du conjoint				0,6 %
Décès du protecteur		0,9 %		
Envie d'une vie plus sédentaire		1,7 %		0,6 %
Interdiction de jouer ou désaccord avec les employeurs	1,1 %			1,2 %
Maladie ou invalidité	10 %	3,4 %		4,7 %
Mariage	5,6 %	1,7 %		
Maternité/ paternité		0,9 %		
Recherche d'un milieu plus « bourgeois »	1,1 %	0,9 %	4,2 %	
Sécurité financière assurée par un mécène	1,1 %			
Viellisse	18,9 %	12,7 %	8,3 %	19,9 %
Motif inconnu	30 %	39,8 %	37,5 %	33,3 %

Le décès et la vieillesse sont les deux raisons qui mettent le plus souvent fin à la carrière théâtrale. Le troisième grand facteur est la survenue d'une maladie ou de l'invalidité – sauf chez les fils de comédiens, où la maladie n'est pas évoquée, mais où apparaît la recherche d'un milieu plus « bourgeois » en troisième position. De manière générale, nous sommes mal renseignés sur les conditions en fin de carrière : Nous ignorons l'âge de 27,9 % des personnes étudiées et les motifs de 43,2 % des artistes.



Selon les chiffres, les enfants de comédiens ont une espérance de vie inférieure à celle des artistes issus d'autres milieux (y compris les enfants de musiciens). Bien qu'à l'époque les femmes vivent moins longtemps que les hommes, l'actrice n'étant pas issue du milieu théâtral a une espérance supérieure à celle du fils de comédien. Bien que les artistes issus d'une famille de comédiens soient moins âgés en fin de carrière, leur durée de carrière est supérieure à celle des acteurs d'autres milieux parce qu'ils ont débuté plus jeunes.



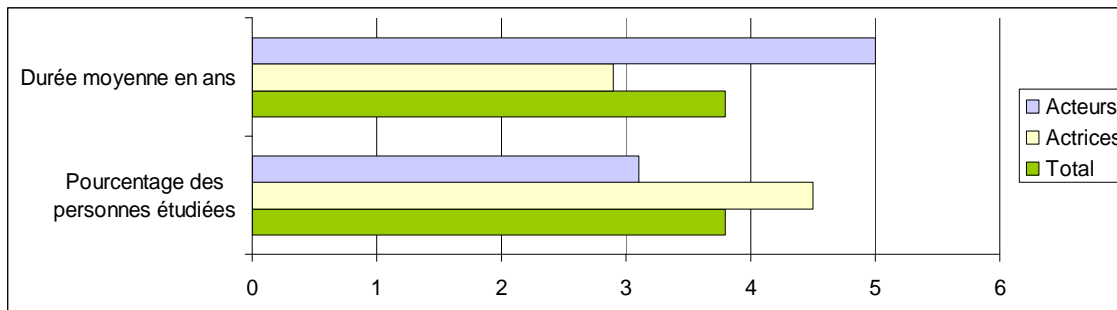
Les actrices peuvent devenir très âgées, si elles survivent à la période où elles sont susceptibles d'enfanter. Il n'est pas étonnant que les enfants de comédiens constituent la plus grande partie des personnes décédées à moins de 21 ans, sachant que les autres actrices, tout comme les acteurs, n'ont pas encore débuté à cet âge, et n'apparaissent donc pas dans les données récoltées. Par conséquent, les statistiques attribuant une

espérance de vie inférieure à celles des autres acteurs aux enfants de comédiens sont « falsifiées » par le fait qu'ils débute plus jeunes.

E. L'interruption de carrière.

Karoline Schulze-Kummerfeld pensait définitivement quitter le théâtre, mais était contrainte d'y retourner pour rembourser les dettes de son défunt mari. Cette pause dans la carrière, doit-elle être considérée comme exceptionnelle ?

	Pourcentage ayant interrompu la carrière	Durée moyenne de la pause
Total	3,8 %	3,8 ans
Actrices	4,5 %	2,9 ans
Acteurs	3,1 %	5 ans



Les résultats démontrent que de longues pauses de l'activité théâtrale n'étaient pas une spécificité féminine. Toutefois, il peut être instructif d'analyser de plus près les raisons pour ces interruptions de carrière.

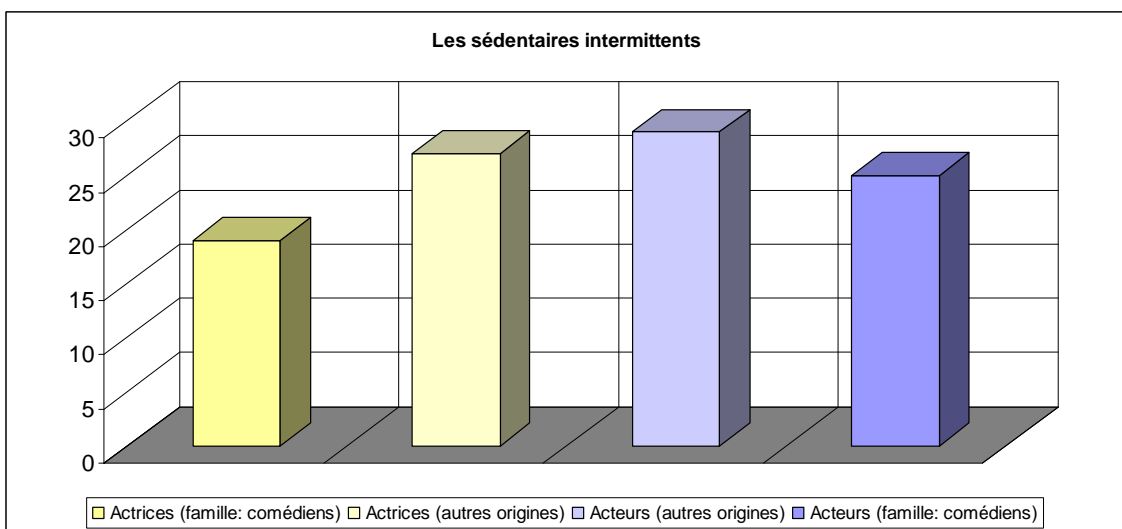
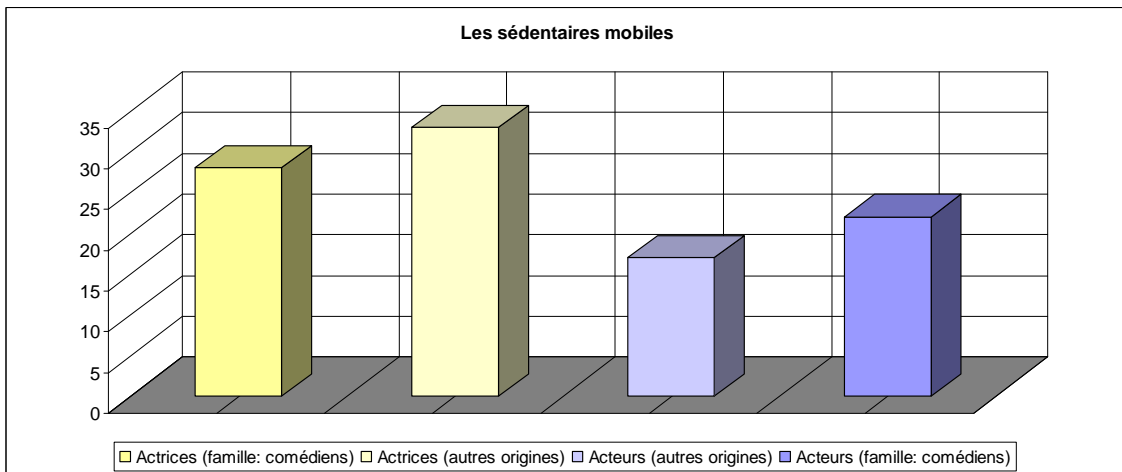
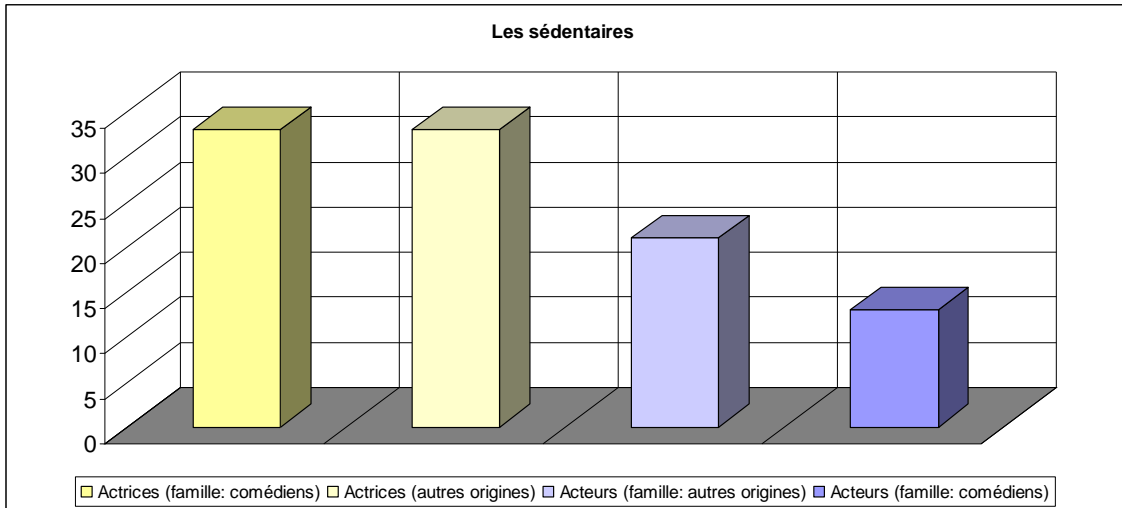
Motif \ Personnes	Mariage	Maternité	Retraite	Projet pédagogique	Crise théâtrale	Autres	Motif inconnu
Actrices	44,4 %	22,2 %	11,1 %	11,1 %			11,1 %
Acteurs	33,3 %			16,6 %	16,6 %	33,3 %	

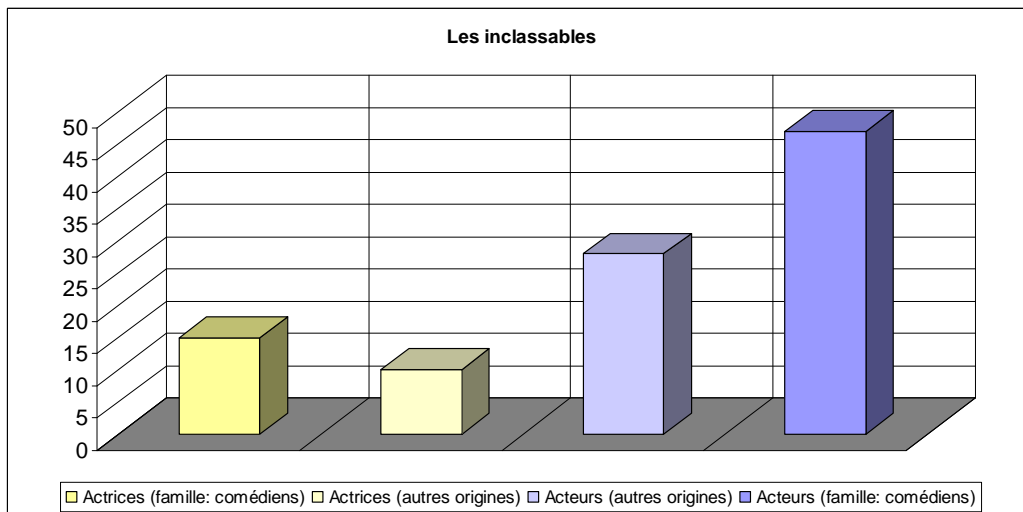
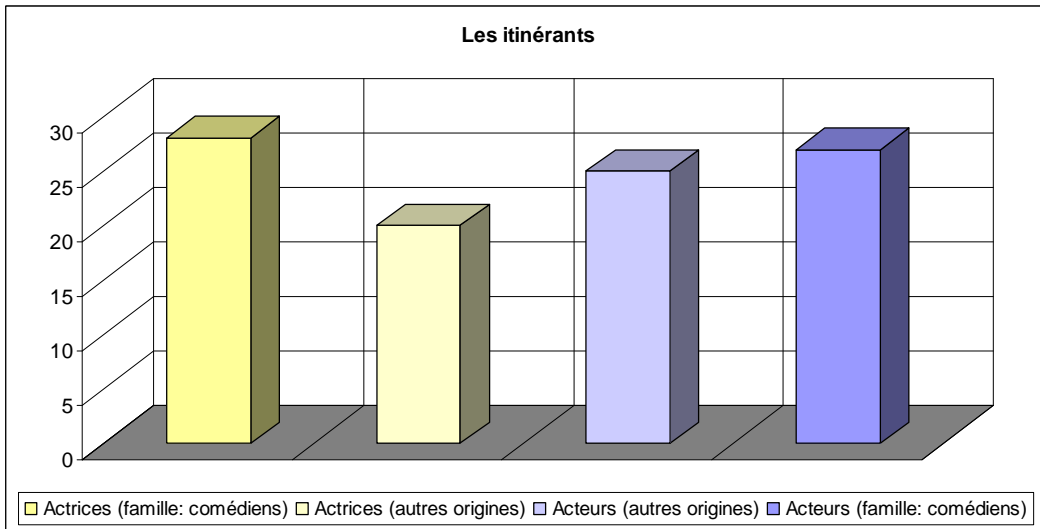
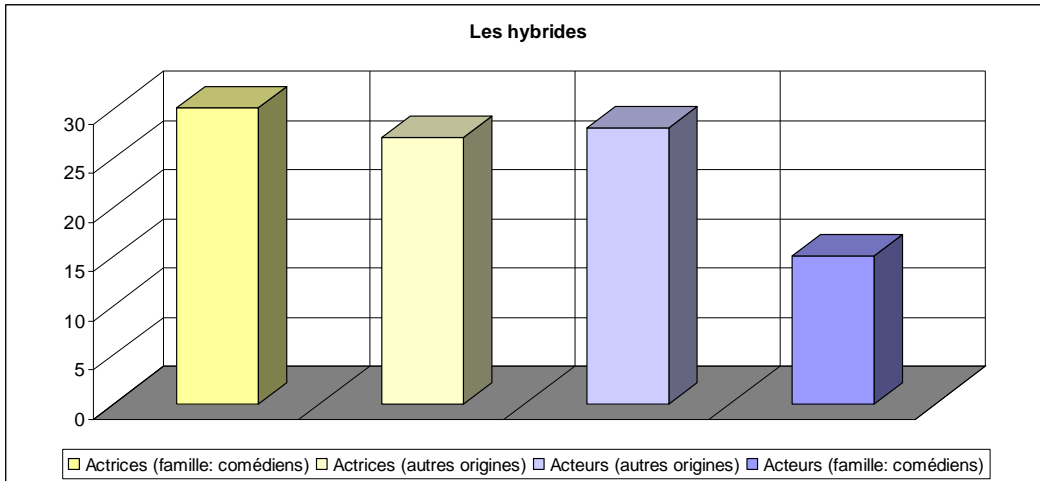
Les raisons pour quitter provisoirement le théâtre semblent presque toujours être d'ordre privé : un mariage, une naissance, un projet personnel... Seulement pour 16,6% des acteurs, la pause s'avère être un « chômage technique ». Ce que j'ai désigné comme « projet pédagogique » peut se présenter sous forme d'une reprise des études ou bien d'un voyage de tourisme. Dans les deux cas, il faut considérer cela comme un fait extraordinaire, car à l'époque seules les personnes riches et lettrées pouvaient se permettre de tels luxes.

F. La sédentarité.

Beaucoup de cas de figures sont possibles concernant l'itinérance ou la sédentarité d'un acteur, la frontière entre les deux étant parfois très floue. Par conséquent, six différents groupes ont été prédéfinis :

Sédentaires	Les personnes dont toute la carrière s'est déroulée dans juste un ou deux théâtres, souvent géographiquement non loin l'un de l'autre.
Sédentaires mobiles	Les acteurs et actrices sédentaires ayant exercé leur métier dans au moins trois structures différentes et y faisant partie de la troupe permanente.
Sédentaires intermittents	Les individus (ou petits groupes), menant un train de vie plutôt sédentaire, ayant joué presque exclusivement dans des théâtres permanents, mais au moins la moitié du temps en tant qu'invités, et non comme membres de la troupe.
Hybrides	Les comédiens et comédiennes qui ont évolué autant dans des troupes itinérantes que dans des structures sédentaires.
Itinérants	Les personnes ayant exercé leur métier uniquement dans des troupes itinérantes.
Inclassables	Les comédiens ayant connu tous les cas de figures dans leur vie professionnelle, sans qu'il y ait eu une situation dominante.





Les degrés de sédentarité selon les décennies de début de carrière.

Décennie \ Personnes étudiées	Avant 1760	1760 à 1769	1770 à 1779	1780 à 1789	1790 à 1799	1800 à 1805
Sédentaires	2,7 %	12,3 %	15,1 %	23,1 %	26,8 %	25 %
Sédentaires mobiles	5,4 %	8,7 %	7,5 %	19,2 %	7,3 %	15,6 %
Sédentaires intermittents		6,5 %	10,4 %	7,7 %	29,3 %	31,3 %
Hybrides	48,6 %	41,3 %	37,7 %	25 %	14,6 %	6,3 %
Itinérants	24,3 %	15,2 %	13,2 %	7,7 %		
Inclassables	18,9 %	13 %	11,3 %	9,6 %	17,1 %	15,6 %
Degré inconnu		4,3 %	4,7 %	7,7 %	4,9 %	6,3 %

La durée de carrière selon le degré de sédentarité.

Sédentarité \ Personnes étudiées	Sédentaires	Sédentaires mobiles	Sédentaires intermittents	Hybrides	Itinérants	Inclassables
Actrices (Total)	23,5 ans	27,8 ans	26,2 ans	27 ans	24,8 ans	38,7 ans
Actrices (filles de comédiens)	21,7 ans	26,9 ans	37,7 ans	31,1 ans	28,9 ans	38,4 ans
Actrices (autres milieux)	25,3 ans	28,4 ans	20,8 ans	22,5 ans	19,3 ans	39 ans
Acteurs (Total)	27,1 ans	37,6 ans	32,5 ans	29,9 ans	18,8 ans	37 ans
Acteurs (fils de comédiens)	30 ans	(40 ans) ²⁵	33 ans	25,3 ans	25 ans	44 ans
Acteurs (autres milieux)	26,7 ans	34,6 ans	29,2 ans	30,3 ans	27,2 ans	35,5 ans

²⁵ Entre parenthèses, car il s'agit d'un cas unique.

G. Le nombre d'employeurs au cours de la carrière.

	Actrices	Acteurs	Total
Nombre moyen d'employeurs	3	4,1	3,5
Pourcentage de personnes dont nous ignorons le nombre d'employeurs	19,3 %	24,6 %	21,9 %

Le nombre moyen d'employeurs au cours de la carrière selon les degrés de sédentarité :

Sédentarité \ Personnes étudiées	Sédentaires	Sédentaires mobiles	Sédentaires intermittents	Hybrides	Itinérants	Inclassables
Actrices	1,3	4	3,3	3,6	2,7	5,5
Actrices (familles de comédiens)	1,4	4,3	3,5	3,8	3,3	6,3
Actrices (originaires d'autres milieux)	1,2	3,9	3,1	3,5	2,2	5
Acteurs	1,5	3,4	4,8	5	2,6	5,9
Acteurs (familles de comédiens)	1,5	(3)	3,5	8,5	3	4,5
Acteurs (originaires d'autres milieux)	1,5	2,9	5,1	4,6	3,1	6,3

La durée de carrière ainsi que le nombre d'employeurs varient selon le degré de sédentarité.

H. Les activités exercées parallèlement au métier d'acteur.

Pour certains acteurs et actrices, une activité professionnelle parallèle à leur carrière d'acteur est documentée. Toutefois, le métier d'acteur était la principale source de revenus de toutes les personnes analysées dans le cadre de cette étude. Bien que les frontières entre les différents métiers artistiques du spectacle soient floues, les danseurs, chanteurs et musiciens apparaissent à part, s'ils ont également participé à des spectacles « sans théâtre ». Des personnes ayant exercé plusieurs activités professionnelles en parallèle de leur carrière d'acteur, apparaissent plusieurs fois dans le tableau suivant.

Détail selon les milieux d'origine

Personnes \ Métier	Actrices (filles de comédiens)	Acteurs (fils de comédiens)	Actrices (autres origines)	Acteurs (autres origines)
Directeur général ou <i>Prinzipal</i>	1,2 %	37,5 %	9,4 %	36,3 %
Administrateur au théâtre				1,2 %
<i>Regisseur, Inspizient</i>		20,8 %		14 %
Déclamateur			0,9 %	0,6 %
Souffleur				0,6 %
Dramaturge, traducteur, adaptateur de pièces, théoricien de théâtre	4,7 %	9,5 %	1,8 %	29,9 %
Professeur (jeu, danse, chant)	1,2 %			2,3 %
Ecrivain				4,7 %
Danseur	4,7 %	12,5 %	4,3 %	1,8 %
Maître de ballet		1,2 %		0,6 %
Chanteur	27,1 %	26,2 %	29,9 %	19,9 %
Musicien				1,8 %
Compositeur				4,7 %
Costumier, couturier			1,8 %	
Pantomime	1,2 %			
Scénographe				0,6 %
Autres		1,2 %		

Les comédiens n'étant pas issus d'une famille de théâtre sont ceux qui travaillent le plus parallèlement à leur métier d'acteur, tandis que les filles de comédiens exercent le moins d'activités parallèles. Les postes placés hauts dans la hiérarchie du théâtre sont plus occupés par les acteurs que par les actrices.

I. Les activités professionnelles exercées avant la carrière d'acteur.

	Actrices	Acteurs	Total
Pourcentage des personnes ayant exercé une autre activité professionnelle avant	2,5 %	21,5 %	11,9 %

Les personnes dont plusieurs métiers sont documentés pour la période précédant leur carrière en tant qu'actrice ou acteur, apparaissent plusieurs fois dans le tableau suivant.

Personnes \ Métier	Actrices (filles de comédiens)	Acteurs (fils de comédiens)	Actrices (autres origines)	Acteurs (autres origines)
Souffleur		4,2 %		
Musicien				0,6 %
Danseur	2,4 %			
Chanteur			1,7 %	3 %
Autres métiers du spectacle				1,2 %
Militaire		4,2 %		2,9 %
Libraire, imprimeur				1,2 %
Juriste				1,8 %
Fonctionnaire				1,8 %
Couturier			0,9 %	
Bijoutier				0,6 %
Peintre				0,6 %
Aubergiste				0,6 %
Architecte				0,6 %
Médecin				0,6 %
Etudiant (médecin, théologie), lycéen		4,2 %		4,7 %
Abbé, aspirant prêtre				1,2 %
Autres métiers				2,9 %

Nous constatons que très peu de filles de comédiens ont exercé un autre métier avant celui d'actrice et qu'elles étaient toutes danseuses. Leurs frères ont connu des activités plus variées, notamment à l'armée ou à l'université. Dans le domaine du spectacle, certains ont fait leurs premières expériences professionnelles comme souffleur. Les acteurs n'étant pas issus du milieu théâtral constituent le groupe avec le plus d'activités professionnelles avant leur carrière de comédien.

Corona Schröter. Artiste et année inconnus.

Chanteuse de formation, elle était actrice à Weimar. Après sa carrière au théâtre, elle s'est mise à peindre. Par ailleurs, elle était compositeur.



Annexe n° 4

Tableaux de change.

La période et le territoire étudiés étant très vastes, il est difficile de comparer les valeurs monétaires et le pouvoir d'achat que nous trouvons dans les documents. Par ailleurs, les études faites sur le sujet semblent souvent se contredire, et vouloir en tirer des informations utilisables revient à un parcours du combattant. Grâce au manuel économique du contemporain Gottfried Johann Bohn²⁶ ainsi qu'aux études *Das Geld*²⁷ de Max Wirth ou bien *Das Geld- und Münzwesen Sachsens*²⁸ de Walter Schwinkowski, il est néanmoins possible de tenter une comparaison. Le Thaler paraît être la monnaie la plus adaptée pour une comparaison, car il semble être le plus courant. Familiarisons-nous d'abord avec l'histoire monétaire et la terminologie adéquate.

Selon Friedrich von Schroetter²⁹, le Thaler est apparu au quinzième siècle dans le Saint Empire romain, en guise de pièce en argent équivalent au *Goldgulden*, la pièce en or. A l'époque, dans certaines régions d'Europe, comme par exemple dans les pays scandinaves, l'argent est considéré comme plus précieux que l'or. Rapidement, presque tous les pays européens se sont mis à fabriquer des pièces en argent. Ces différentes pièces avaient environ la même valeur, même si leurs noms variaient d'un pays à l'autre : *Jocondales* en France, *Talar* en Pologne, *Tallero* en Italie et *Dollar* dans les colonies d'Amérique du Nord etc. En Allemagne, cohabitent pendant longtemps les *Reichsthaler* et *Thaler* ; la valeur des deux pièces ne variant que peu au cours du dix-huitième siècle³⁰. La valeur attribuée à une pièce dépendait essentiellement de trois facteurs : l'endroit où on voulait l'utiliser, la composition des métaux et la frappe. Ainsi, les pièces avec la tête de la jeune Marie-Thérèse avaient une composition métallique de

²⁶ BOHN, Gottfried Christian, *Gottfried Christian Bohns wohlerfahrener Kaufmann*. Édité par EBELING, C.D. et BRODHAGEN, P.H.C., 5ème édition (revue et complétée), chez Carl Ernst Bohn, Hambourg, 1789.

²⁷ WIRTH, Max, *Das Geld. Geschichte der Umlaufsmittel von der ältesten Zeit bis in die Gegenwart*, sans édition, Leipzig et Prague, 1884.

²⁸ SCHWINKOWSKI, Walter, *Das Geld- und Münzwesen Sachsens. Beiträge zu seiner Geschichte...*, Buchdr. der W. v. Baensch Stiftung, Dresde, 1917.

²⁹ VON SCHROETTER, Friedrich, « Taler » in VON SCHROETTER, Friedrich, *Wörterbuch der Münzkunde*, Walter de Gruyter & Co, Berlin, 1970, p. 676-677.

³⁰ Alors que le *Thaler* est rapidement devenu la monnaie la plus courante, à partir du dix-neuvième siècle, c'est le *Reichsthaler* prussien qui prendra de l'importance. Bien qu'il vaille encore plus de 90% d'un *Zählthaler* à la fin du dix-huitième siècle, sa valeur aura baissé à environ 70% du *Thaler* au dix-neuvième siècle.

qualité inférieure, mais gagnaient en valeur en raison de la frappe considérée comme particulièrement prestigieuse par les contemporains.

Les économistes allemands de l'époque appelaient l'ensemble de ces différentes pièces ayant approximativement la même cotation le *Konventionsthaler*³¹ ; le *Zählthaler*³² désignait la somme de petites pièces qu'il fallait tenir pour avoir la valeur correspondant à celle d'un *Konventionsthaler*. Autrement dit : le *Zählthaler* est l'unité monétaire théorique dont la valeur correspond à la valeur moyenne d'un *Konventionsthaler* ; ce n'est en aucun cas une pièce de monnaie.

Sachant qu'à l'époque on utilisait le plus souvent indifféremment le terme de *Thaler* pour désigner la pièce autant que sa valeur, je préfère également ce terme dans cette étude. Nous avons défini ce qu'est le Thaler. En nous basant sur le *14-Thaler-Fuß*, un système théorique de change élaboré par les économistes du dix-neuvième siècle et tenant compte des fluctuations connues au cours du dix-huitième siècle, nous pouvons dresser les tableaux suivants.

Les pièces utilisées.

Généralement, les économistes divisaient le Thaler en 24 *Groschen*. En réalité, comme chaque coin de l'Allemagne avait sa propre pièce correspondant au *Konventionsthaler*, les petites pièces changeaient de région en région. Cette liste cite uniquement les pièces les plus usitées.

³¹ VON SCHROETTER, Friedrich, « Taler » in VON SCHROETTER, Friedrich, *Wörterbuch der Münzkunde*, Walter de Gruyter & Co, Berlin, 1970, p. 676-677.

³² Egalement appelé *Zahl(h)aler*. VON SCHROETTER, Friedrich, « Zähltaler » in VON SCHROETTER, Friedrich, *Wörterbuch der Münzkunde*, Walter de Gruyter & Co, Berlin, 1970, p. 752.

Unité de référence	Pièces courantes	Symbole	Petites pièces courantes les plus utilisées	Symbole
1 Zählthaler	18 Batzen <u>ou</u>		288 Pfennige <u>ou</u>	Pf
	24 (gute) Groschen <u>ou</u>	Gr	576 Heller (aussi : Kupferheller)	
	30 Silbergroschen (aussi : Neugroschen) <u>ou</u>			
	45 Mariengroschen <u>ou</u>			
	60 Schilling <u>ou</u>			
	72 Kreuzer <u>ou</u>	Kr, Xr		
	83 $\frac{1}{3}$ preußische Groschen			

Exemples de pouvoir d'achat.

Habituellement, pour évaluer le pouvoir d'achat on se réfère au prix du pain ou bien du blé. Malgré des recherches poussées, notamment en m'adressant à de nombreux archivistes à travers toute l'Allemagne actuelle, ceci n'est malheureusement pas vraiment possible pour le territoire étudié. En effet, la composition et le poids du pain variaient très fortement d'un endroit à l'autre. De plus, on appliquait des mesures régionales qu'il est pour la plupart presque impossible de mettre en rapport avec des mesures connues aujourd'hui, ceci essentiellement parce que leurs définitions ne semblent pas forcément avoir été très nettes à l'époque.

C'est la raison pour laquelle, jusqu'à présent, dans la plupart des ouvrages consacrés au théâtre allemand du dix-huitième siècle, nous trouvons comme seule référence le prix d'une paire de chaussures dans les années 1740, qui correspond à 1 Thaler et 4 Groschen. Malheureusement, cet exemple ne nous renseigne pas réellement sur les prix des vivres dans la seconde moitié du siècle. Finalement, ce sont encore une fois les périodiques^{33,34} de l'époque qui peuvent nous donner une idée du pouvoir d'achat :

³³ *Allgemeine Handlungszeitung aufs Jahr 1789. Monath Julius, August, September, October, December*, im Beerschen Verlage, Leipzig, 1789, p. 357. Prix du 12 décembre 1789: 1 Bissen Brot = 1/2 Pfennig, 8 Bissen Brot = 1 Schilling.

Année	Lieu	Produit	Quantité	Prix affiché	En Thaler
1788	Leipzig	jeune Oie	1 pièce	18 Groschen	0,75 Thaler
1789	Hambourg	Pain	1 bouchée	1½ Pfennig	0,005 Thaler
1789	Hambourg	Pain	8 bouchées	1 Schilling	0,02 Thaler

Année	Lieu	Prestataire	Tarif journalier	En Thaler
1740	Lübeck	Ouvrier maçon	6 Groschen	0,25 Thaler
1789	Berlin	Ouvrier maçon	4 Groschen	0,17 Thaler

Afin de pouvoir comparer les prix et salaires de l'époque, il était nécessaire d'établir des tableaux de change entre les différentes monnaies.

La valeur d'un Thaler par rapport à d'autres monnaies utilisées en Allemagne.

1 Thaler	0,07 Mark	Monnaie fabriquée dans plusieurs pays allemands, tous les pays scandinaves et la Finlande.
1 Thaler	0,1 double Augustdor	Monnaie de Saxe.
1 Thaler	0,14 Ecu	Monnaie française.
1 Thaler	0,2 simple Augustdor	Monnaie de Saxe.
1 Thaler	0,5 Ducat	Monnaie fabriquée à Venise, en Saxe et en Autriche.
1 Thaler	0,8 Goldgulden (ou <i>Florin</i> , l'équivalent italien)	Monnaie frappée dans presque tous les pays européens.
1 Thaler	0,74 Rouble	Monnaie de Russie et de Biélorussie.
1 Thaler	0,93 (preußischer) Reichsthaler	Variante allemande du Thaler, surtout fabriquée en Prusse.
1 Thaler	2,8 preußischer Gulden	Monnaie prussienne.
1 Thaler	6 Livre française	Monnaie française.
1 Thaler	10 Dütgen	Monnaie fabriquée en Prusse et à Danzig.

³⁴ Gnädigst privilegirtes Leipziger Intelligenz=Blatt in Frag= und Anzeigen, für Stadt= und Landwirthe, zum Besten des Nahrungstandes auf das Jahr 1788, Leipzig, 1788, p.406.

Autres monnaies	Symbole	Valeur en Thaler
1 Mark	M.	14
1 double Augustdor		10
1 Ecu		$7 \frac{1}{3}$
1 simple Augustdor		5
1 Ducat		2
1 Goldgulden (ou <i>Florin</i>)	Fl., F.	$1 \frac{1}{4}$
1 Rouble		$1 \frac{1}{20}$
1 (preußischer) Reichsthaler ³⁵	Rth., Rthlr., Thl., T.	$1 \frac{2}{25}$
1 preußischer Gulden	Fl. ³⁶	$\frac{5}{14}$
1 Livre française	L.	$\frac{1}{6}$
1 Dütgen	D.	$\frac{1}{10}$

³⁵ BOHN, Gottfried Christian, *Gottfried Christian Bohns wohlerfahrener Kaufmann*. Édité par EBELING, C.D. et BRODHAGEN, P.H.C., 5ème édition (revue et complétée), chez Carl Ernst Bohn, Hambourg, 1789, p.666. Confirmé par: MORTENSEN, Hans, MORTENSEN, Gertrud et WENSKUS, Reinhard, *Historisch-graphischer Atlas des Preußenlandes*, Franz Steiner Verlag, Wiesbaden, 1976, p.3.

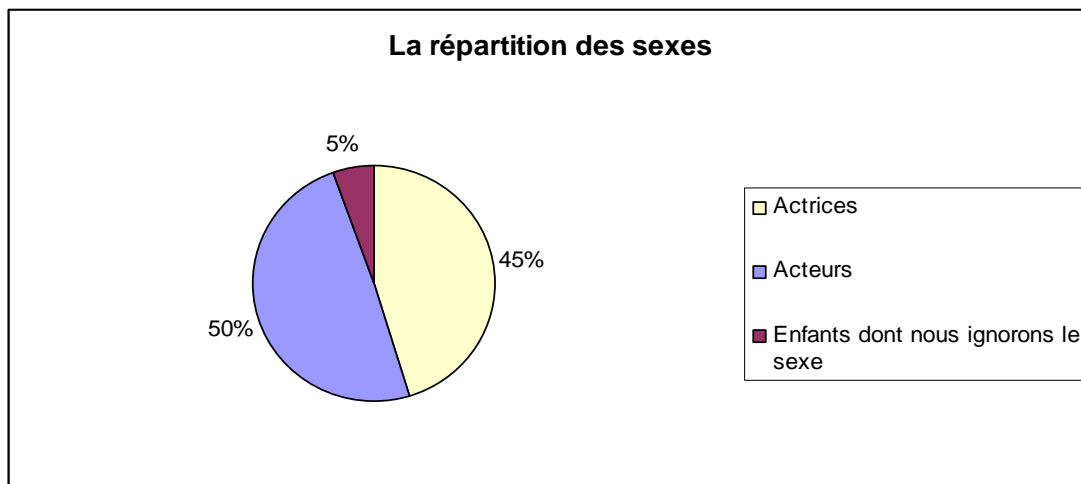
³⁶ Selon Bohn. Compte tenu de la différence de valeur, il est conseillé de tenir compte du lieu. Ainsi, en Autriche, il est peu probable que les prix soient indiqués en Gulden prussien.

Annexe n° 5

Les salaires d'acteurs en 1788/ 89.

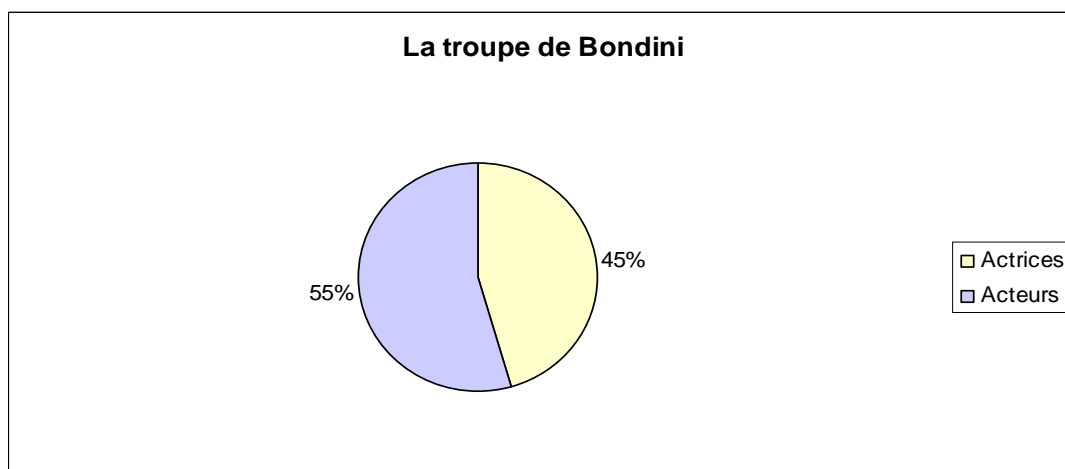
Les données étudiées sont tirées de grilles de salaires ayant été publiées dans les *Annalen des Theaters*³⁷. La monnaie de référence choisie est le *Zählthaler*.

Répartition des personnes étudiées



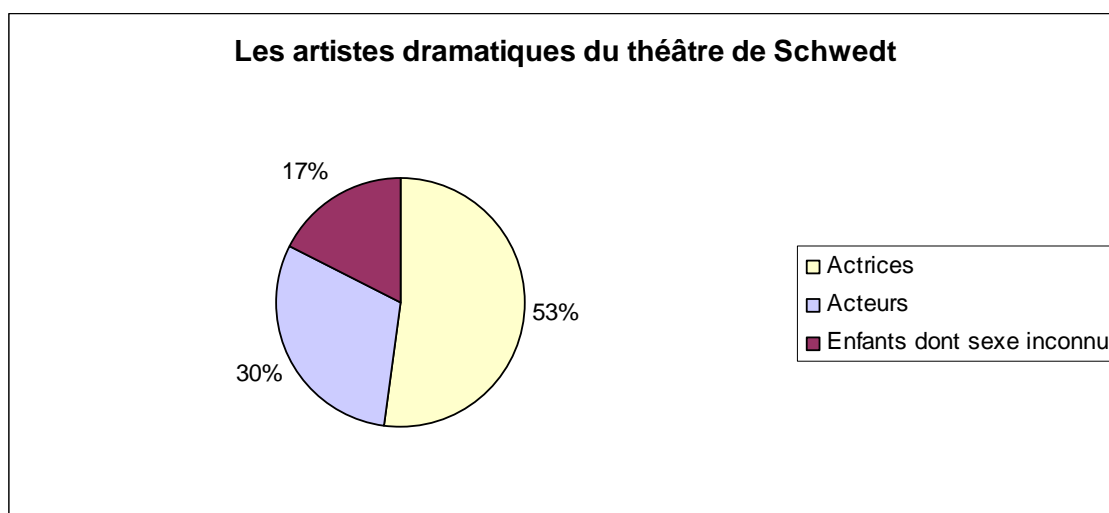
La graphique tient compte uniquement des artistes dramatiques, y compris de ceux qui dansent et chantent également, non de ceux qui sont exclusivement danseurs.

La répartition des sexes selon les troupes

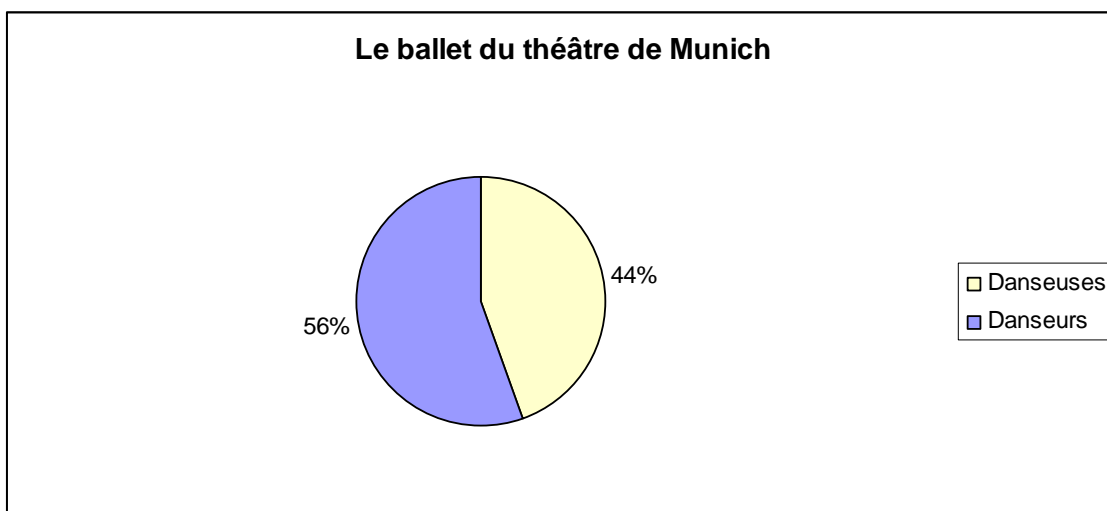
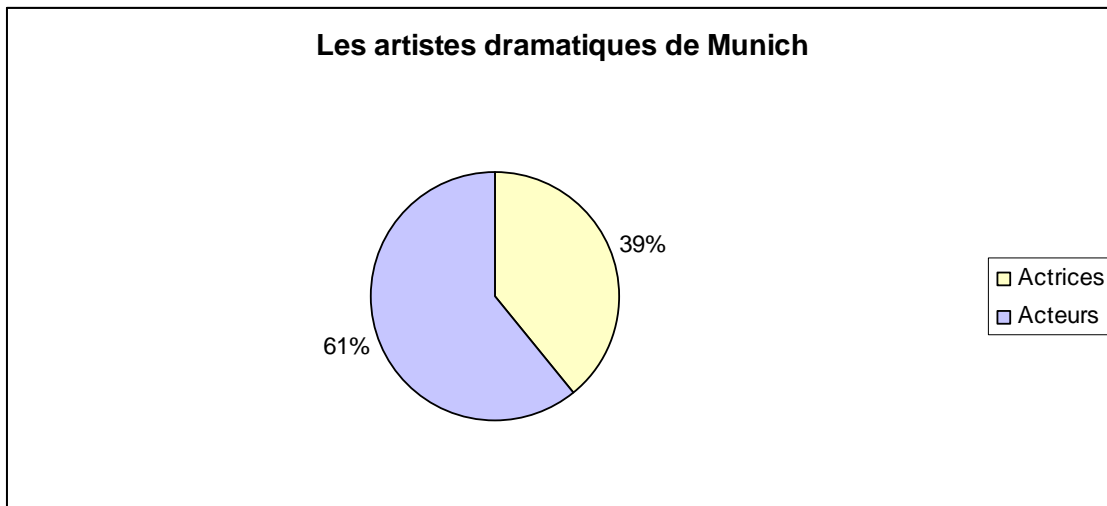


³⁷ VON BERTRAM, Christian August, *Annalen des Theaters, Heft 1 – 4, Berlin 1788/89*, édité par MEYER, Reinhart, Kraus Reprint, Munich, 1981.

Parmi les troupes étudiées pour les salaires, celle de Bondini est la moins sédentaire. Elle compte 22 membres. La composition de la troupe, avec beaucoup d'artistes sous contrat individuel et peu d'enfants, correspond aux exigences d'une troupe qui voyage beaucoup et change souvent de personnel. Ainsi, la plus grande partie des artistes est payée individuellement, suivie de près par les couples recevant un seul salaire. Les époux Brückl reçoivent un salaire forfaitaire avec leur adolescente, tandis que Monsieur Bösenberg est le seul artiste à être avec sa fille.



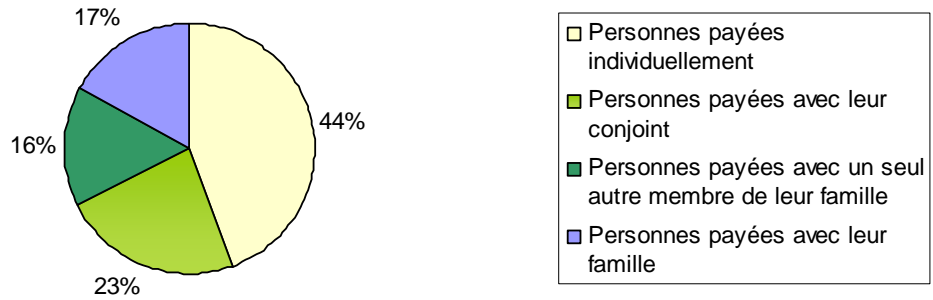
Le margrave de Schwedt subventionnait son théâtre de cour, mais en raison du public restreint, cela ne suffisait pas pour épargner des tournées à la troupe du directeur Löwen. La troupe est composée de 31 personnes, dont six qui sont uniquement danseurs. Parmi ces derniers, les hommes dominent puisqu'il n'y a que deux danseuses. Tous les chanteurs de la troupe sont également comédiens. Le nombre élevé des membres de la troupe s'explique par la présence de trois familles, dont une mère seule avec ses quatre enfants et un couple avec une jeune fille à charge. Par ailleurs, quatre artistes sont payés avec un autre membre de la famille: Mademoiselle Jobst est engagée avec son frère, et Mademoiselle Niclas avec sa mère. Les autres artistes sont soit rémunérés seuls, soit payés avec leur conjoint.



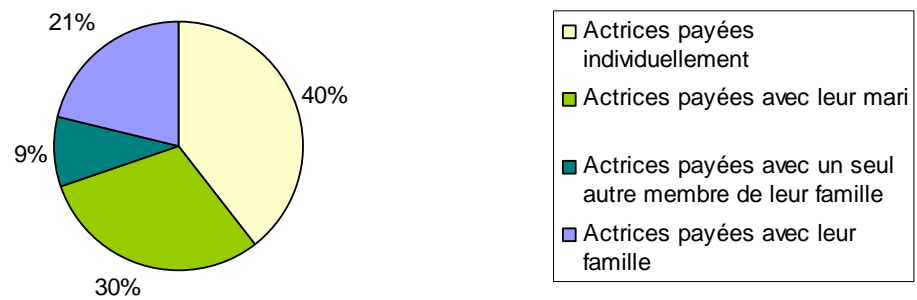
Situé dans une grande ville, le théâtre de Munich est le plus grand parmi ceux dont les salaires sont étudiés. Ainsi, von Bertram indique séparément les grilles de salaires pour les acteurs et le ballet. Ici, aucune famille n'est employée sous forme forfaitaire. En effet, aucun enfant ou adolescent n'apparaît dans les grilles d'attribution de ce théâtre. Néanmoins, le théâtre dispose d'un effectif permanent de 28 acteurs et 36 danseurs, certainement pour satisfaire une demande accrue de nouveaux spectacles. Le grand nombre de danseurs indique une préférence pour les spectacles de danse. La plus grande partie des acteurs et la totalité des danseurs sont rémunérés individuellement.

Salaires forfaitaires

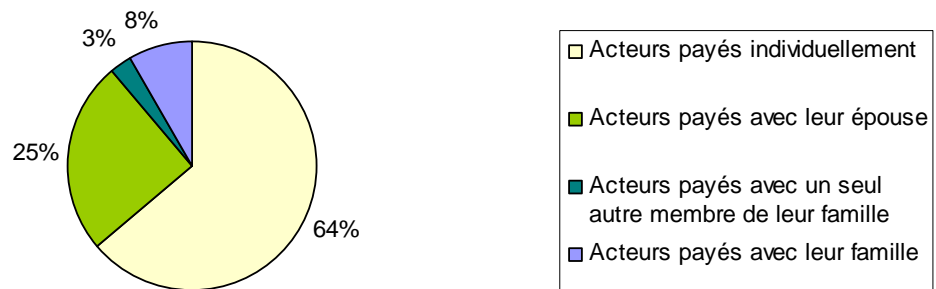
Salaires forfaitaires chez les artistes dramatiques



Salaires forfaitaires chez les actrices

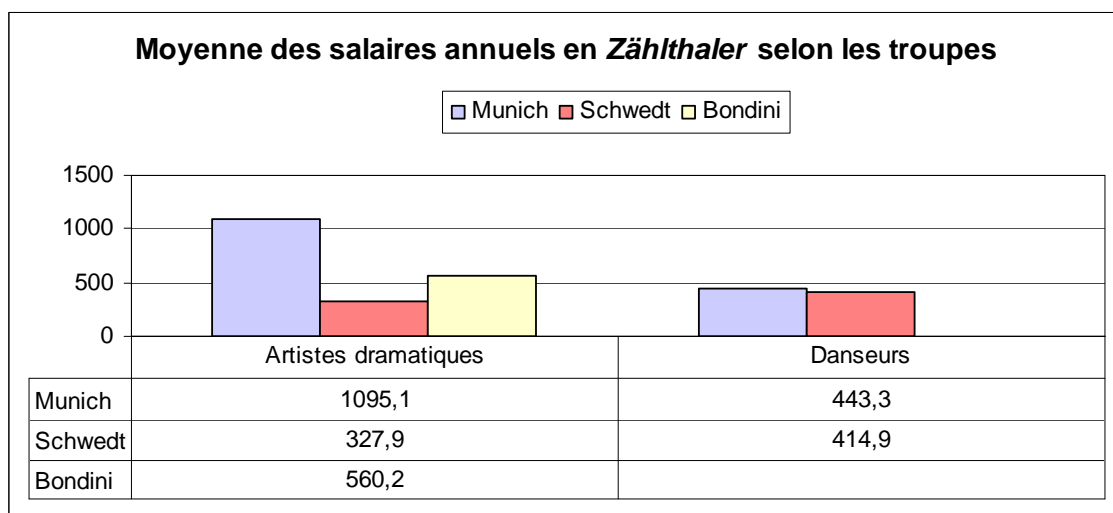


Salaires forfaitaires chez les acteurs



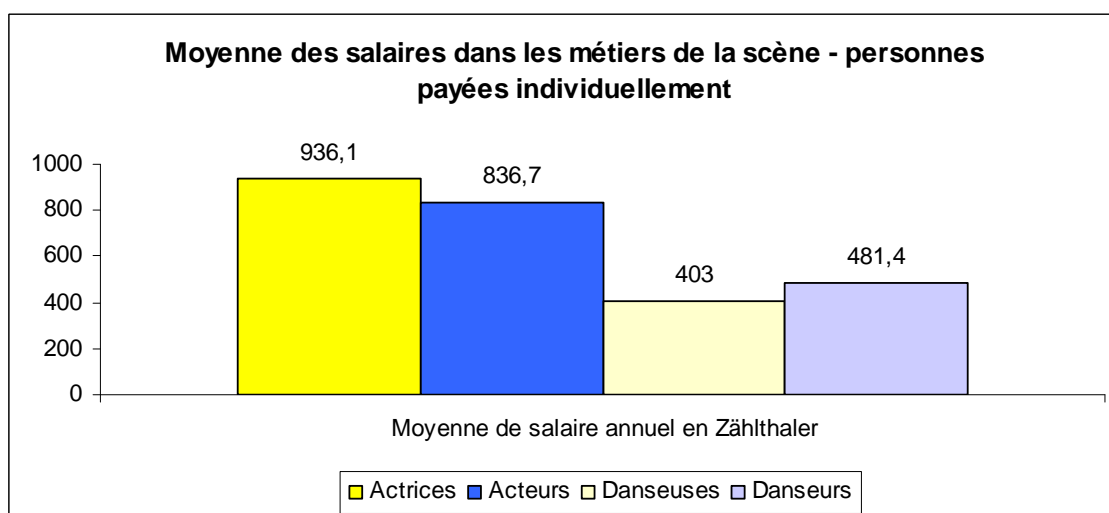
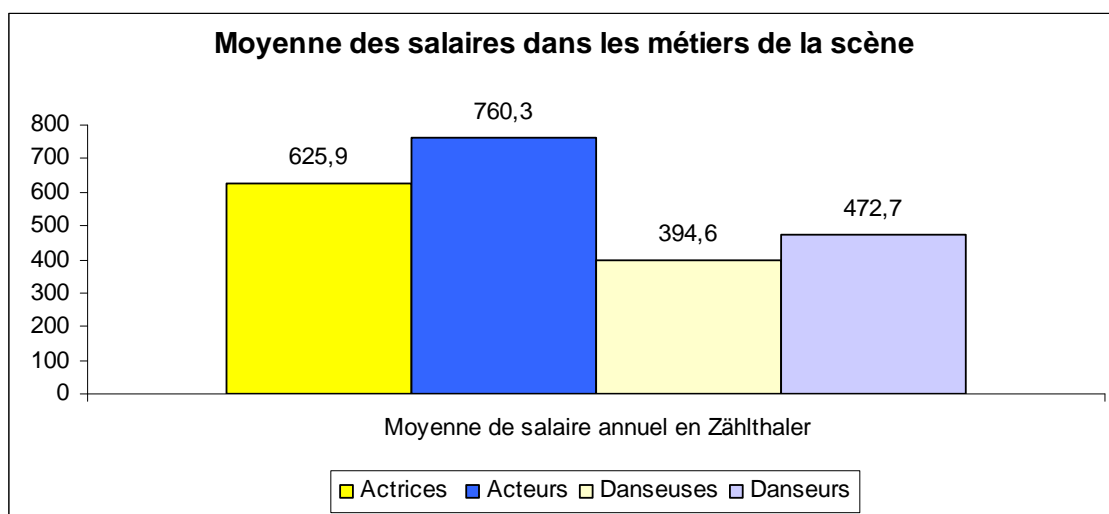
La part des artistes payés individuellement est plus grande chez les acteurs que chez les actrices. Toutefois, ce groupe domine chez les deux sexes. Ces différences entre les acteurs et les actrices s'expliquent par le fait que les actrices se mariaient plus tôt. Par ailleurs, il est plus rare de voir travailler une actrice tout seule dans une troupe qu'un acteur. Les jeunes femmes restent généralement avec leur famille et partent ensuite travailler avec leur mari, alors que les hommes peuvent tout-à-fait quitter l'emploi familial pour trouver un engagement ailleurs avant de se marier.

Moyennes des salaires annuels selon les régions

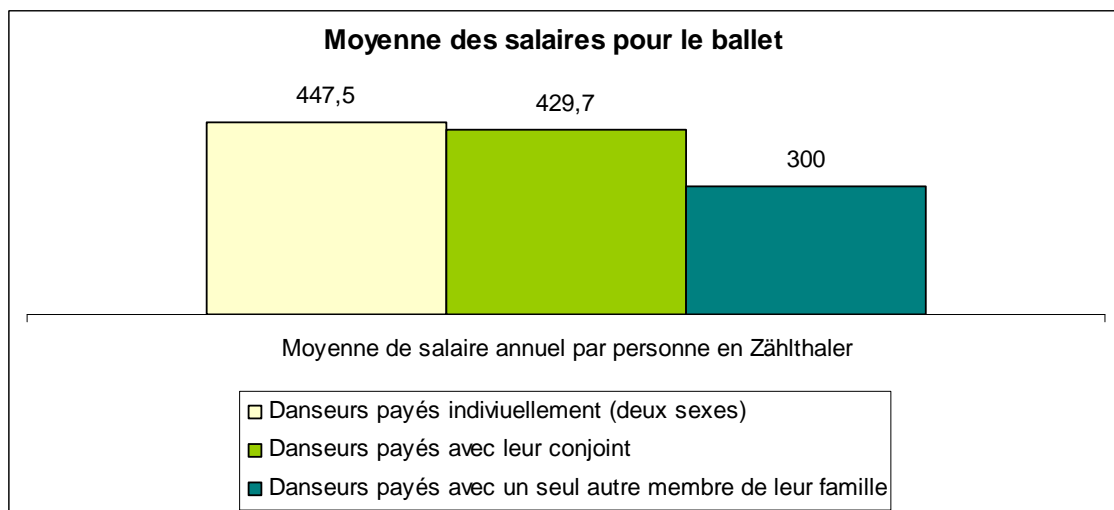
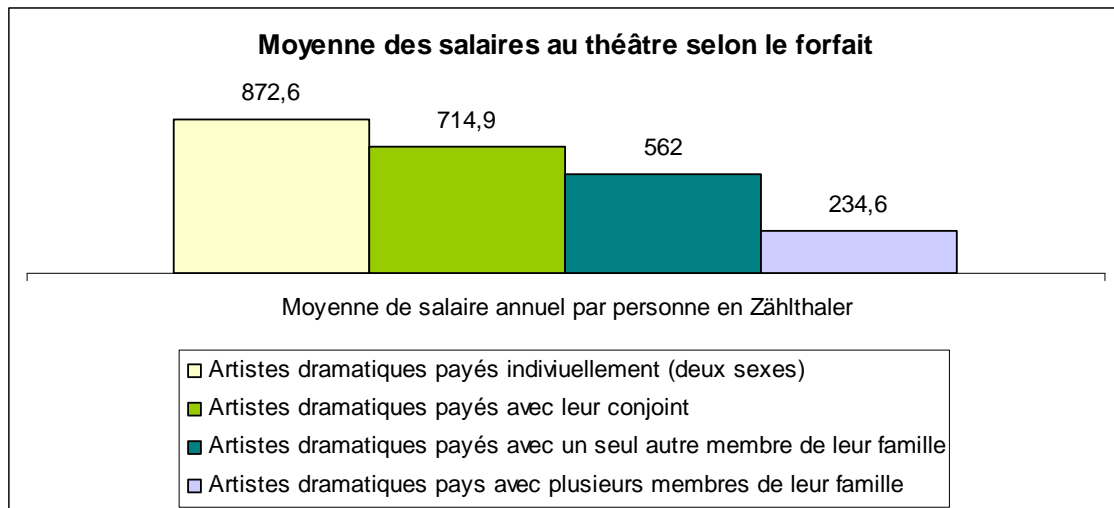


Nous constatons que les salaires sont considérablement plus élevés à Munich que dans les deux autres troupes. Cela est en grande partie dû à la composition de la troupe : une prédominance d'acteurs, gagnant habituellement plus que les actrices, ainsi que l'absence des forfaits pour deux ou plusieurs membres d'une même famille, des salaires présumés moins élevés.

Différences de salaires en tenant compte du métier, du sexe et du paiement forfaitaire

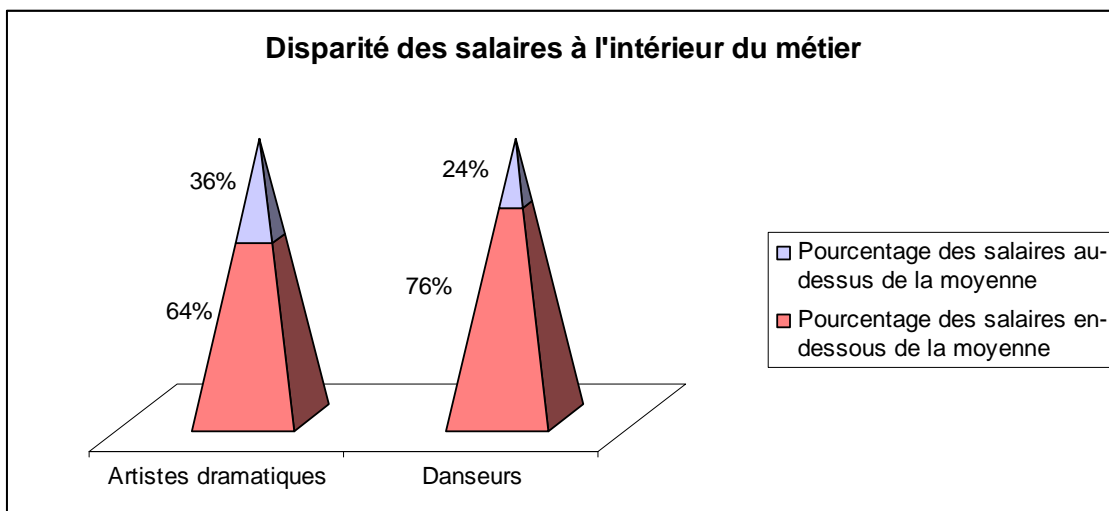
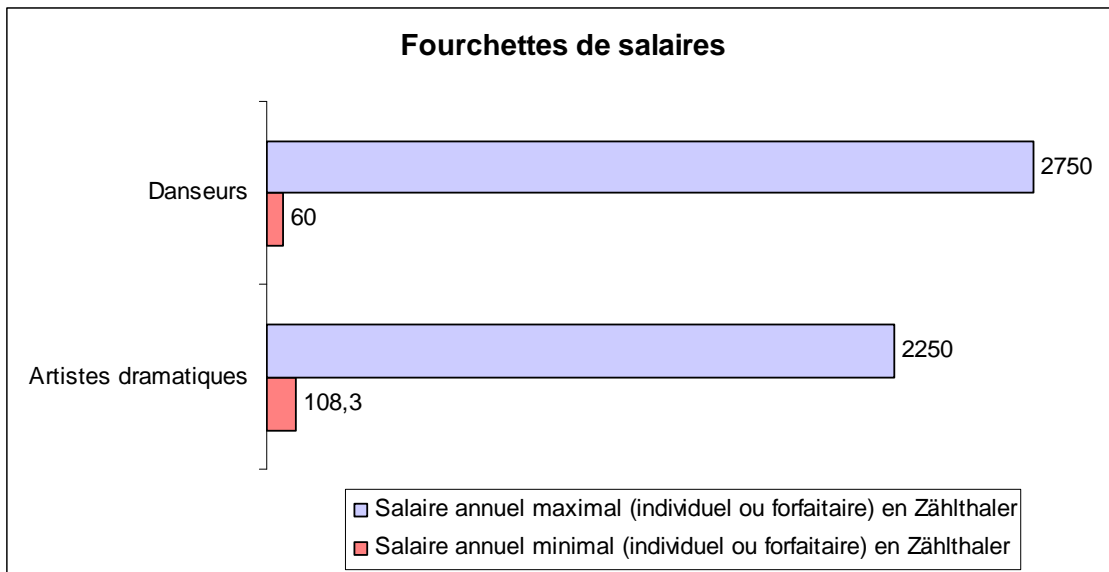


De manière générale, les actrices gagnent moins que les acteurs – sauf, si elles sont payées individuellement. Dans ce cas, elles gagnent plus. Néanmoins, nous savons par exemple que dans les premières années de leur mariage Amalia Wolff gagnait plus que son mari Pius Alexander Wolff.



Plus il y a de personnes payées par un même forfait, moins la part attribuée à chaque individu est importante. Toutefois, un couple est mieux payé que deux membres d'une famille faisant équipe. C'est peut-être parce que cette dernière constellation comprend souvent un enfant ou un débutant.

Contrairement aux salaires des acteurs, ceux des danseurs varient peu d'une troupe à l'autre. A première vue, on dirait qu'au ballet, les salaires sont plus démocratiques. Cependant, la fourchette est plus importante chez les danseurs que chez les acteurs.



Afin de permettre à d'autres chercheurs d'utiliser les grilles de salaires analysés, les tableaux suivants affichent les rémunérations en Thaler.

Moyenne des salaires pour la saison 1788/ 89.

Thaler par an et par personne, arrondi à 0,1 Thaler.

	Artistes dramatiques	Danseurs
Totalité	692,2	439,2
Sud (Munich)	1095,1	443,3
Nord-Est (Schwedt)	327,9	414,9
Est (Bondini)	560,2	Aucun exemple
Femmes	625,9	394,6
Hommes	760,3	472,7
Personnes payées seules	872,6	447,5
Femmes payées seules	936,1	403
Hommes payés seuls	836,7	481,4
Personnes payées en couple	714,9	429,7
Personnes payées avec un autre membre de leur famille	562	300
Personnes dont le salaire fait partie d'un forfait familial	234,6	Aucun exemple
Salaire minimal (totalité)	108,3	60
Salaire maximal (totalité)	2250	2750
Différence entre min et max en Thaler	2141,7 Différence = 3,1 x le salaire moyen d'un acteur	2690 Différence = 6,2 x le salaire moyen d'un danseur
Pourcentage gagnant moins que la moyenne	64,4%	76,2%
Pourcentage gagnant plus que la moyenne	35,6%	23,8 %

La troupe du théâtre de Munich

	Salaire moyen (par an)	Salaire minimal (par an)	Salaire maximal (par an)	Pourcentage d'artistes gagnant moins que le salaire moyen	Pourcentage d'artistes gagnant plus que le salaire moyen
Actrices payées individuellement	1258,93	625	1875	42,9%	57,1%
Acteurs payés individuellement	921,15	150	1875	53,8%	46,2%
Part d'un(e) artiste payé(e) avec son conjoint	1234,38	625	2250 ³⁸	50%	50%

La troupe du théâtre de Schwedt

	Salaire moyen (par an)	Salaire minimal (par an)	Salaire maximal (par an)	Pourcentage d'artistes gagnant moins que le salaire moyen	Pourcentage d'artistes gagnant plus que le salaire moyen
Actrices payées individuellement	397,5	208,5	586,1	50%	50%
Acteurs payés individuellement	669,13	272,2	972	33,3%	66,6%
Part d'un(e) artiste payé(e) avec son conjoint	281,84	240,6	324	60%	40%
Part d'un(e) artiste payé(e) avec un membre de sa famille	583,9	583,9	583,9		
Part d'un(e) artiste payé(e) en famille	196,5	108,3	324	45,5%	55,5%

³⁸ Les époux Theobald et Magdalena Marchand recevaient ensemble 4500 Thaler ; ceci d'une part parce que Theobald Marchand était également le directeur artistique du théâtre, d'autre part parce qu'ils étaient des acteurs de renommée.

La troupe de Bondini

	Salaire moyen (par an)	Salaire minimal (par an)	Salaire maximal (par an)	Pourcentage d'artistes gagnant moins que le salaire moyen	Pourcentage d'artistes gagnant plus que le salaire moyen
Actrices payées individuellement	640,45	280,8	1080	50%	50%
Acteurs payés individuellement	751,67	224,6	1728	57,1%	42,9%
Part d'un(e) artiste payé(e) avec son conjoint	383,03	324	432	33,3%	66,6%
Part d'un(e) artiste payé(e) avec un membre de sa famille	540	540	540		
Part d'un(e) artiste payé(e) avec plusieurs membres de sa famille	374,4	374,4	374,4		

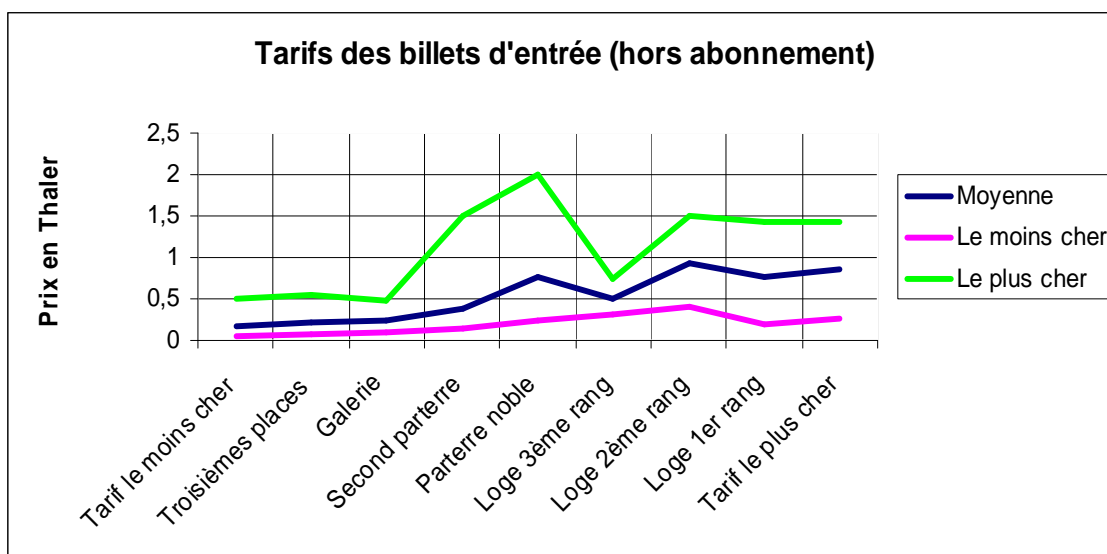
Pasquale Bondini, directeur du théâtre de Prague. Papier découpé, datant peut-être de son année de décès (1789). Artiste inconnu.



Annexe n° 6

Les tarifs de billets d'entrée (hors abonnement).

Les données analysées proviennent de treize tracts³⁹ pour des représentations entre 1767 et 1804 et d'un guide de voyage⁴⁰. Malheureusement, on n'y indique pas les tarifs des abonnements⁴¹. Les désignations pour les différentes tarifications ont été empruntées pour la plupart aux documents d'époque. Les tarifs de chaque théâtre dépendant notamment de ses données architecturales, les désignations peuvent fortement varier. J'ai donc tenté de regrouper celles qui se ressemblaient. Pour nommer les catégories, j'ai toujours choisi celui qui, parmi les noms originaux, semblait le plus commun. Tous les prix sont arrondis et indiqués en Thaler. Sauf précision, il s'agit de prix par personne.



³⁹ Cf. annexe n° 11.

⁴⁰ ANONYME, *Gegenwärtiger Zustand der k.k. Residenz=Stadt Wien, oder Beschreibung aller Merkwürdigkeiten der k.k. Aemter, der Akademie, Universität, Großhändler, Niederläger, Fabriken, Künstler, Handelsleute, Handwerker, aller Gasthöfe, nach alphabethischer Ordnung. Nebst einem Anhang von Preiß=Tabellen, der k.k. Porzellan= und Spiegelfabrik, auch einem Verzeichniß aller Häuser in der Stadt Wien. Zum bequemen Gebrauch für Innländer, und besonders für Reisende*, chez Johann Georg Edlen von Möble, 1794, p. 361-363.

⁴¹ Rhode précise tout de même que le prince héritier prussien paye par an 6000 Reichsthaler (= 6480 Thaler) pour sa loge au théâtre de Franz Seconda. Cf. RHODE, J.G., *Allgemeine Theaterzeitung*, chez Heinrich Frölich, Berlin, 1800, p. 5.

Catégorie de tarifs	avant 1760	entre 1767 et 1804
Places les moins bien situées Le tarif le moins cher proposé.	<u>1738, Neuberin</u> : 0,13 <u>1757, Schönemann</u> : 0,07	<u>Moyenne</u> : 0,16 <u>Le tarif le plus bas</u> : 0,04 <u>Le tarif le plus cher</u> : 0,5
Troisièmes places Tarif proposé par 38% des troupes.	Aucun exemple	<u>Moyenne</u> : 0,22 <u>Le tarif le plus bas</u> : 0,07 <u>Le tarif le plus cher</u> : 0,55
Galerie Tarif proposé par 38% des troupes.	<u>1738, Neuberin</u> : 14	<u>Moyenne</u> : 0,23 <u>Le tarif le plus bas</u> : 0,1 <u>Le tarif le plus cher</u> : 0,47
Second parterre Tarif proposé par 69% des troupes.	<u>1757, Schönemann</u> : 0,13	<u>Moyenne</u> : 0,38 <u>Le tarif le plus bas</u> : 0,14 <u>Le tarif le plus cher</u> : 1,5
Parterre noble Tarif proposé par 69% des troupes.	<u>1738, Neuberin</u> : 14 <u>1757, Schönemann</u> : 14	<u>Moyenne</u> : 0,77 <u>Le tarif le plus bas</u> : 0,25 <u>Le tarif le plus cher</u> : 2
Loge (sans précision) Tarif proposé par 15% des troupes.	<u>1757, Schönemann</u> : 14,13	<u>Prix moyen d'une loge pour 4 personnes</u> : 3,55 → Prix par personne : 0,89 <u>Le tarif le plus bas</u> : 2,92 <u>Le tarif le plus cher</u> : 4,17 <u>Prix moyen d'une loge pour 8 personnes</u> : 6,25 → Prix par personne : 0,78 <u>Le tarif le plus bas</u> : 6,25 <u>Le tarif le plus cher</u> : 6,26
Loge 3^{ème} rang Tarif proposé par 15% des troupes.	Aucun exemple.	<u>Moyenne</u> : 0,51 <u>Le tarif le plus bas</u> : 0,3 ⁴² <u>Le tarif le plus cher</u> : 0,75
Loge 2^{ème} rang Tarif proposé par 38% des troupes.	<u>1738, Neuberin</u> : 14	<u>Moyenne</u> : 0,93 <u>Le tarif le plus bas</u> : 0,4 ⁴³ <u>Le tarif le plus cher</u> : 1,5
Loge 1^{er} rang Tarif proposé par 69% des troupes.	<u>1738, Neuberin</u> : 28	<u>Moyenne</u> : 0,76 <u>Le tarif le plus bas</u> : 0,2 <u>Le tarif le plus cher</u> : 1,42
Premières places Le tarif le plus cher proposé.	<u>1738, Neuberin</u> : 28 <u>1757, Schönemann</u> : 14,13	<u>Moyenne</u> : 0,86 <u>Le tarif le plus bas</u> : 0,27 <u>Le tarif le plus cher</u> : 1,42

⁴² Pour une place dans une loge ouverte, située du côté.

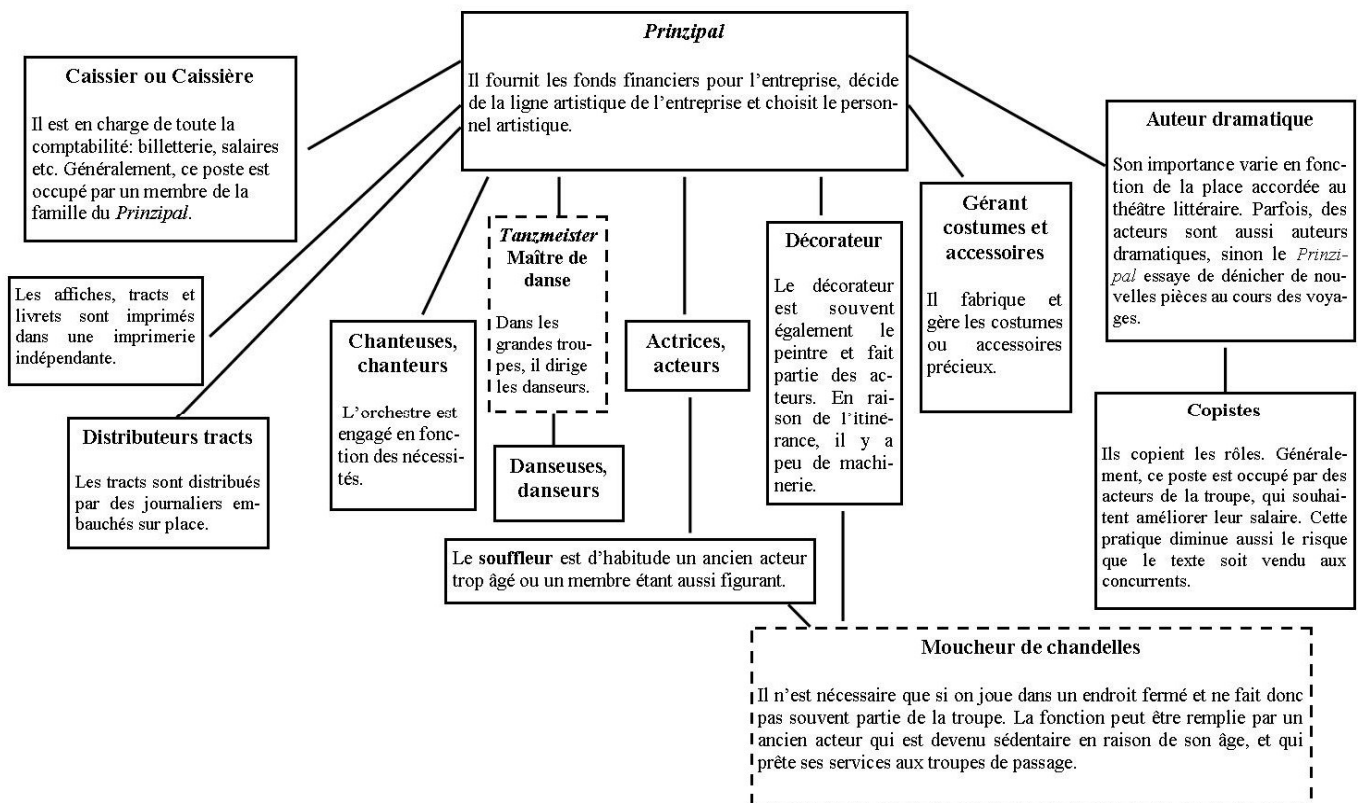
⁴³ Pour une place dans une loge ouverte, située au milieu, équipée d'une chaise.

Annexe n° 7

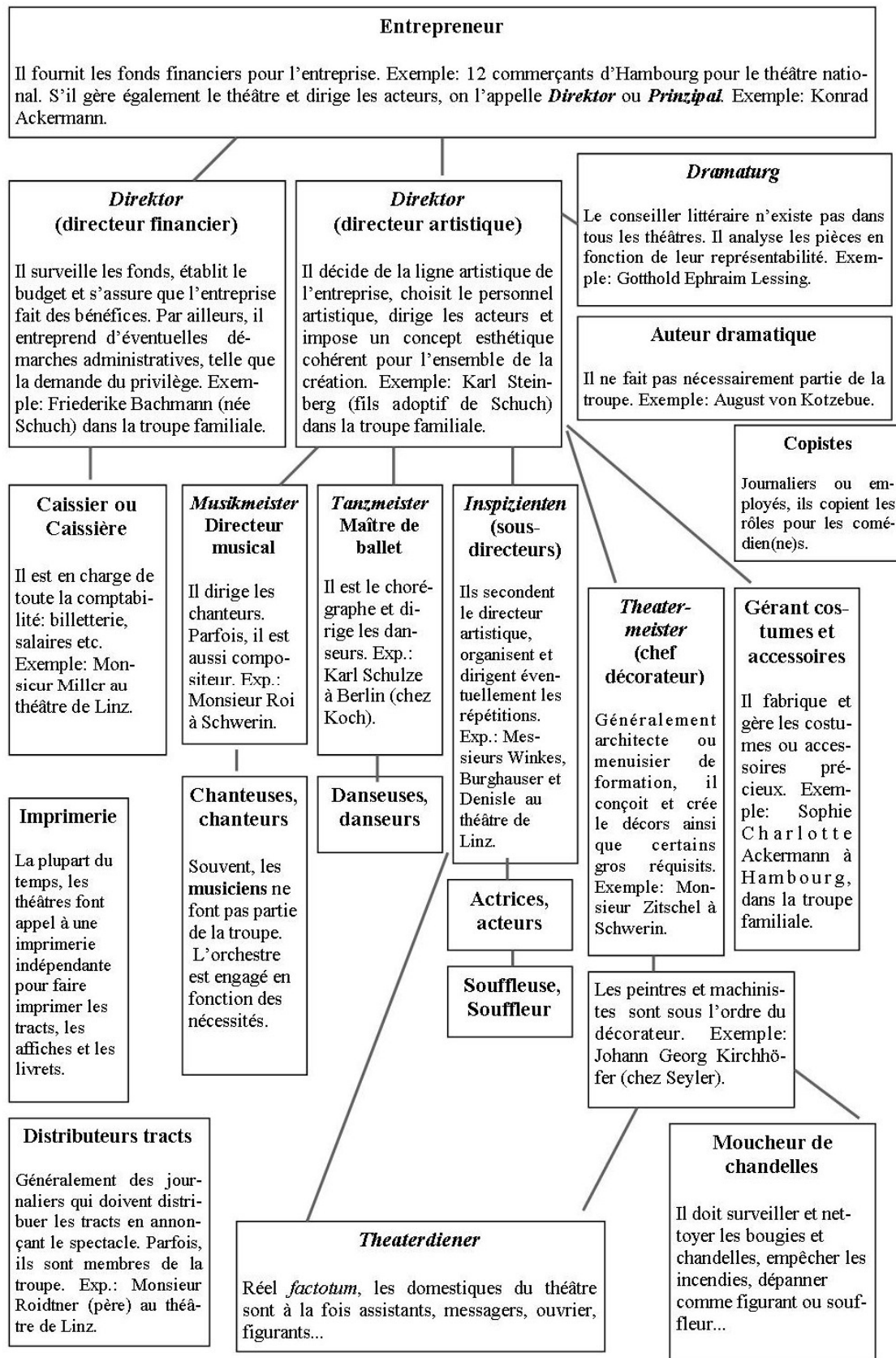
Récapitulatif : La hiérarchie et les métiers dans les différentes formes de théâtre dans la seconde moitié du dix-huitième siècle.

Comme la structure hiérarchique varie autant d'une troupe à l'autre que d'un théâtre à l'autre, il est difficile de visualiser le stéréotype de la hiérarchie théâtrale dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Les diagrammes suivants visent à simplifier les données spécifiques afin de donner une vision plus générale.

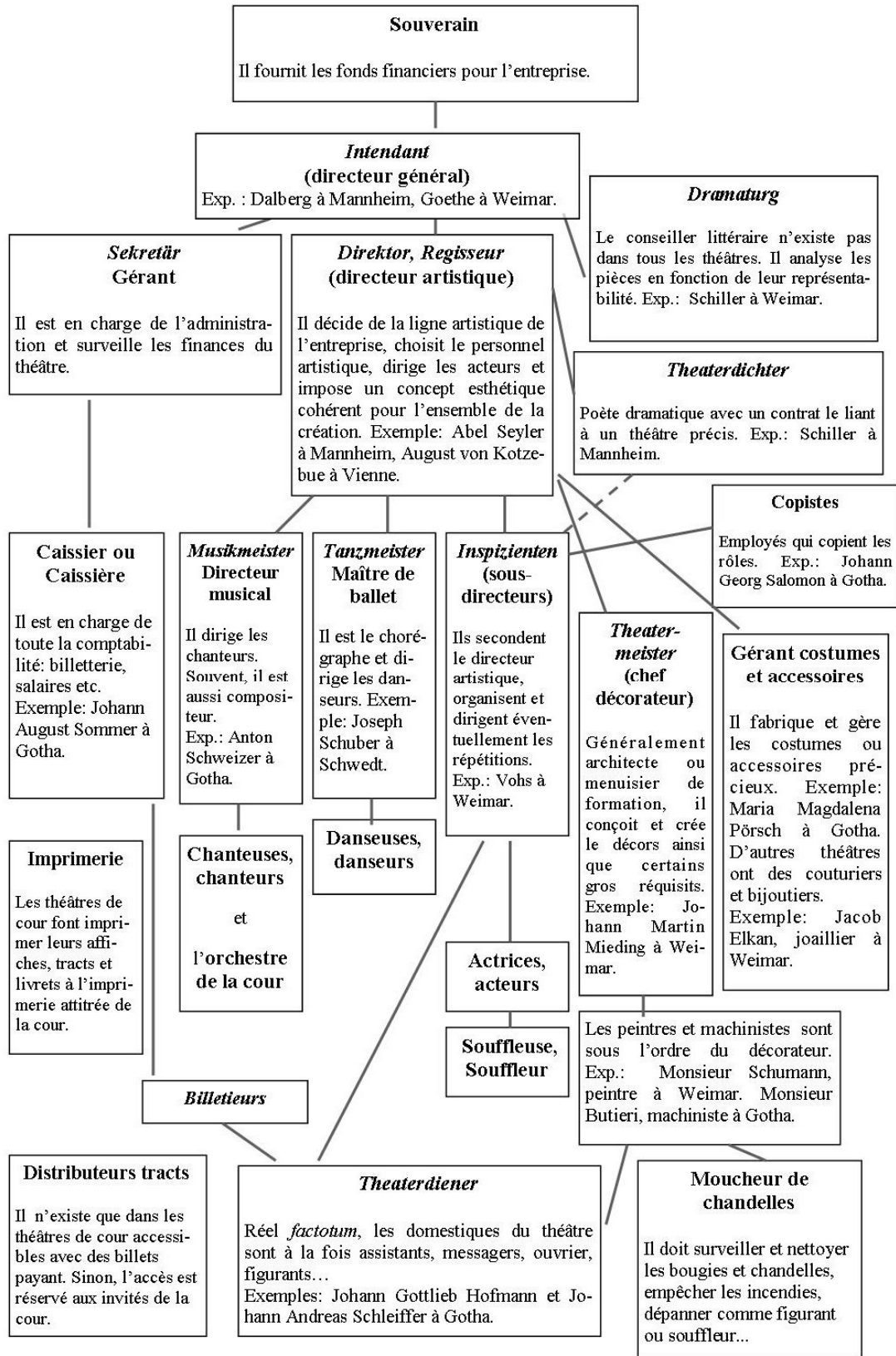
La hiérarchie dans une troupe itinérante.



La hiérarchie dans un théâtre privé permanent.



La hiérarchie dans un théâtre de cour.

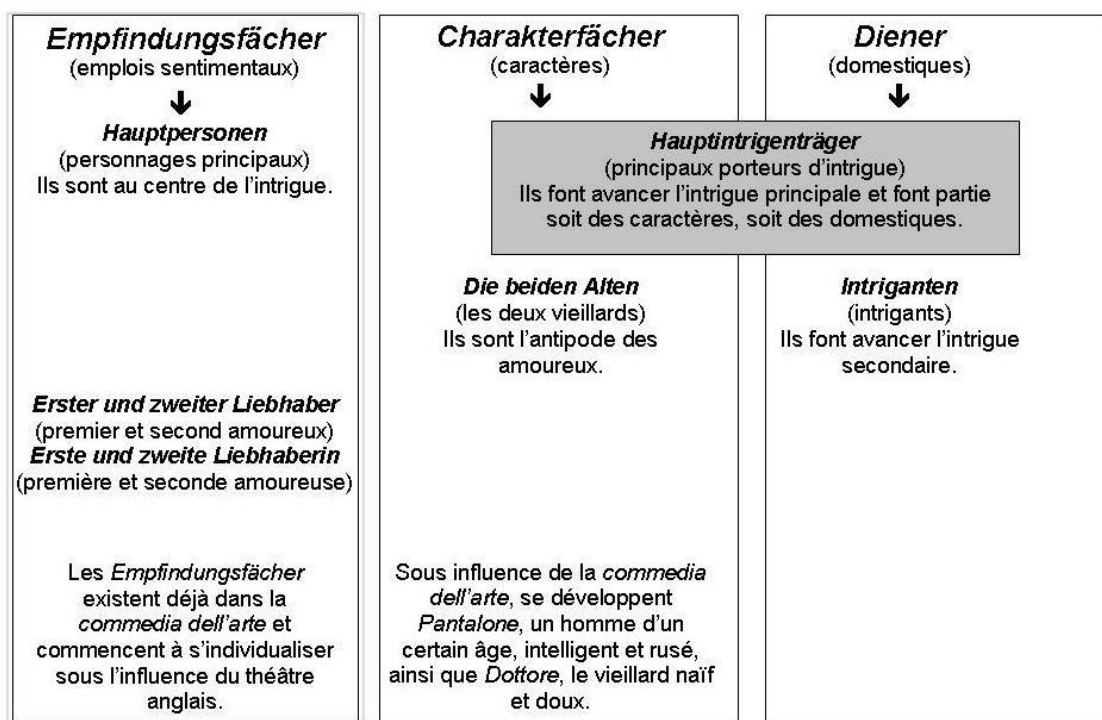


Annexe n° 8

Les différents *Rollenfächer* (emplois) féminins au dix-huitième siècle.

Il n'est pas possible de traduire tout simplement en français les noms des *Rollenfächer* allemands, car les systèmes d'emplois ne sont pas vraiment identiques. Les premiers emplois usuels en Allemagne sont empruntés à la *commedia dell'arte*. Diebold expose d'ailleurs dans son étude comment les emplois comiques découlent du théâtre italien.

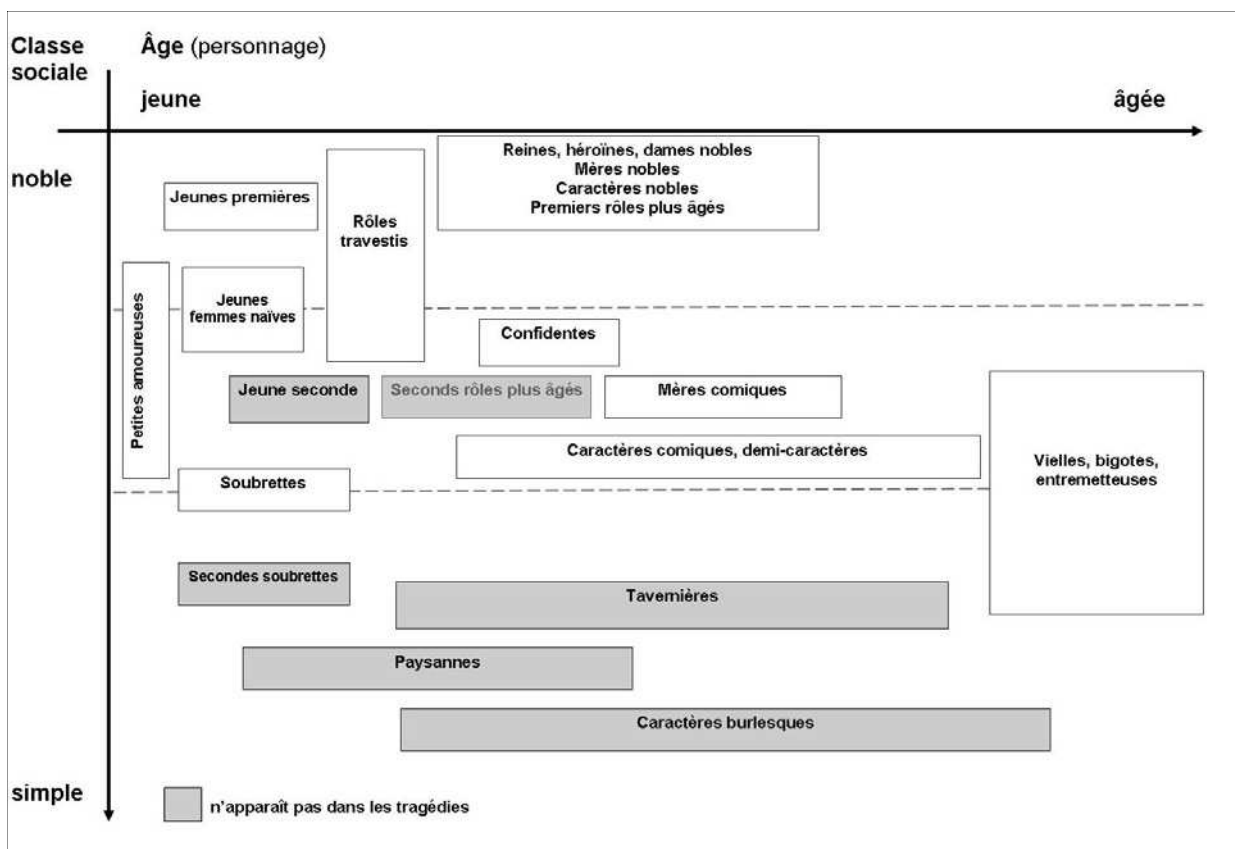
La tripartition des emplois selon Diebold



Comme le répertoire initial du théâtre allemand a essentiellement été influencé par les troupes anglaises, les troupes allemandes du dix-huitième siècle ne sont pas très strictes concernant la séparation des genres et des emplois. Cependant au cours de la littérisation du théâtre, notamment sous influence de la tragédie française, elles adoptent un système d'emploi plus élaboré. Même s'il s'en suit une spécialisation dans le jeu, la démarche n'est pas tant artistique que pragmatique. En effet, les directeurs de théâtres s'aperçoivent rapidement que l'application des emplois comme grille d'attribution permet non seulement de rechercher de manière plus précise du nouveau personnel, mais contribue surtout à diminuer la rivalité autour des rôles au sein de la

troupe. En effet, il faut savoir que les emplois ne correspondent pas à la notion allemande de l'acteur idéal, car les Allemands considèrent qu'un bon acteur sait jouer tout genre de rôles. Par conséquent, lors de la négociation de leurs contrats, les acteurs tentent de nuancer les emplois de telle sorte à ce qu'ils puissent facilement refuser des rôles qui leur déplaisent tout en exigeant ceux qui sont susceptibles de les faire briller sur scène. Ainsi, dans la seconde moitié du siècle, la plupart des acteurs allemands occupent plusieurs emplois. Parallèlement à cette évolution, les auteurs dramatiques, qui sont souvent aussi gens de théâtre, créent des personnages sans s'imposer un respect trop strict des emplois, particulièrement en ce qui concerne les genres bourgeois. De ce fait, lorsqu'on regarde dans les périodiques les registres des acteurs, on voit régulièrement à côté d'un emploi la remarque « und damit anverwandte Rollen » – et les rôles y étant apparentés.

Schéma simplifié des emplois.



Les principaux emplois féminins.

Emplois	Explications	Adjectifs attribués	Tragédie	Drame bourgeois	Comédie	Opéra	Sing-spiel
<i>Erste Liebhaberinnen</i> Jeunes premières	Le personnage peut appartenir à la noblesse ou à la bourgeoisie.	<ul style="list-style-type: none"> • <i>jung</i> (jeune) <u>ou bien</u> <i>gesetzt</i> (posé, donc plus âgé) • <i>zärtlich</i> (affectueuse) • <i>sentimental</i> (sentimentale) 	✓	✓	✓	✓	✓
<i>Zweite Liebhaberinnen</i> Jeunes secondes	Le second rôle féminin ; le personnage appartient à la bourgeoisie ou une classe sociale simple.	<ul style="list-style-type: none"> • <i>jung</i> (jeune) <u>ou bien</u> <i>gesetzt</i> (posé, donc plus âgé) • <i>munter</i> (éveillée) • <i>schalkhaft</i> (malicieuse) 			✓	✓	✓
<i>Dritte Liebhaberinnen</i> Petites amoureuses	Troisièmes rôles. Le personnage peut être bourgeois ou faire partie d'une classe sociale plus simple.	<ul style="list-style-type: none"> • <i>klein</i> (petite) • <i>unbedeutend</i> (insignifiante) 	✓	✓	✓	✓	✓
<i>Edle Mütter</i> Mères nobles		<ul style="list-style-type: none"> • <i>edel</i> (noble) • <i>zärtlich</i> (affectueuse) • <i>ernsthaft</i> (sérieuse) 	✓	✓	✓	✓	✓
<i>Komische Mütter</i> Mères comiques	Les mères comiques font parties des <i>Charakterrollen</i> , mais sont souvent indiquées comme emploi à part entière.	<ul style="list-style-type: none"> • <i>komisch</i> (comique) • <i>affektiert</i> (maniérée) • <i>unbedeutend</i> (insignifiante) 	✓	✓	✓	✓	✓
<i>Soubretten, Kammermädchen, Kammerfrauen</i> Soubrettes	Certaines troupes font la différence entre les premières et les secondes soubrettes, ces dernières n'apparaissant ni dans la tragédie, ni dans le drame.	<ul style="list-style-type: none"> • <i>schnippisch</i> (pincée) • <i>zänkisch</i> (hargneuse) • <i>munter</i> (éveillée) • <i>jung</i> (jeune) 	✓	✓	✓	✓	✓
<i>Charakterrollen, Karrikaturen, chargierte Rollen</i> Caractères	Personnages dont les traits caractéristiques sont interprétés de manière stéréotypée et exagérée. Généralement, ce sont des rôles d'héroïnes, d'intrigantes ou de mères.	<ul style="list-style-type: none"> • <i>edel</i> (noble) <u>ou</u> • <i>komisch</i> (comique) <u>ou</u> • <i>niedrig-komisch</i> (burlesque) <p>Ces adjectifs font référence au statut social du personnage.</p>	✓	✓	✓		✓
<i>Agnesen, Mädchen</i> Jeunes femmes naïves	Le nom est inspiré de l'Agnès de <i>L'école des femmes</i> . Dans certaines troupes, cet emploi est identique à celui de la « petite amoureuse ».	<ul style="list-style-type: none"> • <i>jung</i> (jeune) • <i>naiv</i> (naïve) • <i>zärtlich</i> (affectueuse) • <i>unschuldig</i> (innocente) • <i>ernst</i> (sérieuse) • <i>sentimental</i> (sentimentale) • <i>munter</i> (éveillée) 	✓	✓			✓

Emplois	Explications	Adjectifs attribués	Tragédie	Drame bourgeois	Comédie	Opéra	Singspiel
<i>angehende Mädchen</i> Jeunes filles	Adolescentes.	<ul style="list-style-type: none"> • <i>jung</i> (jeune) • <i>naiv</i> (naïve) • <i>zärtlich</i> (affectueuse) • <i>unschuldig</i> (innocente) 	✓	✓	✓	✓	✓
<i>Bäuerinnen, Bauernmädchen</i> Paysannes		<ul style="list-style-type: none"> • <i>jung</i> (jeune) • <i>kokett</i> (coquette) 		✓			✓
<i>Hosenrollen, verkleidete Rollen, Mannsrollen, Beinkleiderrollen</i> Rôles travestis	Rôles d'hommes. Le plus souvent, ce sont des actrices qui interprètent des rôles d'hommes (comme par exemple Hamlet), mais parfois ce sont aussi des personnages féminins travestis.		✓	✓	✓	✓	✓
<i>Edelknaben</i> Écuyers	Rôles travestis pour enfant.		✓	✓	✓		
<i>Königinnen, Heldinnen, Damen von Stande</i> Reines, héroïnes, dames nobles	Ces rôles font parti des <i>Charakterrollen</i> , mais sont souvent indiqués comme emploi à part entière.	<ul style="list-style-type: none"> • <i>edel</i> (noble) • <i>tragisch</i> (tragique) 	✓	✓		✓	
<i>Vertraute</i> Confidentes			✓	✓	✓	✓	✓
<i>Wirtinnen</i> Tavernières				✓	✓		
<i>Alte, Betschwestern, Kupplerinnen</i> Vieilles, bigotes, entremetteuses		<ul style="list-style-type: none"> • <i>alt</i> (vieille) • <i>affektiert</i> (maniérée) • <i>plappernd</i> (bavarde) • <i>komisch</i> (comique) 	✓	✓	✓	✓	✓

La moyenne d'âge des actrices occupant un emploi.

Emploi	Moyenne d'âge	Âge de l'actrice la plus jeune	Âge de l'actrice la plus âgée
		ayant occupé l'emploi	
Jeunes premières	26,3 ans	13 ans	41 ans
Jeunes secondes	25 ans	17 ans	37 ans
Petites amoureuses	non renseigné	non renseigné	non renseigné
Mères nobles	37,8 ans	25 ans	50 ans
Mères comiques	40,2 ans	20 ans	57 ans
Soubrettes	26,7 ans	15 ans	37 ans
Jeunes femmes naïves	28 ans	18 ans	47 ans
Paysannes	28,75 ans	24 ans	38 ans
Rôles travestis	31,7 ans	23 ans	42 ans
Ecuyers	9 ans	8 ans	10 ans
Reines	38,4 ans	31 ans	50 ans
Confidentes	non renseigné	non renseigné	non renseigné
Tavernières	non renseigné	non renseigné	non renseigné
Vieilles	42 ans	41 ans	57 ans

Les combinaisons d'emplois les plus fréquentes.

Les actrices qui détiennent cet emploi...	...détiennent le plus souvent aussi ces emplois.
Jeunes premières	1. Soubrettes (24%) 2. Mères nobles (5%) <u>ou</u> paysannes (5%)
Jeunes secondes	1. Soubrettes (21%) 2. Paysannes (8%) 3. Jeunes femmes naïves (5%)
Mères nobles	1. Mères comiques (53%) 2. Reines (25%) 3. Caractères (16%)
Mères comiques	1. Mères nobles (65%) 2. Caractères <u>ou</u> rôles travestis (12%)
Soubrettes	1. Jeunes premières (35%) 2. Jeunes secondes (30%) 3. Paysannes (16%)
Jeunes filles naïves	1. Jeunes premières (17%) 2. Soubrettes (11%)
Rôles travestis	1. Mères nobles et comiques (60%) 2. Soubrettes (10%)
Reines	1. Mères nobles (50%) 2. Caractères (17%) 3. Jeunes premières (11%)
Confidentes	Le seul emploi pour tous les exemples repérés.
Tavernières	1. Paysannes (60%) 2. Mères comiques <u>ou</u> caractères burlesques (30%)
Vieilles	1. Mères nobles et comiques (50%) 2. Soubrettes <u>ou</u> paysannes (25%)

Annexe n° 9

Lettre de Karoline Schulze –Kummerfeld à son futur mari.

Extrait de: SCHULZE-KUMMERFELD, Karoline, *Ein fahrendes Frauenzimmer. Die Lebenserinnerungen der Karoline Schulze-Kummerfeld. 1745 – 1815*, édité par BUCK, Inge, collection « dtv-klassik », dtv, Munich, 1994, p. 176 – 181.

Voici l'intégralité de la lettre dont la traduction est citée dans le chapitre « Le mariage comme échappatoire pour l'actrice ».

Vier Punkte, lieber Freund, müssen Sie mir aufrichtig beantworten, damit keiner von uns beiden einst dem andern Vorwürfe machen kann. Der erste ist die Religion. [...] Der zweite Punkt ist das Theater. Sie wissen die Vorurteile, die die meisten dagegen haben. Fühlen Sie sich stark genug, über alle Vorwürfe, die man Ihnen einst machen kann und wird, hinauszusehen? Sie wissen, so wenig der Fürst zu seiner Geburt selbst etwas beigetragen, so wenig hab ich's. Nicht um müßig, bequemer oder freier zu leben, bin ich auf dem Theater. Meine Eltern waren vor mir auf demselben und gaben mir bei dem Theater mein Dabeisein. Gereicht mir also zu keinem Vorwurf, und unglücklich wäre der oder die, die über mich die Nase rümpfen oder mir die Achtung versagen, die mir zukommt. Denn auch darin kennen Sie mich. Ich bin stolz und hitzig wie ein Mann. Das Dritte ist: Ich habe kein Vermögen. Mein Reichtum ist meine Kunst. Und wenn Gott mich gesund läßt und vor außerordentlichen Unglücksfällen beschützt, ja, so bin ich imstande, mir jetzt etwas zu sammeln bei meiner ordentlichen und wohleingerichteten Wirtschaft, daß ich nicht befürchten darf, im Alter zu darben. Noch habe ich mir natürlich, durch die vielen Unglücksfälle, die mich betrafen, freilich keine Schätze sammeln können. Erst mußte ich in allem, meinem Stande nach eingerichtet sein. Das bin ich. Bin frei von Schulden. Und nun kann ich bei der Lage, in der ich jetzt bin, auch nach und nach ein kleines Vermögen an Geld sammeln.

Nie lieber Kummerfeld, habe ich mich um das Ihre bekümmert. Ich weiß nicht, wie reich oder wie nicht reich Sie sind. Wenngleich meine Art zu leben (von der ich auch als ihre Frau nicht gesonnen bin abzugehen) von den Hamburger Damen weit entfernt ist, und die zum Teil entschuldigt werden können wegen dem Vermögen, so sie ihren Männern zugebracht, so wissen Sie doch selbst, daß dann allemal Ihre Ausgabe größer sein wird, als wenn Sie allein sind. Und wenn ich auch alles beobachte, was einer guten und aufmerksamen Hausfrau zukommt, ich kann Ihnen doch unmöglich das erwirtschaften, was ich Ihnen koste. Also, Freund, ich bitte Sie

bei Gott, bei all der Rechtschaffenheit, die ich Ihnen zutraue, überlegen Sie es! Sind Sie in der Situation, ein Mädchen zu heiraten ohne Vermögen? Und gesetzt, Sie können es jetzt vermöge Ihres Dienstes, sind Sie auch sicher, daß wenn Gott Sie vor mir (das ich nicht wünsche) aus der Welt nehmen sollte, ich auch dann als ihre gewesene Gattin mit Anstand werde leben können? [...] Kummerfeld, denken Sie, daß ich bloß Ihretwegen das Theater als meinen einzigen Stecken und Stab von mir lege. Bloß aus Liebe für Sie. Bloß als die einzige Hoffnung, im Alter versorgt zu sein. Gottlos, unverantwortlich wäre es von Ihnen, wenn Sie mich jetzt in der Blüte meiner Jugend, jetzt, wo ich ernten kann auf's Alter, jetzt mich aus meinem Brot, in meiner Jugend mich zur Ruhe setzten und in meinem Alter hilflos mich zurückließen, daß ich wieder gezwungen wäre, mein Leben zu erhalten, bei dem Theater Schutz zu suchen, das Mitleid der Elenden und der Spott des gemeinen, niederträchtigen Auswurfes von Menschen würde!

Annexe n° 10

UHLICH, Adam Gottfried, *Confession d'un comédien chrétien devant Dieu lors du refus de la communion.* (Traduction par mes soins)

Eines Christlichen Comödianten Beichte an Gott bey Versagung der öffentlichen Communion, Francfort et Leipzig, 1771. Deuxième édition (posthume), année de la première inconnue. L'exemplaire cité se trouve à la BNUS.

<i>Gott! aller Götter Gott! Monarch und Herr der Welt,</i>	Dieu ! Dieu de tous les dieux ! Monarque et seigneur du monde,
<i>Vor dem der Sünder bebt und zitternd niederfällt,</i>	Devant lequel le pécheur tremble et tombe trépidant,
<i>Der du aufs stumme Schreyen bußfertger Seelen merkest,</i>	Toi qui prêtes attention au cri muet des âmes pénitentes,
<i>Es gern und gnädig hörst, Und ihren Glauben stärkest.</i>	Qui l'entends de plein gré et avec clémence, et qui renforces leur foi.
<i>Ich werfe mich voll Reu auch jetzo vor dir hin,</i>	Je me jette à présent devant toi rempli de repentance,
<i>Ich, der ich hier vielleicht der größte Sünder bin;</i>	Moi, qui ici suis peut-être le pire pécheur ;
<i>Du wirst nicht dein Geschöpf bis zum Verderben lassen,</i>	Tu ne haïras pas ta créature au point de la damner,
<i>und mich verworfnen Knecht nicht unerhöret lassen.</i>	Et tu ne me laisseras pas sans audience, moi un serviteur condamnable.
<i>Du prüfst der Menschen Herz, kennst ihren Trug und Schein,</i>	Tu examines les cœurs des humains, tu connais leurs façades et apparences,
<i>Wer drum gleißnerisch vor deinen Augen seyn?</i>	Serais-je alors hypocrite à tes yeux ?
<i>Du weißt, O Gott, ob ich von wahrer Andacht rege,</i>	Tu sais, ô Dieu, si mon recueillement est sincère,
<i>Nicht jetzt zur Besserung, den ernsten Vorsatz hege,</i>	Non une amélioration passagère, mais avec une résolution sérieuse,
<i>Ob mich mein vorig Thun nicht kränket und gereut,</i>	Si mes actes anciens ne me rongent et si je ne regrette,

<i>Mein Herz nach deiner Huld nicht lächzet und sich freut,</i>	Si mon cœur n'est pas avide de ta faveur et se réjouit,
<i>Ob ich nicht alle Sünd und ihren Gräul verfluche,</i>	Si je ne maudis tous les péchés et leur horreur,
<i>Und meinen ganzen Trost in deiner Gnade suche?</i>	Et si je ne recherche toute ma consolation dans ta grâce ?
<i>Vor dir, vor aller Welt, bekenn ich mein Vergehn;</i>	Devant toi, devant le monde, j'avoue ma faute ;
<i>Was braucht ich also die um Beystand anzuflehn, Die dazu gesetzt, uns Menschen, uns Erlöbten,</i>	Pourquoi devrais-je implorer ceux Qui siègent près de nous, les humains, nous, les sauvés,
<i>In Zweifeln beyzustehn, in Seelen=noth zu trösten,</i>	De nous assister et consoler nos âmes ;
<i>Sie, deren frommer Stolz nicht dich, noch Obrigkeit</i>	Ceux, dont le pieux orgueil n'admire ou ne craint ⁴⁴
<i>Zu seiner Sättigung ansiehet oder scheut, Sie, die den Glauben nur durch ihr Gezänk verwirren,</i>	Ni toi, ni les autorités, Ceux qui perturbent la foi avec leurs perpétuelles querelles ;
<i>Sie sollen mich jetzt nicht in meiner Andacht irren.</i>	Qu'ils ne me dérangent pas à présent dans ma prière.
<i>Du weiss'st, O Gott, daß mich ein solcher Stand ernährt,</i>	Tu sais, ô Dieu, qu'un tel état me nourrit,
<i>Den nicht Dein Wort verbeut, den kein Gesetz verwehrt;</i>	Que ta parole n'interdit pas, qu'aucune loi n'empêche ;
<i>Ein Stand, der mehr geschickt die Tugend auszubreiten,</i>	Un état, qui m'envoie pour colporter la vertu,
<i>Als Herzen auf den Weg des Lasters zu verleiten.</i>	Plutôt que pour entraîner des cœurs sur le chemin des vices.
 <i>Wenn er so strafbar ist, als ihn ein Heuchler macht,</i>	 S'il est aussi répréhensible que l'hypocrite le décrit,

⁴⁴ Uhlich critique ouvertement le fait que ceux qui refusent la communion aux comédiens ne sont en réalité pas pieux de tout, mais au contraire eux-mêmes coupables du péché de l'orgueil.

<p><i>Wenn du nicht willst, daß man der Thoren Wahn verlacht, Warum zerschmetterst du uns nicht gleich Missethätern, Auf den uns schimpflichen und unschuldlosen Brettern. Doch, langmuthsvoller Gott, zu weis' ist dein Gericht, Wir blinde Sterbliche begreifen solches nicht. Beleidigten wir auch die Tugend und die Rechte: Bist du barmherziger, als ein'ge deiner Knechte. Nein! Du verstößt uns nicht, wie sie, von deinem Stuhl, Und zeigst uns unsern Platz in grausem Höllen=Pfuhl. Du, der du gnädig bist, willst nicht den Tod der Sünder, Du siehst bey aller Schuld uns an, als deine Kinder. Dein Sohn erlößt auch uns, sein theu'r erworbnes Blut, Kömmt allen Christen ja, deshalb auch uns zu gut. Mit welchem Recht kann man von seinem Tisch uns weisen? Warum will man uns nicht mit seinem Leibe speisen?</i></p> <p><i>Warum entzieht man uns den heiligen Seelen=Trunk? Ja, wahrlich zweifelt man an unsrer</i></p>	<p>Si tu ne veux qu'on rie du délire des sots, Pourquoi ne nous écrases-tu pas comme des malfaiteurs Sur les planches infamantes et sans innocence. Mais, Dieu indulgent, ton tribunal est trop sage, Nous, mortels aveugles, ne le comprenons pas. Même si nous insultons la vertu et les droits : Tu es plus miséricordieux que certains de tes valets. Non, tu ne nous repousses pas, comme eux, de ta chaise, Et tu nous ne montres pas notre place dans le terrible borbier de l'enfer. Toi, qui es clément, tu ne veux pas la mort des pécheurs, Car malgré toute culpabilité, tu nous reconnais comme tes enfants. Ton fils nous rachète aussi, avec son sang chèrement acquis, Il profite à tous les chrétiens, et donc aussi à nous. De quel droit peut-on nous bannir de sa tablee ? Pourquoi ne veut-on pas nous nourrir de son corps ?</p> <p>Pourquoi nous prive-t-on du breuvage sacré ? Oui, vraiment, doute-t-on de notre</p>
--	--

<i>Besserung!</i>	rémission?
<i>Vielleicht, daß die, so uns die theure Kost</i>	Peut-être que ceux, qui nous refusent la
<i>versagen,</i>	précieuse pitance,
<i>Weit grössern Schalk als wir, im Herzen</i>	Portent un espiègle bien plus grand dans
<i>tragen.</i>	leur cœur ⁴⁵ .
<i>Die Ehrfurcht, die ihr Rock der tummen</i>	Le respect profond que leur tunique
<i>Welt erweckt,</i>	inspire dans le monde naïf,
<i>Der manche Menschen mehr als Teufels</i>	Fait plus peur à certains que les griffes
<i>Krallen schröckt,</i>	du diable,
<i>Macht, daß wir blindlings sie bey ihren</i>	Fait, que nous les honorons aveuglement
<i>Lastern ehren,</i>	dans leurs vices,
<i>Und vor ihr leer Geschwätz sie mästen</i>	Et les engraissons et nourrissons pour
<i>und ernähren.</i>	leur bavardage.
<i>Man sieht, daß ihren Stolz gar nichts</i>	On voit, que rien ne rassasie leur orgueil,
<i>ersättgen kann,</i>	
<i>Und betet man sie nicht, wie dich, Gott,</i>	Et si on ne les adore comme toi-même,
<i>selber an,</i>	Dieu,
<i>Und kömmt man ihnen nicht mit Opfern</i>	Et si on ne leur fait pas de sacrifices:
<i>entgegen:</i>	
<i>So trifft uns gleich ihr Fluch, doch dieser</i>	Alors leur malédiction tombe sur nous,
<i>bringt uns Segen.</i>	mais elle nous apporte la bénédiction.
<i>Rechtschaffne Geistliche, die ihr der</i>	Honnêtes clercs, qui pour la chrétienté
<i>Christenheit</i>	
<i>Zu wahrer Zier gereicht, derselben Stütze</i>	Êtes un vrai ornement, vous qui êtes sa
<i>seyd,</i>	colonne,
<i>Gott mit dem Herzen mehr als mit den</i>	Et vous qui célébrez Dieu plus avec le
<i>Lippen preiset,</i>	cœur qu'avec les lèvres,
<i>Uns liebeich straft, ermahnt, belehret</i>	Vous qui nous punissez, nous édifiez et
<i>und beweiset;</i>	nous démontrez avec amour ;
<i>Euch ehr ich lebenslang, euch wird ich</i>	Je vous admire pour la vie entière ; on
<i>stets erhöh,</i>	vous élèvera toujours ;

⁴⁵ Uhlich veut dire : Ceux qui nous refusent la communion ont probablement commis bien plus de péchés que nous.

<p><i>Den Aft=Geistlichen allein gillt dieses Schmähn, Ihr werdet die Vernunft nie so verläugnen können, Daß ihr uns von der Kirche sollt ausgeschlossen nennen. Gott, meiner Busse war der heutge Tag geweiht; Ich weiß, du nimmst sie an, da sie ein Pfaff verbeut, Mein ganz zerknirshtes Herz ist voll von wahrer Reue, O! höre mich, da ich um deine Gnade schreye!</i></p> <p><i>Mit Abscheu seh ich jetzt die Gräul und Sünden an, Wodurch ich wider dich und dein Gebot gethan, Ach! Gieb mir künftig Kraft zu einem bessern Leben, Und laß mich sonst nach nichts als reiner Tugend streben. Es soll niemals mein Stand mir in dem Wege stehn, Den Pfad, den uns dein Wort und Finger zeigt, zu gehn. Ich will bey meinen Thun, ich will auf meinen Reisen, Dich, o Herr Zebaoth, stets in dem Herzen preisen.</i></p> <p><i>Beglückt! ich spüre schon der Gnade Kraft in mir,</i></p>	<p>Cet outrage s'adresse uniquement aux clercs mauvais, Jamais vous ne pourrez nier la raison à ce point, Que vous puissiez nous bannir de l'Eglise. Dieu, aujourd'hui fut consacré à ma pénitence ; Je sais que tu l'acceptes, comme un cureton la refusa. Mon cœur tout contrit, est rempli de vraie repentance, Ô ! Entends-moi, car je crie pour ta grâce ! Je regarde maintenant avec dégoût, la terreur et les péchés Avec lesquels j'ai agi contre toi et ton commandement, Ah ! Donne-moi à l'avenir la force pour une meilleure vie, Et laisse-moi n'aspirer à rien d'autre que la vertu pure. Et jamais mon état ne doit m'être un obstacle Pour suivre le chemin que nous montrent ta parole et ton doigt. Je veux en agissant, et je veux lors de mes voyages, O Seigneur, toi, dans mon cœur, constamment te louer,</p> <p>Réjoui ! je sens déjà la force de ta grâce en moi,</p>
---	--

*Mein schweres Herz wird leicht, o Gott,
das kommt von dir.*

*Muß ich das Aeussere des Glaubens jetzt
entbehren,*

*Gedult! das wird man mir schon
anderwärts gewähren.*

Mon cœur pesant devient léger, o Dieu,
cela vient de toi.

Si je dois désormais être privé des
pratiques visibles de la foi,

Patience ! On me l'accordera déjà
ailleurs. [FIN]

Annexe n° 11

Mit Hoher Obrigkeitlicher Bewilligung

Wird hiezu von dem

Königl. Polnischen Churfürstl. Sächsischen

und

Hochfürstl. Braunschw. Lüneb. Wolfenb.

zunehmend auch

Hochfürstl. Schleswig-Holsteinischen

Hof-Comödianten

Ein deutsches Schauspiel vorgestellt werden,

genannt:

Die vermeinte Wittwe.

Oben:

Der zaubernde Ghemann.

Imgleichen:

Das Gespenste mit der Trommel.

Dieses neue lustige Stück ist nach dem Unatürkischen des Herrn Adrifen,
von der Frau Louise Adelgunda Victoria Gottschsch geb. Kulinus
in Russische Deutsche übersezt.

Personen:

Der Baron.

Die Barouin, seine Gemahlin.

Marquis,)

Yeander,) der Barouin's Liebhaber.

Catherine, eine alte Ausgebeten im Schloß.

Ein alter Verwalter.

Der Kellner.

Der Kutscher.

Der Gärtner.

Einige Diener.

Hierauf folget zum Beschluß:

Eine lustige Nach-Comödie.

Der Anfang ist um halb 9. Uhr, in dem so genannten Oeern-Haus auf dem Gänke-Markt in Hamburg. Die Personen sucht auf den ersten Rang Logen 2. Mars, auf den andern Rang Logen 1. Mars & Schill. Parterre 1. Mars und Gallerie oder auf dem letzten Platz k. Schill. Es können auch Vormittags im Hause, am Gänsemarkt Ed. hinter der Bleichen Billets abgehohlet werden.

Montags, den 8. September 1738.

Johann Neuber


8 septembre 1738, un tract de la troupe de la Neubersche Truppe.

Ici se trouvait un tract du 4 octobre 1741 pour un spectacle de la *Neubersche Truppe*. Malheureusement, les droits pour la reproduction réclamés par l'agence photo de la *Réunion des musées nationaux* dépassaient largement le budget prévu pour cette publication sur internet.

Ici se trouvait un tract du 28 février 1775 pour un spectacle de la *Kochischen Gesellschaft*
Deutscher Schauspieler.

Malheureusement, les droits pour la reproduction réclamés par l'agence photo de la *Réunion des musées nationaux* dépassaient largement le budget prévu pour cette publication sur internet.

Ici se trouvait un tract du 31 janvier 1782 pour un spectacle de la troupe de Döbbelin.
Malheureusement, les droits pour la reproduction réclamés par l'agence photo de la *Réunion des musées nationaux* dépassaient largement le budget prévu pour cette publication sur internet.



Heute Donnerstags den 10ten Christmonat 1789.
 wird in dem k. k. priv. Schauspielhause in der Leopoldstadt im Anfang der Praterallee
 aufgeführt:

Das Glück ist Kugelrund,
 oder
Kaspers Ehrentag,
 ein Feemärchen in vier Aufzügen mit Maschinen und Gesang.

Personen:

Karamata, Herrscher einer Provinz.	See Rosalina.
Salimata,)	Kasper, ein Tyroler-Bauer.
Wende,) seine Favoritinnen.	Geigl, ein Kohldrenner.
Oravilla,)	Lise, sein Weib.
Olto; erster Hofsing.	Rosa, ihre Waase.
Kassa, Fetsdanz.	Ein Chor von Priestern.
Schappmeister.	Ein Chor von Kohldrennern.
Alp, Wärter.	Ein Chor von Soldaten.
Kollmescher.	Ein Chor von Nymphen.
Musik.	Wolf.
Mehrere des Hofstaats.	Nebenspersonen.

Eintrittspreise.

Das große Loge, wozu acht Personen gelassen werden, sehr schön.	5 R. — fr.
Das kleine Loge, wozu vier Personen	2 — 30 "
Auf dem ersten Parterre, und ersten Gallerie bezahlt die Plätze	— 34 "
Auf dem zweiten Parterre, und zweiten Gallerie	— 17 "
In dritten Ständel	— 7 "

Der Anfang ist um 7 Uhr.

10 décembre 1789, un tract pour le théâtre de Leopoldstadt (banlieue de Vienne).

Ici se trouvait un tract du 7 mai 1791 pour un spectacle du théâtre de cour de Weimar.
Malheureusement, les droits pour la reproduction réclamés par l'agence photo de la *Réunion des musées nationaux* dépassaient largement le budget prévu pour cette publication sur internet.

Mit Bewilligung hoher Obrigkeit
wird morgen Dienstags den 16ten Oktobr. 1792.
aufgeführt:

Das Fest des Apollo

Ein Vorspiel mit Chören.

Personen:

Apollo	—	—	—	—	Herr Hofmann.
Antipomene	—	—	—	—	Madam Edel.
Phaon	—	—	—	—	Demoisell Großmann.
Ungewisse Jünglinge und Mädchen.					

Hierauf folgt:

B ü r g e r g l ü c k.

Ein Lustspiel, in drey Aufzügen,
vom Professor Babo.

Personen:

Herrschin Wolrad, Witwe,	—	—	—	—	Madame Bisler.
Konrad,	} ihre Kinder,	—	—	—	} Herr Dinkel.
Feiz,					
Manant,					
Sekretair Erdling, ihr Bruder,	—	—	—	—	Herr Hartmann.
Amant, und Kommerzienrath von Wolrad,	—	—	—	—	Madam Bisler.
Bonifat, sein Sohn,	—	—	—	—	Herr Dreng.
Detlum, ein Handelsmann,	—	—	—	—	Herr Kro.
Leotich, seine Tochter,	—	—	—	—	Herr Bensch.
Karl Detlum, sein Vetter,	—	—	—	—	Herr Bisler.
Eine Wittwe,	—	—	—	—	Demoisell Großmann.
					Herr Müller.
					Madam Kriehol.

N a c h r i c h t.

Der Schauspiel ist in dem neu erbauten Schauspielhaus auf der Daffien am Osterthor.

Preise der Plätze:

Im ersten Rang und Parterre	—	—	48 Gros.
Im zweiten Rang und Parterre	—	—	36 —
Im dritten Rang	—	—	18 —
Im vierten Rang	—	—	12 —

Billette sind in meiner Wohnung, im Hotel Oldenburg, vom Morgen um 8 Uhr bis Nachmittag um 3 Uhr zu haben, gelien aber nur für den Tag, an welchem sie gekauft werden. Es wird zu Jedermanns Bequemlichkeit gesehen, sich vorher mit Billetten zu versehen, um Abends beim Eingange nicht aufgehalten zu werden.

Bei dem Heraus- und Wiedereintritte könnte man sich der Kontremarquen zu bedienen. Außer denen Personen, welche zum Theater gehören, wird Niemandem der Zugang ins Theater, weder während der Probe, noch während der Vorstellung gestattet.

Die Abfahrt der Kutschen geschieht durch die Apertüre des Hauptthors, und ist nur für Auffahrt bestimmten Bischofs - Kadel verboten.

Ohne notwendige Veranlassung wird keine Vorstellung wiederholt.

Das Schauspielhaus wird um 4 Uhr geöffnet, und der Anfang des Schauspiels ist

pünktlich um 5 Uhr.

G. F. W. Großmann.

16 octobre 1792, un tract de la troupe de Großmann.

Zettel der ersten Aufführung des Trauerspiels „die Räuber“ auf der Würzburger Bühne (nach dem Original.)

Churfürstl. privilegirte fränkische Nationalbühne.

Würzburg.

Mittwoch den 28ten November 1804.

Zum 1. Male:

Die Räuber.

Trauerspiel in 5 Aufzügen, von Schiller.

Personen:

Maximilian, regierender Graf von Moor,	—	—	—	Dr. Zan, der Ältere.
Rudl,) dessen Sohn,	—	—	—	Dr. Köhler.
Franz,)	—	—	—	Dr. Molter.
Amalie, dessen Nichte,	—	—	—	Demosf. Gansing.
Spiegelberg,	—	—	—	Dr. Felling.
Schweizer,	—	—	—	Dr. Koller.
Ortm,	—	—	—	Dr. Jaccarini.
Schusterle,)	—	—	—	Dr. Kochlich.
Wöler,)	—	—	—	Dr. Berger.
Rosinsky, ein Polnischer Edelmann,	—	—	—	Dr. Zan, der Jüngere.
Herrmann, Bedient einer Edelmanns,	—	—	—	Dr. Redner.
Ein Magistratsperson,	—	—	—	Dr. Rindner.
Daniel, ein alter Diener,	—	—	—	Dr. Antretter.
Ein Bedienter.				
Ränder.				
Voll.				

Logen-Abonnement.

V) Häufiger Monat. 3) Dritte Vorstellung.

Preise der Plätze.

Reserv-Loge des ersten Rang, 1 fl. 12 Kr. Reserv-Loge des zweiten Rang, 1 fl.
Parterre, 48 Kr. Gallerie 18 Kr.

Kinder unter 10 Jahren zahlen die Hälfte, ausgenommen auf der Gallerie.

Die Kassa ist um 4 Uhr offen. Anfang 6 Uhr, Ende gegen 9 Uhr.

28 novembre 1804, un tract du théâtre de cour de Würzburg.

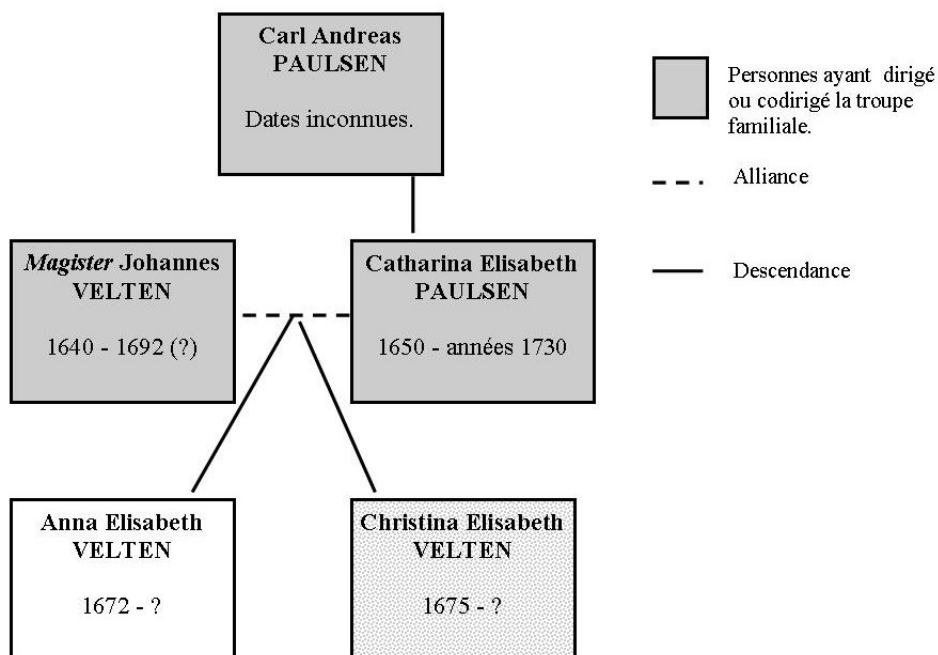
Annexe n° 12

Récapitulatif : Les plus importantes troupes et familles.

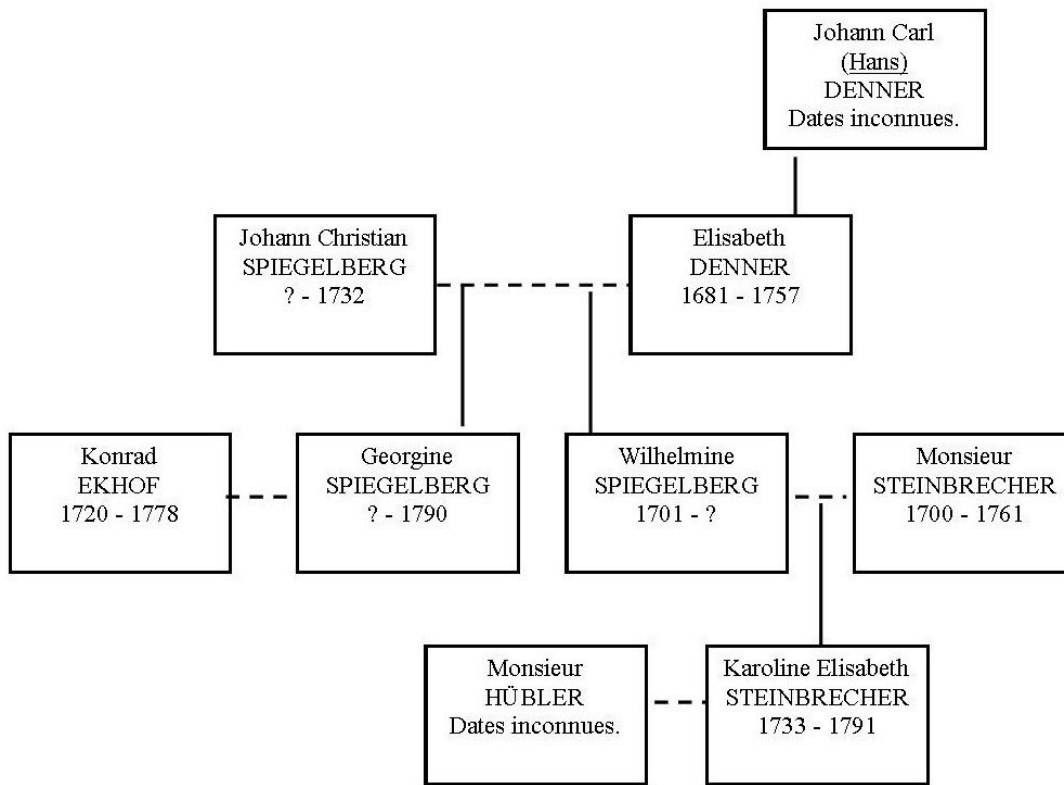
L'évolution du théâtre allemand a été fortement influencée par certaines familles d'acteurs, dont la plupart dirigeaient également une troupe. En raison du nombre élevés de personnes et de troupes, il n'est pas toujours facile de repérer les liens entre deux individus. Pourtant, ces liens personnels peuvent avoir eu une influence déterminante pour des décisions ayant changé le cours de l'histoire théâtrale allemande. Par conséquent, les diagrammes et arbres généalogiques esquissent les liens entre les plus importantes troupes et familles dans l'Allemagne du dix-huitième siècle.

Les familles

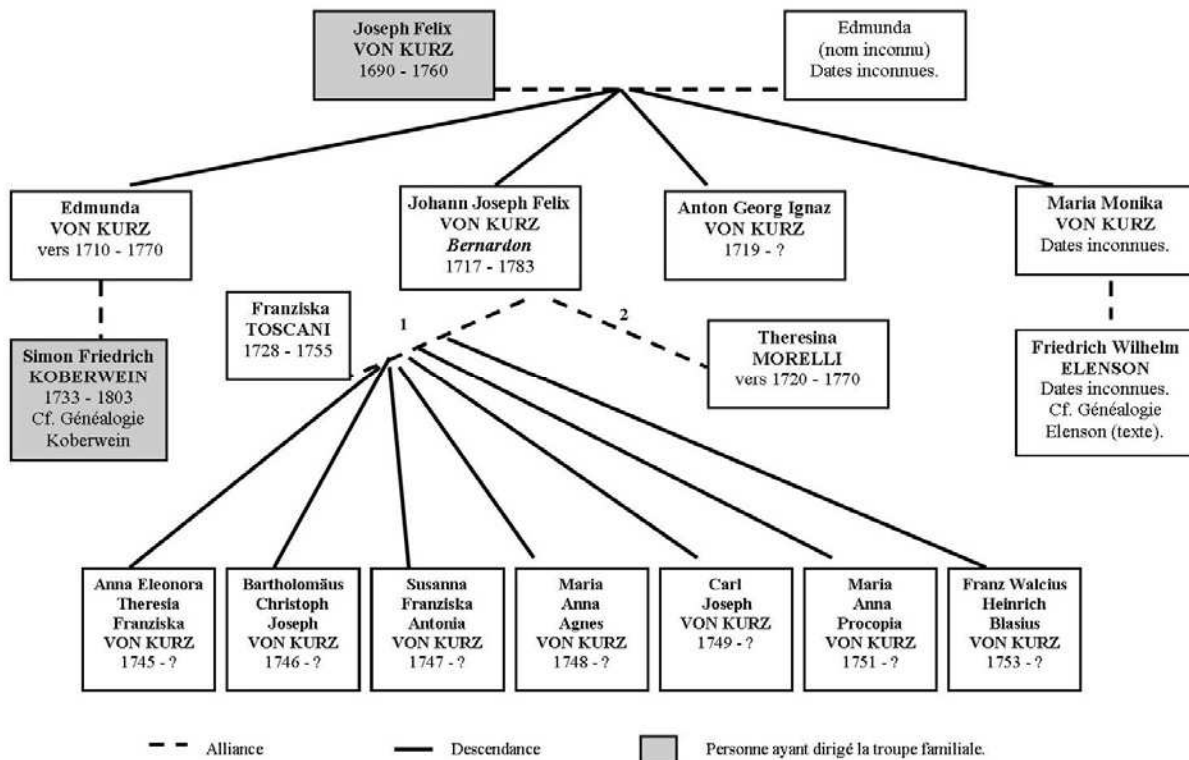
La famille Velten.



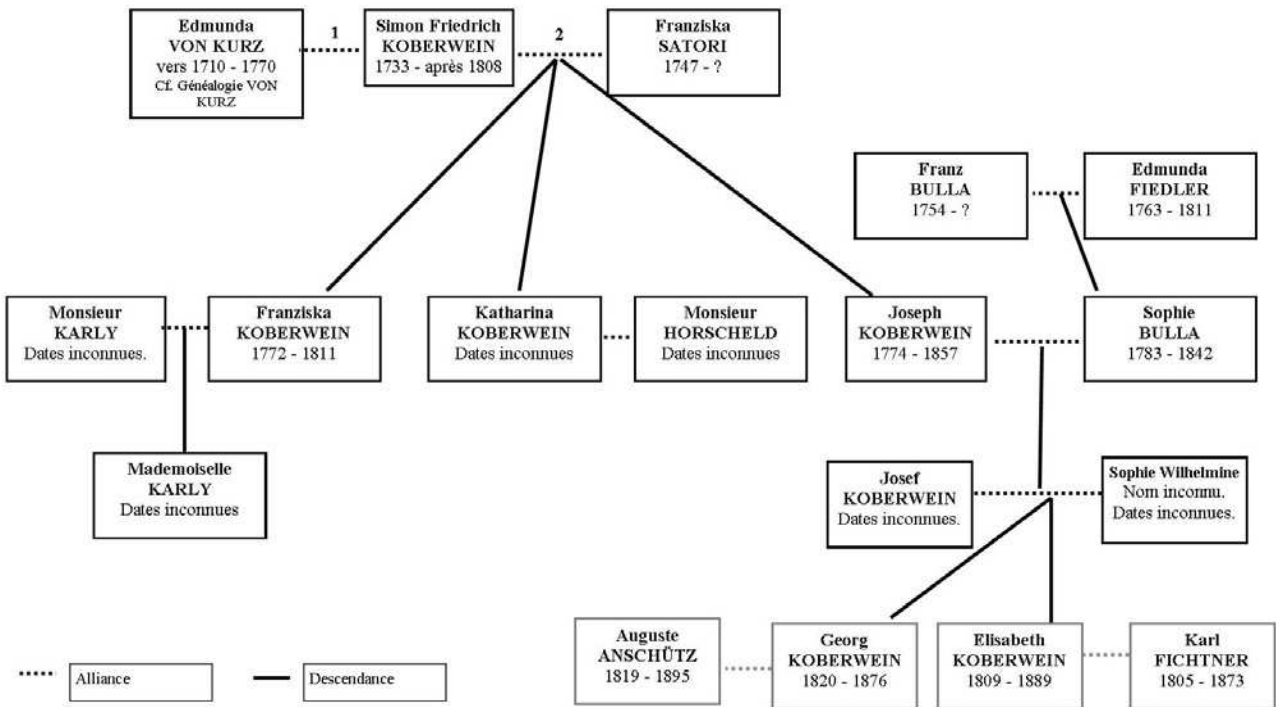
La famille Spiegelberg.



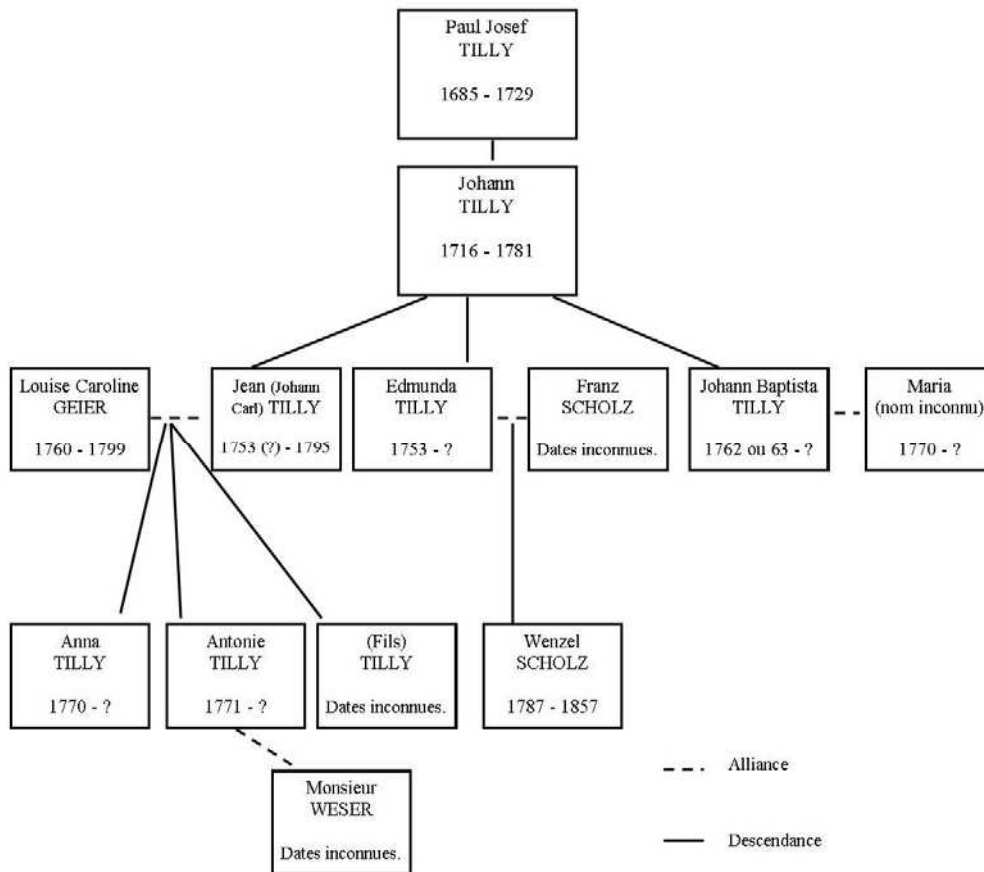
La famille von Kurz.



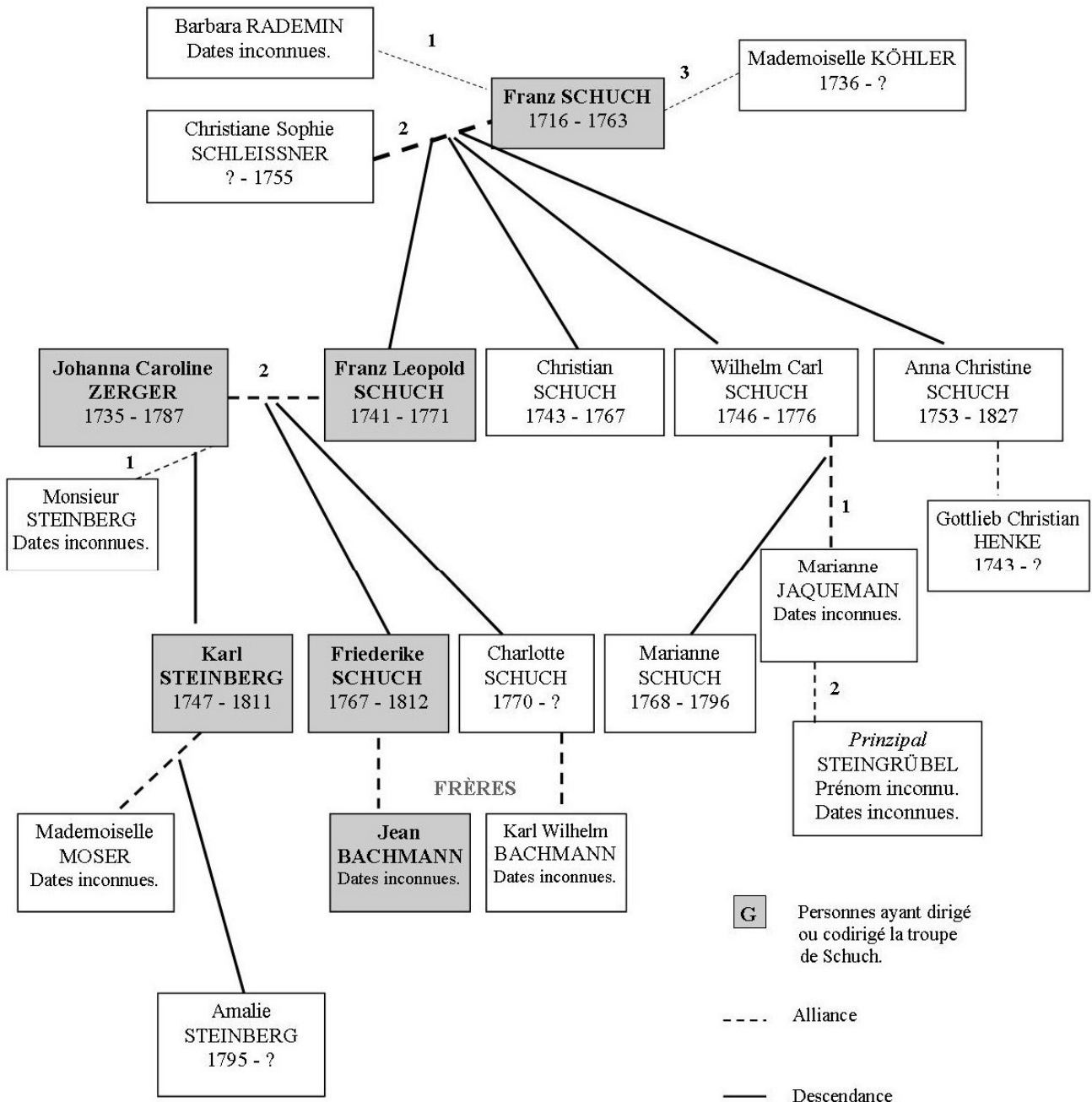
La famille Koberwein.



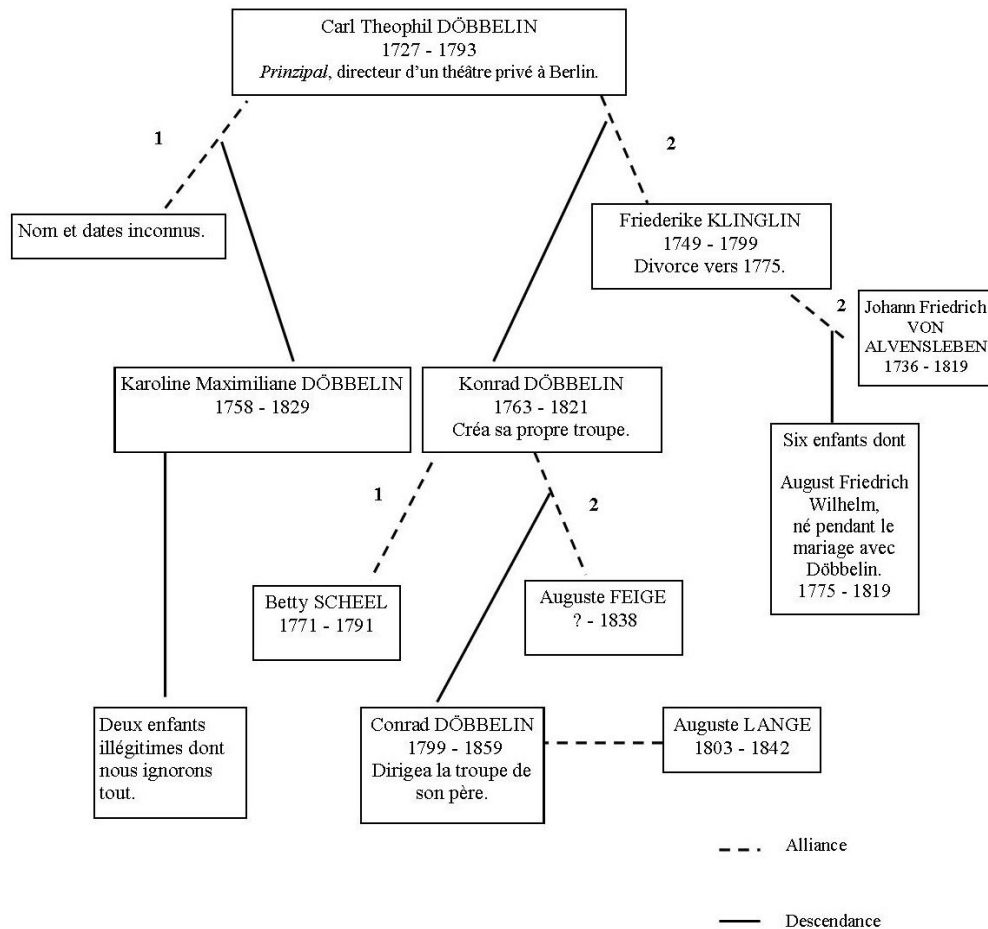
La famille Tilly.



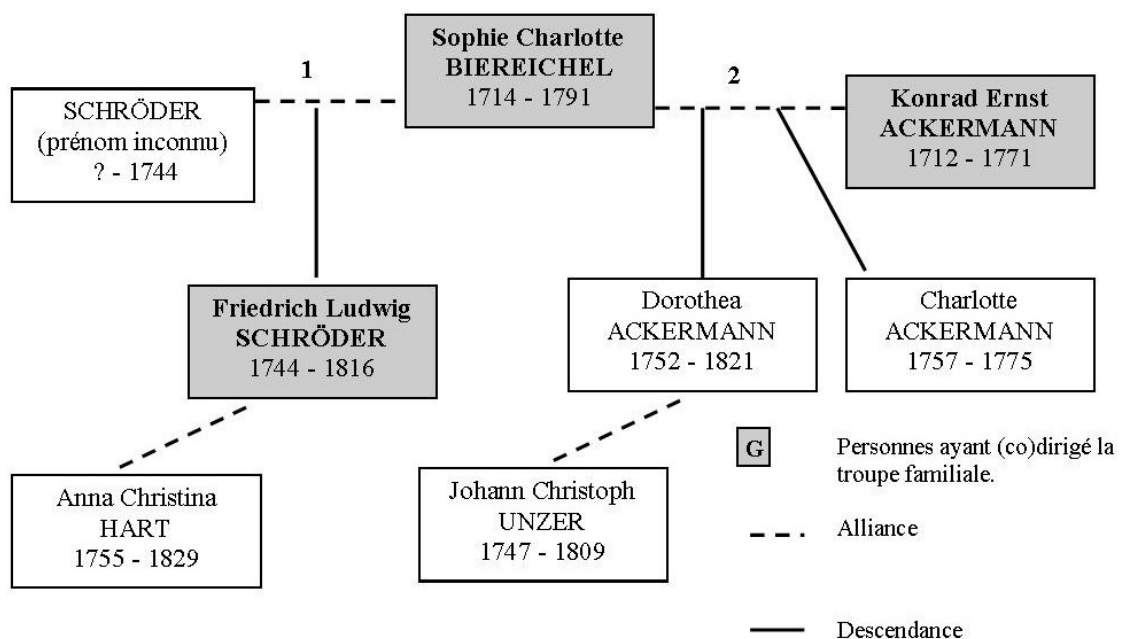
La famille Schuch.



La famille Döbbelin.

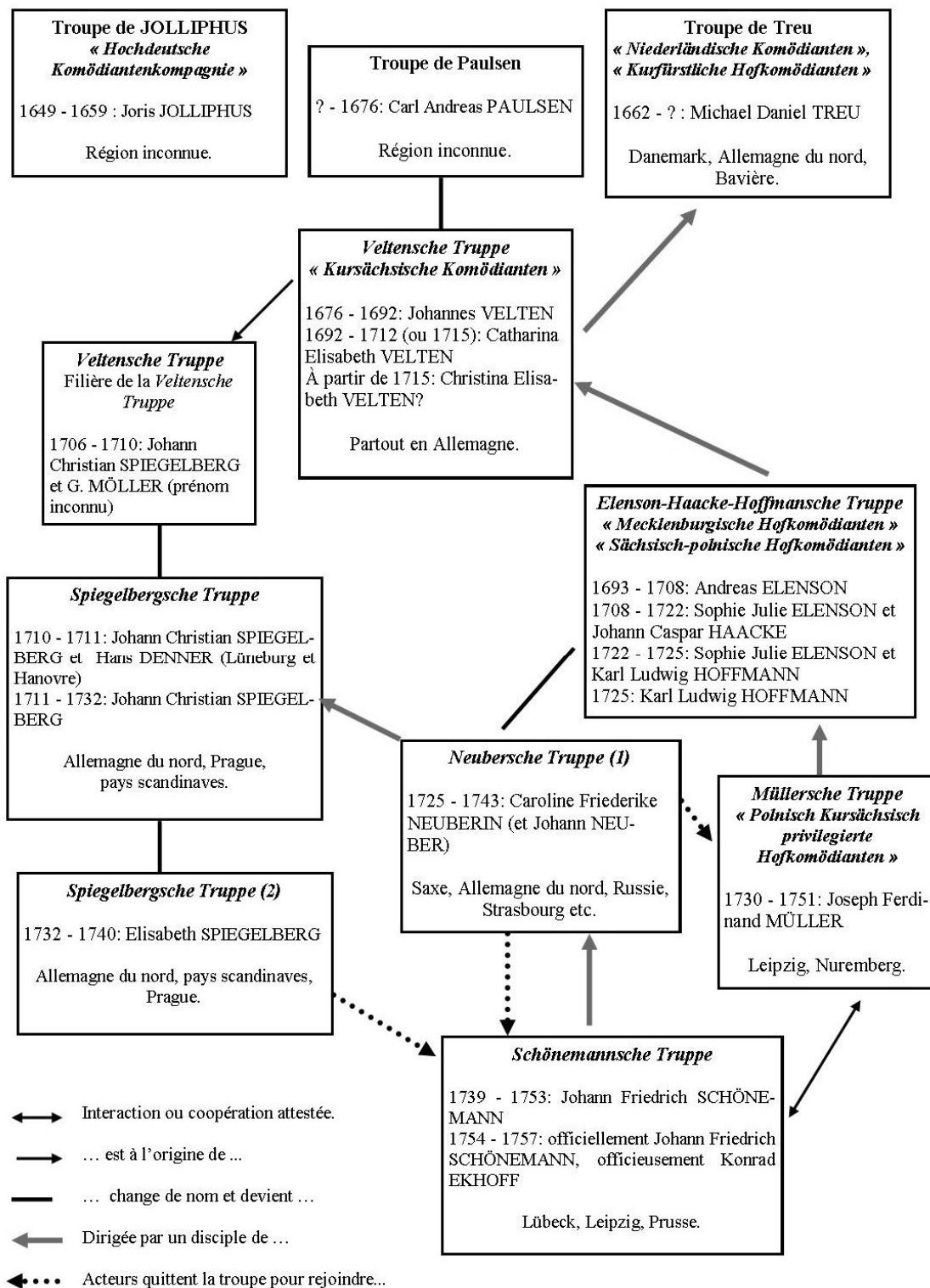


La famille Ackermann.

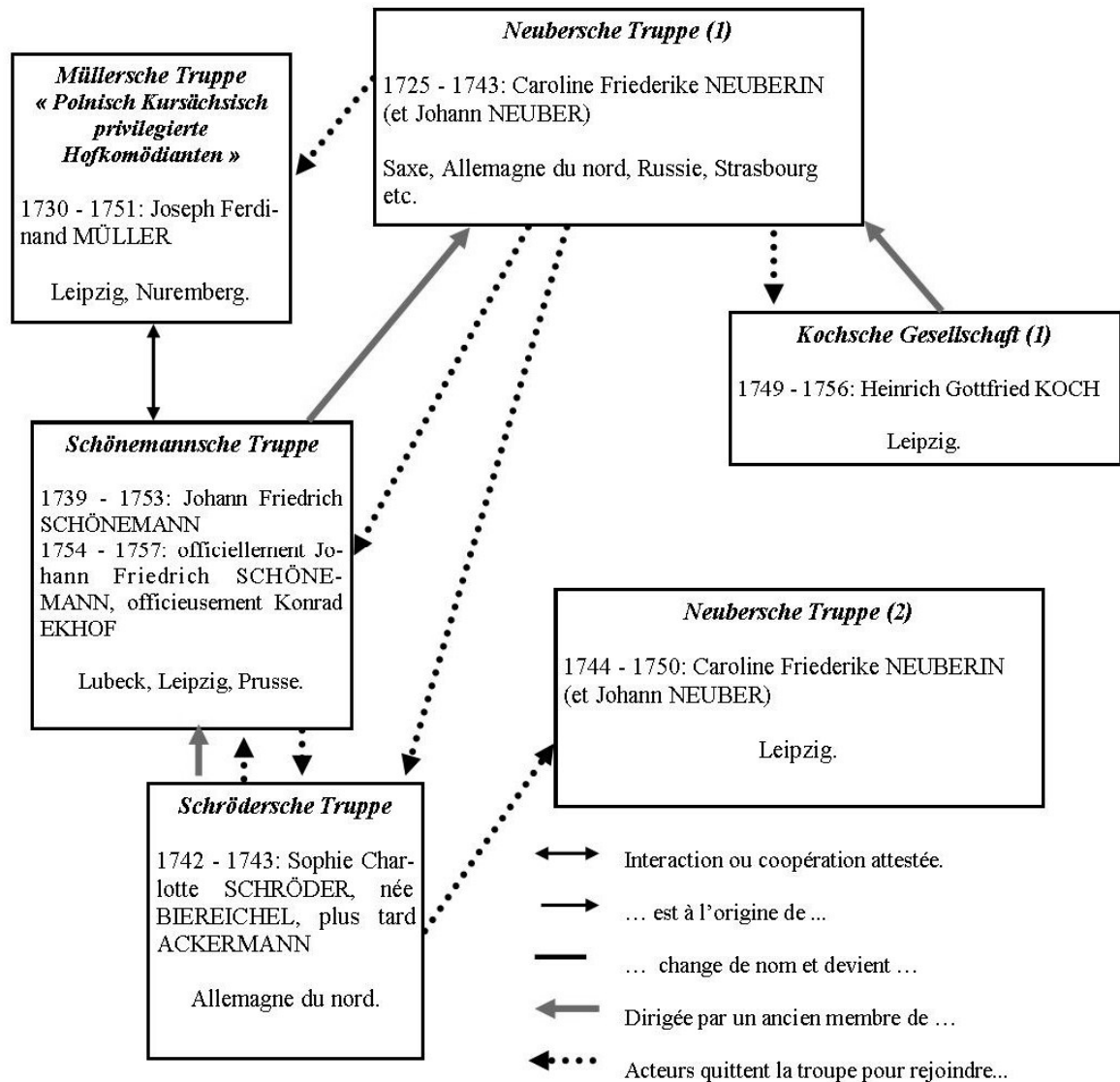


Les troupes.

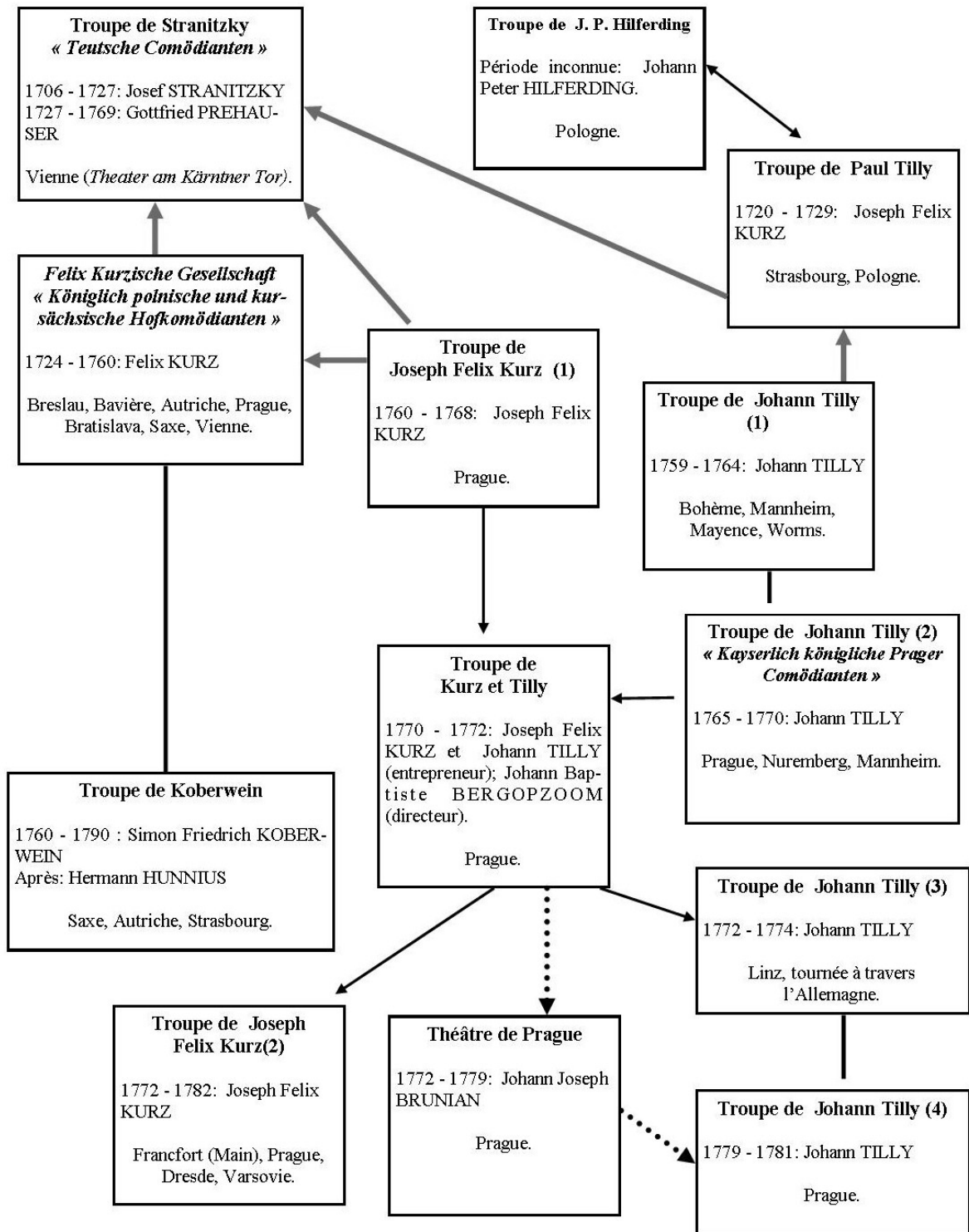
Des années 1650 aux années 1750.



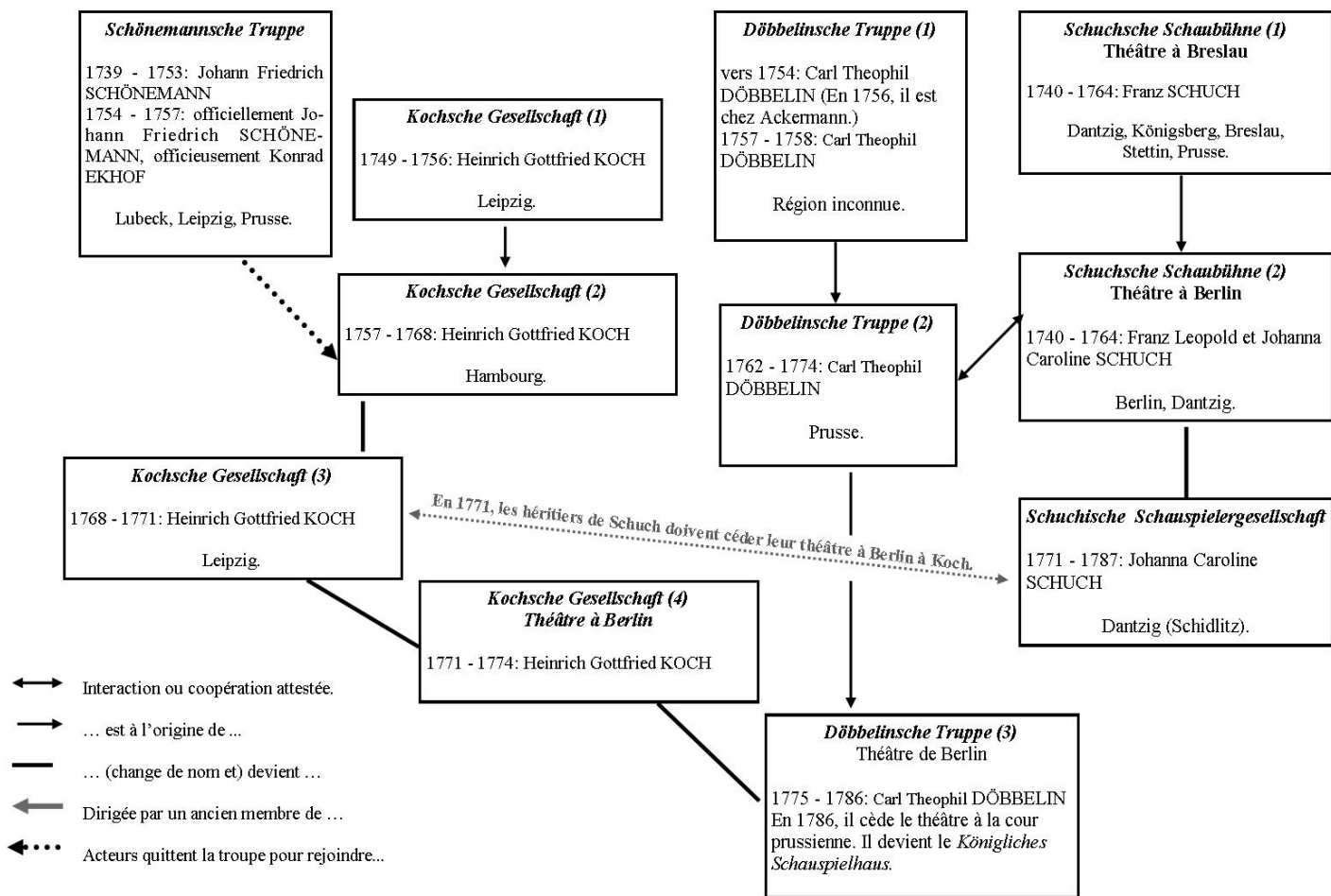
Les troupes descendant de celle(s) de la Neuberin.



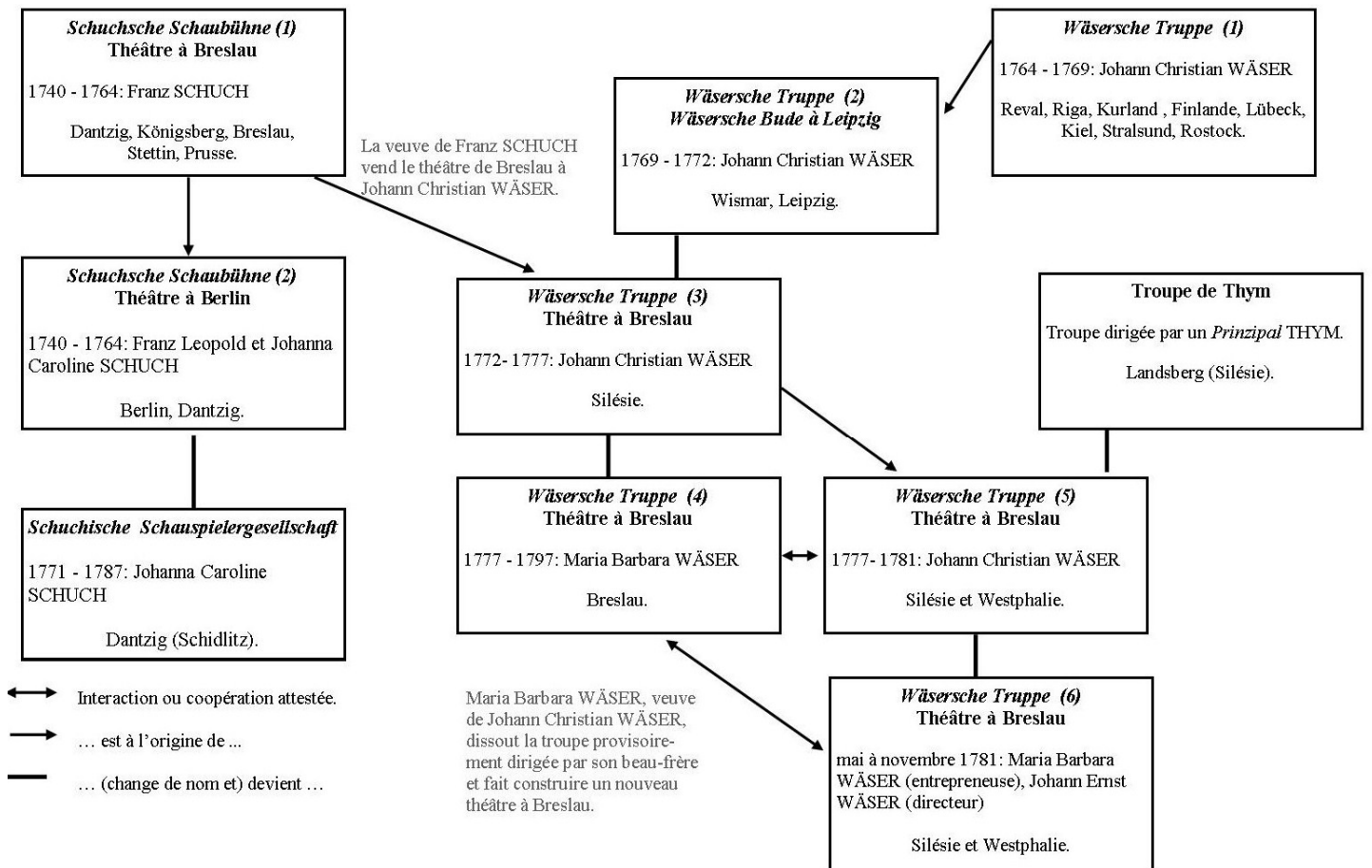
Des années 1700 aux années 1780.



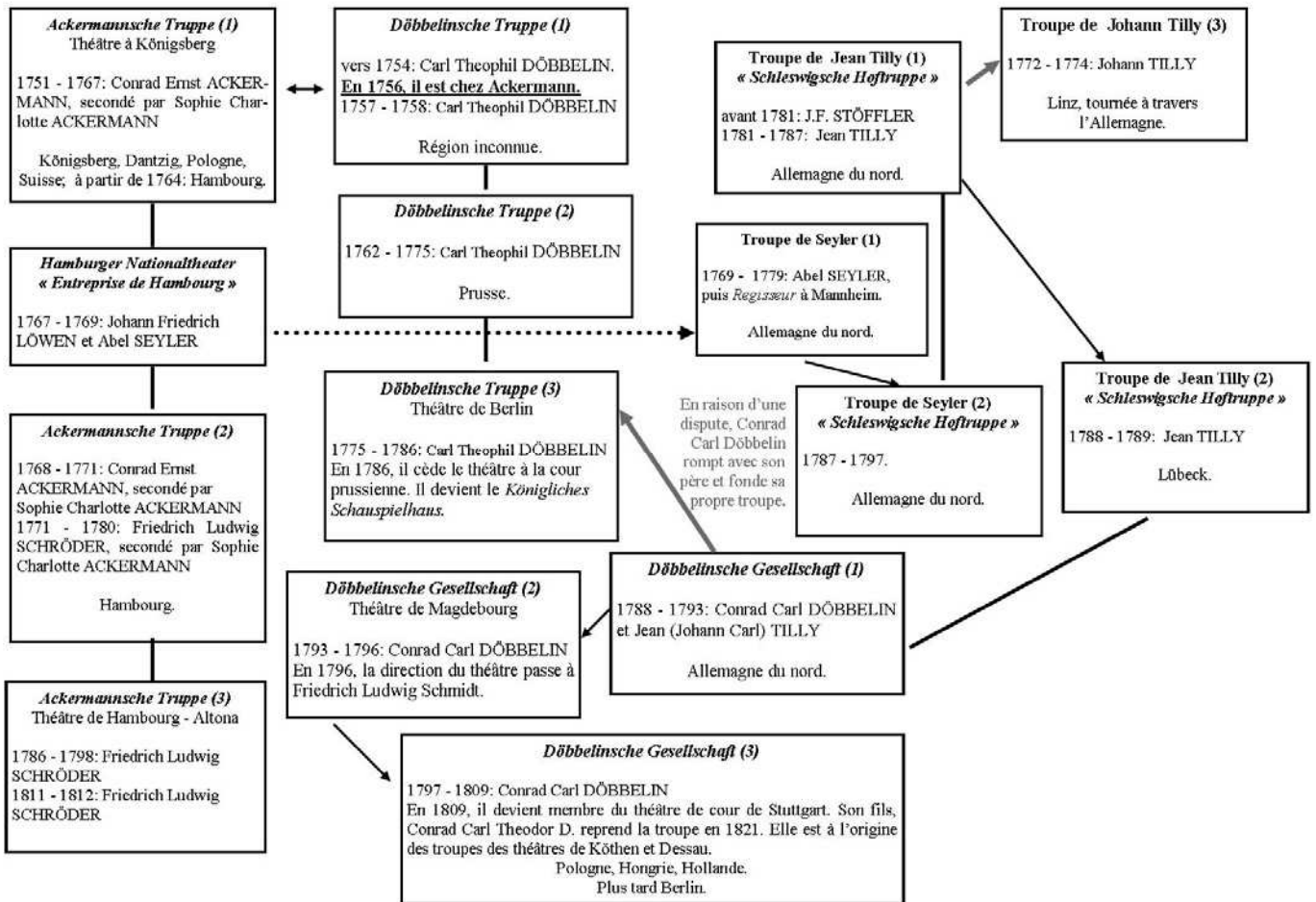
Les liens entre les troupes des familles Döbbelin, Koch et Schuch.



Des années 1740 aux années 1780.



Des années 1750 aux années 1800.



Annexe n° 13

Bibliographie.

La bibliographie est répartie en cinq grandes parties. Du fait que de nombreux titres cités ne sont pas récents, j'ai préféré indiquer où ils sont encore consultables. Pour cela, je me suis limitée aux bibliothèques que j'ai le plus fréquentées et qui me paraissent être accessibles au plus grand nombre de lecteurs. Si toutefois rien n'est noté, la référence ne peut pas être consultée dans les bibliothèques citées, mais est toujours disponible à la vente. Afin de faciliter la compréhension aux lecteurs non germanophones, les titres des ouvrages en allemand sont suivis par leurs traductions, qui apparaissent entre parenthèses.

- BNF** Bibliothèque nationale de France (Paris). Certains ouvrages peuvent être consultés dans la bibliothèque numérisée de la BNF, appelée GALLICA⁴⁶.
- BNUS** Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg. En raison des travaux d'agrandissement et de modernisation, le site principal de la BNUS sera fermé d'octobre 2010 à janvier 2014.
- StaBi** Staatsbibliothek zu Berlin. (Bibliothèque nationale d'Allemagne.)
- GB** *Google books*⁴⁷ (ou *Google livres*) est une bibliothèque numérisée accessible sur internet. Elle permet non seulement de consulter les ouvrages en ligne, mais également d'en télécharger certains en format PDF. Pour les ouvrages n'étant pas numérisés, il est possible de trouver la bibliothèque ou librairie disposant de la publication recherchée, en cliquant sur « trouver ce livre dans une bibliothèque » ou bien « librairie ».

La mention « consultation sur place uniquement » se réfère à la BNUS et la StaBi et signifie que l'emprunt à domicile n'est pas possible.

⁴⁶ <http://gallica.bnf.fr/>

⁴⁷ <http://books.google.fr>

A. Sources

Les ouvrages cités dans cette partie sont uniquement consultables sur place, à moins qu'il ne s'agisse de reproductions ou bien de références sur *Google books*. Les dictionnaires d'époque sont répertoriés dans la bibliographie concernant les dictionnaires.

ANONYME, *Abschilderung der Ackermannischen Schauspieler in einem Schreiben an einen Freund [Description des acteurs de la troupe d'Ackermann dans une lettre à un ami]*, Francfort et Leipzig, 1755. BNUS, StaBi.

Litzmann évoque Friedrich Ludwig Schröder comme auteur. Mais compte tenu de la date de publication, il aurait dû le rédiger à l'âge de 11 ans.

ANONYME, *Allgemeine Literatur-Zeitung vom Jahre 1801 [Journal public de la littérature de l'année 1801]*, Iéna et Leipzig, 1801. GB.

ANONYME, *Allgemeines europäisches Journal [Journal public européen]*, chez Joseph Georg Traßler, Brünn, 1795. BNUS (microfiches), StaBi (microfiches), GB.

ANONYME, *Bagatellen, Litteratur und Theater. Eine periodische Schrift, welche Bemerkungen über die verschiedenen deutschen Schaubühnen, den Schauspieler und Schauspielerinnen, den theatralischen Schriften, Anekdoten, und andern Litteraturneuigkeiten, Poesien u. dgl. enthält. Erstes Vierteljahr auf 1777 [Bagatelles, littérature et théâtre. Une revue périodique comprenant des commentaires sur différents théâtres allemands, des acteurs et actrices, des écrits théâtraux, des anecdotes et autres nouvelles littéraires, telle que la poésie. Premier trimestre 1777]*, Verlag der Expedition, Düsseldorf ou Librairie J.G. Fleischer, Francfort / Main, 1777. StaBi.

ANONYME, *Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters. [Mémoire sur l'histoire et la condition du théâtre.]* Johann Benedict Metzler, Stuttgart, 1750. Reprint de 1976, selon un exemplaire de la Bibliothèque universitaire de Leipzig. BNF, BNUS, StaBi.

ANONYME, *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste [Bibliothèque des beaux arts et des arts libéraux]*, Dyckische Buchhandlung, Leipzig, 1763. BNF, BNUS (microfiches), StaBi, GB.

ANONYME, *Der dramatische Censor [Le censeur dramatique]*, chez Johann Baptist Strobel, Munich, 1782. StaBi, GB.

ANONYME, *Ephemeriden der Litteratur und des Theaters, Zweiter Band, Mit einem Titelkupfer [Ephémérides de la littérature et du théâtre, volume 2, avec une gravure]*, Maurer, Friedrich, Berlin, 1785. BNUS (volumes de 1785 – 1787 sur microfiches), StaBi.

ANONYME, *Gegenwärtiger Zustand der k.k. Residenz=Stadt Wien, oder Beschreibung aller Merkwürdigkeiten der k.k. Aemter, der Akademie, Universität, Großhändler, Niederläger, Fabriken, Künstler, Handelsleute, Handwerker, aller Gasthöfe, nach alphabethischer Ordnung. Nebst einem Anhang von Preiß=Tabellen, der k.k. Porzellain= und Spiegelfabrik, auch einem Verzeichniß aller Häuser in der Stadt Wien. Zum bequemen Gebrauch für Innländer, und besonders für Reisende [Etat actuel de Vienne, résidence royale et impériale, ou description dans l'ordre alphabétique de toutes les curiosités des administrations royales et impériales, de l'Académie, de l'Université, des grossistes, des Niederläger⁴⁸, des fabriques, des artistes, des commerçants, de toutes les auberges. Avec une annexe composée de listes des prix des fabriques royales et impériales de porcelaine ainsi qu'un registre de toutes les maisons de la ville de Vienne. Pour l'utilisation commode des autochtones, mais surtout pour les étrangers]*, chez Johann Georg Edler von Mößle, 1794, p. 361-363. StaBi, GB.

Ce guide touristique nous renseigne notamment sur les prix des entrées au théâtre.

⁴⁸ Les *Niederläger* sont une particularité économique viennoise. Ce sont des grossistes catholiques ou évangéliques disposant d'un privilège impérial qui leur accord un droit de préemption sur certaines marchandises, notamment celles de Hollande ou d'Angleterre. Par ailleurs, ils établissent aussi des lettres de change.

ANONYME, *Geographisches statistisch-topographisches Lexikon von Obersachsen und der Ober= und Nieder=Lausiz [Dictionnaire géographique statistique et topographique de la Haute-Saxe et de la Haute et la Basse-Lusace]*, volume 2, Stettinische Buchhandlung, Ulm, 1801. BNF, StaBi, GB.

La BNF attribue l'ouvrage à Johann Caspar Bundschuh, tandis que la StaBi désigne comme auteur Philipp Ludwig Hermann Röder.

ANONYME, *Herzoglich=Sachsen=Gotha und Altenburgischer Hof= und Adreß=Calender auf das Jahr 1778 [Carnet d'adresses de la cour du Duché de Saxe-Gotha et de la cour d'Altenbourg]*, chez Carl Wilhelm Ettinger, Gotha, 1778. GB.

Ce titre est un genre d'annuaire des personnes et entreprises en lien avec la cour, y compris le théâtre de cour.

ANONYME, *Königsbergisches Theaterjournal fürs Jahr 1782 [Journal théâtral de Königsberg pour l'année 1782]*, D. C. Kanter (Königlicher Hofdrucker), Königsberg, 1782. StaBi.

ANONYME, *Landesbibliothek zu einem angenehmen und lehrreichen Zeitvertreibe aus verschiedenen Sprachen zusammen getragen [Bibliothèque du pays pour un passe-temps agréable et instructif, collectée dans différentes langues]*, volume 19, chez M.G. Weidmanns Erben und Reich, Leipzig, 1771. GB.

ANONYME, « Ueber Livland » [« Sur la Livonie »] in MEYER, Ludwig Wilhelm et autres, *Berlinisches Archiv der Zeit und ihres Geschmacks*, chez Friedrich Maurer, Berlin, 1797, p. 342 – 349. BNUS (différentes éditions), StaBi, GB.

ARCHENHOL(T)Z, Johann Wilhelm von, *England und Italien [L'Angleterre et l'Italie]*, Volume 3, Dykische Buchhandlung, Leipzig, 1787. BNF, BNUS, StaBi, GB.

BIELEFELD, Jakob Friedrich Baron de, *Progrès des Allemands. Dans les Sciences, les Belles-Lettres & les Arts, particulièrement dans la Poësie, l'Eloquence & le Théâtre.* Tome 2, Samuel et Jean Luchtmans, sans lieu, 1767. StaBi, GB.

BELLAMY, George Anne, *An apology for the life of George Anne Bellamy, late of Covent-Garden Theatre. Written par herself. To which is annexed her original letter to John Calcraft*, J. Bell at the British-Library, Londres, 1786. (Quatrième édition.) BNF, StaBi, GB (entièrement).

Version française: BELLAMY, Anne George, *Mémoires de Mistriss Bellamy, actrice du théâtre de Covent-Garden*, tome 1, traduit de l'anglais, avec une Notice sur sa vie de THIERS, M., Librairie Ponthieu, Paris, 1822. BNF, BNUS, StaBi, GB (entièrement).

Version allemande: BELLAMY, Georgia Anna, *Merkwürdiges Leben der Georgia Anna Bellamy, vormahliger Schauspielerin auf der Bühne zu Coventgarden. Von ihr selbst verfasst*, tome 1, traduit de l'anglais, imprimerie Benjamin Gottlob Hoffmann, Hambourg, 1787. StaBi, GB.

BERTRAM, Christian August von,

- *Annalen des Theaters, Heft 1 – 4, Berlin 1788/89* [*Annales du théâtre, cahiers 1 – 4, Berlin 1788/89*], édité par MEYER, Reinhart, Kraus Reprint, Munich, 1981. StaBi, GB.
- *Beitrag zur Geschichte des deutschen Theaters, Vom Januar bis Juni 1775, Erstes Stück* [*Contributions à l'Histoire du théâtre allemand, janvier à juin 1775, premier cahier*], Friedrich Wilhelm Birnstiel, Berlin et Leipzig, 1776. StaBi.
- *Theater=Zeitung für Deutschland, 1^{stes} bis 26^{stes} Stück* [*Journal théâtral pour l'Allemagne, 1^{er} au 26^{ème} cahier*], Johann Friedrich Unger, Berlin, 1789. StaBi, GB (premier volume).
- *Ueber die Kochisch'e Schauspielergesellschaft: aus Berlin an einen Freund* [*Sur la société d'acteurs de Koch: de Berlin à un ami*], Berlin et Leipzig, 1771. BNUS, StaBi.

BODMER, Johann Jacob, *Critische Betrachtungen und freye Untersuchungen zum Aufnehmen und zur Verbesserung der deutschen Schau-Bühne, mit einer Zuschrift an die Frau Neuberin* [*Observations critiques et libres recherches sur la réception et l'amélioration du théâtre allemand, avec une lettre de réponse à Madame Neuber*], sans édition, Bern, 1743. BNF, BNUS, StaBi, GB.

BÖHME, Adam Friedrich, *Frauenzimmer Almanach zum Nutzen und Vergnügen für das Jahr 1787* [Almanach utile et divertissant pour les femmes pour l'année 1787], suivi de *Leipziger Taschenbuch für Frauenzimmer zum Nutzen und Vergnügen auf das Jahr 1794* [Livre de poche Leipzigeois pour les femmes, pour l'utilité et le divertissement, pour l'année 1794], sans édition, Leipzig, 1787 et 1794. BNUS.

Ce genre de revue pour dames bourgeoises, apparaissant une fois par an, n'est pas en lien direct avec le sujet de l'étude. Il permet cependant de comprendre l'image de la femme du milieu bourgeois de cette époque. Les sujets sont toujours les mêmes : questions d'éducation, de santé, de jardinage, d'hygiène et de mode (avec des illustrations). Généralement, on y trouve aussi des leçons sur des pays et peuples étrangers, un choix de poèmes et des extraits d'un journal intime d'une dame ou encore des scènes de famille. J'ai consulté les numéros couvrant les années 1787 à 1813.

BOHN, Gottfried Christian, *Gottfried Christian Bohns wohlerfahrener Kaufmann. [Le manuel de Gottfried Christian Bohn pour l'expert commercial.]* Édité par C.D. Ebeling et P.H.C. Brodhagen, 5ème édition (revue et complétée), chez Carl Ernst Bohn, Hambourg, 1789. BNF (éditions de 1726, 1750 et 1789), BNUS (édition de 1789), StaBi (éditions de 1789 et 1805), GB (édition de 1789).

Une mine d'informations sur l'économie du dix-huitième siècle. C'est un manuel d'économie pour les commerçants qui voyagent partout en Europe.

BOIE, Heinrich Christian et von DOHM, Christian Wilhelm, *Deutsches Museum [Musée allemand]*, volume 2, Weygandsche Buchhandlung, Leipzig, 1782. StaBi (microfiches), GB.

Cet ouvrage traite notamment des décorateurs et des peintres de théâtre.

BRANDES, Johann Christian, *Meine Lebensgeschichte*, Friedrich Maurer, Berlin, 1799-1800. BNF, BNUS, StaBi, GB (Volume 2).

Traduction : *Mémoires de Brandes, auteur et comédien allemand : avec une notice concernant l'acteur, et placée en tête des mémoires d'Iffland*, Ponthieu, Paris, 1823. BNF, StaBi, GB (entièrement).

Les Mémoires du comédien Brandes. Le premier volume raconte son enfance jusqu'à ses premiers pas au théâtre. Le second commence avec sa période à Berlin sous la direction de Schuch.

BRÜGGEMANN, Fritz, *Gottscheds Lebens- und Kunstreform in den zwanziger und dreissiger Jahren. Gottsched, Breitinger, die Gottschedin, die Neuberin. [Les réformes concernant la vie et les arts engagées par Gottsched dans les années vingt et trente. Gottsched, Breitinger, la Gottschedin et la Neubern.]* Reclam, Leipzig, 1935. BNF, BNUS, StaBi, GB.

Ce recueil contient des comédies écrites par la Gottschedin (*Die Pietisterei im Fischbein-Rock oder Die doktormäßige Frau*) et la Neuberin (*Das Schäfersfest oder die Herbstfreude*).

CHRIST, Joseph Anton, *Schauspielerleben im achtzehnten Jahrhundert [La vie d'un comédien au dix-huitième siècle]*, Langewische-Brandt, Ebenhausen-Munich, 1912. BNF, BNUS, StaBi.

L'édition est annotée par Rudolf Schirmer, qui est peut-être un descendant du comédien Christ, car une de ses filles avait épousé un Monsieur Schirmer.

CLAIRON, Hippolyte, *Mémoires écrits par elle-même. Nouvelle édition contenant : Mémoires et faits personnels ; réflexions morales et morceaux détachés ; réflexions sur l'art dramatique et sur la déclamation théâtrale ; le tout accompagné de notes contenant des faits curieux, précédés d'une notice sur la vie de Mlle Clairon*, Skateline Reprints, Genève, 1968. Basé sur l'édition de 1822. BNF (édition 1968), BNUS (édition 1822), StaBi (édition 1822 et 1968), GB (édition 1822).

L'exemplaire de 1822 de la StaBi apparaît uniquement dans le catalogue d'avant guerre, une perte est possible.

DIDEROT, Denis,

- *Le père de famille. Comédie en cinq actes, et en prose, avec un discours sur la poésie dramatique*, sans éditions, Amsterdam, 1758. BNF, BNUS, StaBi, GB.
- « Observations sur une brochure intitulée Garrick, ou les acteurs anglais » in *Œuvres complètes de Diderot*, tome III, chez Parmantier, Paris, 1821, p. 271-294. BNF, BNUS, StaBi, GB.
- *Paradoxe sur le comédien*, A. Sautélet et Cie, Paris, 1830. BNF, BNUS, StaBi, GB

Plusieurs éditions des ouvrages de Diderot sont disponibles dans toutes les bibliothèques citées.

DUMESNIL, *Mémoires en réponse aux mémoires d'Hippolyte de Clairon*, revus, corrigés et augmentés d'une notice par DUSSAULT, Tenré, Paris, 1823. Réédition : Slatkine Reprints, Genève, 1968. BNF (éditions de 1823 et de 1968), BNUS (édition 1823), StaBi (éditions de 1823 et de 1968), GB (entièrement, édition de 1823).

EMDE, Ruth B. (éditrice), *Selbstinszenierung im klassischen Weimar : Caroline Jagemann [Auto-mise-en-scène dans le Weimar classique: Caroline Jagemann]*, commenté par VON HEYGENDORFF, Achim, Wallenstein Verlag, Göttingen, 2004. BNF, BNUS, StaBi.

Ce livre regroupe à la fois une introduction très complète sur la vie et l'oeuvre de Karoline Jagemann, son autobiographie ainsi que d'autres documents d'époque. Achim von Heyendorff est un descendant de l'actrice. Tome 1 : Forschungsperspektiven. / Zur neuen Edition. / Zur Entstehung der Autobiographie. / Kritiken und Huldigungen 1792 – 1828. / Caroline Jagemann 1777 – 1848, Biographische Daten. / Rollen und Auftritte. / Ikonographie 1798 – 1847. Tome 2: Wahlverwandschaften im Staat des schönen Scheins. Untersuchungen zur „ideellen und empirischen Seite“. / Briefwechsel und Materialien bis 1801. / Briefwechsel und Materialien nach 1801. / Briefwechsel zur Entstehung der Autobiographie nach 1844 – 1848. / Caroline Jagemann: Jahreshefte. / Caroline Jagemann: Satire auf die Produktion des Ion und Alcaros. / Anhang.

ENGEL, Johann Jacob, *Ideen zu einer Mimik*, chez August Mylius, Berlin, 1785. BNF, BNUS (plusieurs éditions), StaBi, GB.

Traduction : *Idées sur le geste et l'action théâtrale*, avec une introduction de ROUGEMONT, Martine de, Slatkine Reprint, Genève, 1979. BNF.

Frédéric II (roi de Prusse), *Mémoires pour servir à l'histoire de la maison de Brandebourg*, nouvelle édition revue, corrigée et augmentée, libraire Jean Neaulme, Berlin et La Haye, 1751. BNF, BNUS, StaBi, GB.

GELLERT, Christian Fürchtegott, *Lustspiele [Comédies]*, collection « Deutsche Neudrucke. Reihe Texte des 18. Jahrhunderts », Stuttgart, Metzler, 1996. BNF

(différentes éditions), BNUS (différentes éditions), StaBi (différentes éditions), GB (différentes éditions).

GOETHE, Johann Wolfgang, *Wilhelm Meisters Lehrjahre in* « Goethe. Werke in fünf Bänden. Fünfter Band. Große Prosaschriften II. », Volkseigener Betrieb Bibliographisches Institut Leipzig, Leipzig, 1959. BNF (différentes éditions et collections des ouvrages de Goethe), BNUS (différentes éditions et collections des ouvrages de Goethe), StaBi (différentes éditions et collections des ouvrages de Goethe), GB (différentes éditions et collections des ouvrages de Goethe).

Traduction: GOETHE, Johann Wolfgang, *La Vocation théâtrale de Wilhelm Meister*, traduit par Florence HALÉVY, introduction de Michel ARNAULT, Bernard Grasset, Paris, 1924. BNF (différentes éditions et collections des ouvrages de Goethe), BNUS (différentes éditions et collections des ouvrages de Goethe), GB (différentes éditions et collections des ouvrages de Goethe).

GROSSMANN, Caroline Sophie Auguste, *Karoline Großmann. Eine biographische Skizze herausgegeben von C.G. N.[eefe]. Mit Portrait und Vignetten [und Briefen]. [Karoline Großmann. Une esquisse biographique éditée par C.G. N.(eefe). Avec un portrait et des vignettes (et des lettres).]* Göttingen, 1784. StaBi.

GRUHAUER, Eduard et RIEMER, Friedrich Wilhelm (éditeurs), *Briefwechsel zwischen Goethe und Knebel (1774 – 1832) [Correspondance de Goethe et Knebel (1774 – 1832)]*, Brockhaus, Leipzig, 1851. BNUS, StaBi, GB.

GUTTENBERG, J.A. von, *Münchener Theater-Journal. Eine Wochenschrift [Journal théâtral de Munich. Un hebdomadaire]*, Franz Seraph Hübschmann, Munich, 1800. GB.

HILL, John, *The Actor: A Treatise on the Art of Playing*, at the Dunciad in St. Paul's Church-yard, Londres, 1750. BNF, GB

C'est une adaptation anglaise de l'essai de Rémond de Sainte-Albine.

HUMBOLDT, Wilhelm von, *Journal Parisien (1797 - 1799)*, traduit par BEYER, Elisabeth, avec une préface de MANGUEL, Alberto, Actes Sud, Paris, 2001. BNF, BNUS.

IFFLAND, August Wilhelm,

- « Ueber den Hang Schauspieler zu werden » [*Sur le penchant pour le métier d'acteur*] in *Almanach fürs Theater*, sans édition, Berlin, 1808. StaBi.
- *Schillers « Piccolomini » auf dem Berliner Königlichen National-Theater, Ifflands Regiebuch zur Erstaufführung am 18. Februar 1799* [*Les « Piccolomini » au théâtre royal et national de Berlin, livret de mise en scène pour la première lors du 18 février 1799*], édité par PETERSEN, Julius, Selbstverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte, Berlin, 1941. BNF, BNUS, StaBi.
- *Ueber meine theatralische Laufbahn*, édité par HOLSTEIN, Hugo, Göschen, Stuttgart, 1886. BNF, BNUS, StaBi (plusieurs éditions), GB.
Traduction: *Mémoires*, chez Etienne Ledoux, Paris, 1823. Gallica.

JÜNGER, Friedrich, *Comisches Theater [Théâtre comique]*, volume 1, chez Georh Joachim Göschen, Leipzig, 1792. BNF, StaBi (catalogue d'avant-guerre), GB.

KOBERWEIN, Simon Friedrich, *Meine Biographie [Ma biographie]*, Breslau, 1803. StaBi.

KOTZEBUE, August von, *Erinnerungen aus Paris im Jahre 1804 [Souvenirs parisiens de 1804]*, chez Heinrich Frölich, Karlsruhe, 1804. BNF, StaBi, GB.

LESSING, Gotthold Ephraim,

- *Emilia Galotti*, 1772.
- *Miß Sara Sampson*, 1755.
- *Minna von Barnhelm oder das Soldatenglück [Minna von Barnhelm ou La fortune du soldat]*, 1764 (première création).
- *Nathan der Weise [Nathan le Sage]*, 1779.

– *Hamburgische Dramaturgie [Dramaturgie de Hambourg]*, 1765 – 1767.

Plusieurs éditions de tous les ouvrages de Lessing sont disponibles à la BNF, la BNUS, la StaBi et en affichage intégral sur google books.

MATERSTEIG, Max (éditeur), *Die Protokolle des Mannheimer Nationaltheaters unter Dalberg aus den Jahren 1781 – 1789. [Comptes-rendus du théâtre national de Mannheim sous la direction de Dalberg entre 1781 – 1789.]* Mannheim, 1890. BNF, StaBi.

A Mannheim, la direction et les artistes tenaient régulièrement des réunions pour parler de leurs créations. C'est notamment Iffland qui a été chargé d'écrire les compte-rendus qui ont été gardé dans les archives du théâtre. Il y fait d'ailleurs plusieurs fois allusion dans ses Mémoires.

MERCIER, Louis Sébastien, *Du Théâtre, ou Nouvel essai sur l'art dramatique*, chez E. van Harrevelt, Amsterdam, 1773. BNF, StaBi, GB.

MORITZ, Karl Philipp et KLISCHNIG, Karl Friedrich, *Anton Reiser. Erinnerungen aus den letzten zehn Lebensjahren meines Freundes Anton Reiser*; également: *Anton Reiser: Ein psychologischer Roman*, chez Wilhelm Vieweg, Berlin, 1794. BNUS (autre édition), StaBi, GB.

Traduction : PAULINE, Georges, *Anton Reiser, un roman psychologique*, avec une préface de TOURNIER, Michel, Fayard, Paris, 1986. BNF, BNUS (autre édition).

NICOLAI, Friedrich,

- *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre...* [*Description d'un voyage à travers l'Allemagne et la Suisse dans l'année...*], Berlin-Stettin, 1784. BNF, BNUS (édition de 1994) , StaBi, GB (plusieurs volumes).

- *Beschreibung der königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam* [*Description des résidences royales Berlin et Potsdam*], sans édition, Berlin et Stettin, 1786. (Première édition: 1769) BNF (édition de 1779), BNUS (différentes éditions), StaBi (différentes éditions), GB.

PETSCH, Prof. Dr. Robert (éditeur), *Lessings Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai über das Trauerspiel. Nebst verwandten Schriften Nicolais und Mendelssohns. [Correspondance de Lessing avec Mendelsohn et Nicolai portant sur la tragédie ainsi que des écrits apparentés de Nicolai et Mendelsohn.]* Verlag der Dürr'schen Buchhandlung, Leipzig, 1910. StaBi.

Nicolai et Mendelsohn étaient des amis proches de Lessing. Leur correspondance est annotée. Ce recueil permet de plonger dans les discussions théoriques sur le théâtre de l'époque.

QUANDT, Daniel Gottlieb, *Vermächtnis eines alten Schauspielers an seinen Sohn : Goldenes ABC für Zunftgesellen des Theaters [Testament d'un vieil acteur à son fils: ABC doré pour les compagnons de la corporation du théâtre]*, chez August Schall, Breslau, 1800. GB.

Une autobiographie sous forme d'un long poème. Daniel Gottlieb Quandt, directeur de théâtre et écrivain, notamment auteur de quelques écrits critiques concernant l'œuvre de Kleist, y fait un résumé doux-amer de sa carrière en tant qu'acteur.

RATHLEF, Ernst Lorenz Michael et autres, *Am Grabe unsrer Charlotte Ackermann: im Mai 1775 [A la tombe de notre Charlotte Ackermann: mai 1775]*, sans édition, Hambourg, 1775. BNUS, StaBi (sous le titre: *Sammlung der durch den Tod der Demoiselle Magdalene Marie Charlotte Ackermann veranlassten Gedichte und Aufsätze*).

Un recueil d'hommages à Charlotte Ackermann ; il regroupe des lettres annonçant sa mort, des discours funèbres etc.

RATHLEF, Ernst Lorenz Michael, *Die letztern Tage der jüngeren Demoiselle M.M.Ch. Ackermann. Aus Authentischen Quellen zum Druck befördert [Les derniers jours de Demoiselle M.M.Ch. Ackermann la cadette. Basé sur des sources authentiques, mis à l'imprimerie]*, sans édition, ni imprimerie, Francfort et Leipzig, 1780. StaBi (plusieurs éditions), GB.

REICHARD, Heinrich August Ottokar, *Der Passagier auf Reisen in Deutschland, in der Schweiz, zu Paris und Petersburg: ein Reisehandbuch für Jedermann. [Le passager voyageant à travers l'Allemagne et la Suisse, à Paris et à Petersbourg: un manuel de*

voyage pour tout un chacun.] Quatrième édition, Gebrüder Edicke, Berlin, 1811. StaBi, GB.

REISCHEL, Friedrich L., *Dramatischer Briefwechsel das Münchener Theater betreffend. Von einem Freunde der Schaubühne. [Correspondance dramatique concernant le théâtre de Munich. Par un ami du théâtre.]* Franz Serap Hübschmann, Munich, 1797. StaBi, GB.

Ce cahier d'une soixantaine de pages est la réponse à une critique concernant le théâtre de Munich et ayant été publiée à Berlin sous le titre de *Theater-Nachrichten*. Il comprend – entre autres – un dialogue imaginé entre deux génies morts (Lessing et Charon de Lamsaque), un compte-rendu des derniers spectacles donnés à Munich, des réflexions sur la place de la musique au théâtre etc.

REMOND DE SAINTE-ALBINE, Pierre, *Le comédien*, nouvelle édition augmentée et corrigée, chez Vincent Fils, Paris, 1749. (Première édition en 1747.) BNF, StaBi, GB.

RHODE, J.G., *Allgemeine Theaterzeitung [Journal public du théâtre]*, chez Heinrich Frölich, Berlin, 1800. StaBi (consultation sur place ou microfiches), GB.

Nous y trouvons par exemple la description détaillée des différents membre de la troupe du théâtre royal à Berlin, des nouvelles théâtrales d'autres villes telle que Vienne, Dresde etc.

ROCHLITZ, Friedrich, *Intelligenzblatt zur Allgemeinen musikalischen Zeitung. Erster Jahrgang vom 3. Oct. 1798 bis 25. Sept. 1799. [Publication officielle concernant le Journal public musical. Première année : du 3 oct. 1798 au 25 sept. 1799.]* Chez Breitkopf et Härtel, Leipzig, 1799. BNF, StaBi, GB.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Lettre à M. d'Alembert sur les spectacles*, réédition chez Marc Michel Rey, Amsterdam, 1758. BNF (différentes éditions), BNUS, StaBi (différentes éditions), GB, Gallica.

SCHINK, Johann Friedrich,

– *Dramaturgische Monate, Erster Band. [Les mois dramaturgiques. Premier volume.]* Verlag der Bödnerschen Buchhandlung, Schwerin, 1790. BNUS (microfiches), StaBi.

- *Gallerie von teutschen Schauspielern und Schauspielerinnen: nebst Johann Friedrich Schinks Zusätzen und Berichtigungen [Galerie des acteurs et actrices allemands avec des annotations et corrections de Friedrich Schink]*, édité et préfacé par WERNER, Richard Maria Berlin, 1910. (Première édition: Chez von Epheu, Vienne, 1783.) BNF, BNUS, StaBi.

Schink, rédacteur de périodiques théâtraux, fournit ici un genre de dictionnaire biographique, dans lequel il retrace et commente les carrières des acteurs et actrices de son époque. La StaBi dispose d'un exemplaire de l'édition originale, mais qui ne peut pas être consulté pour l'instant puisqu'il doit être restauré.

- *Schinkes Bescheid auf die Beurtheilung des Theaterallmanachs in der Realzeitung [Avis de Schink concernant la critique du Theaterallmanach dans la Realzeitung]*, Vienne, 1782. StaBi.

SCHLEGEL, Johann Elias, *Theoretische Texte [Textes théoriques]*, édité et commenté par BAASNER, Rainer, Wehrhahn Verlag, Hanovre, 1999. BNF, BNUS.

1. Schreiben über die Komödie in Versen. – 2. Von der Nachahmung. – 3. Abhandlung von der Unähnlichkeit in der Nachahmung. – 4. Von der Würde und der Majestät des Ausdrucks im Trauerspiel.

SCHMID, Christian Heinrich, *Chronologie des deutschen Theaters [Chronologie du théâtre allemand]*, Leipzig, 1775. BNF (plusieurs éditions), BNUS, StaBi (plusieurs éditions).

SCHRÖDER, Friedrich Ludwig, *Beytrag zur deutschen Schaubühne [Contribution au théâtre allemand]*, Volume 2, Decker, 1786 - 1790, Berlin. BNF, BNUS, StaBi.

Volume 1: Kinderzucht, oder das Testament. – Der Vetter in Lissabon. – Victorine, oder Wohlthun trägt Zinsen. – Volume 2: Der Fährdrich. – Der Ring. – Stille Wasser sind tief. – Volume 3: Der Ring. – Das Portrait der Mutter. – Ehrgeiz und Liebe.

SCHÜTZE, Johann Friedrich, *Hamburgische Theatergeschichte [L'Histoire théâtrale de Hambourg]*, Treder, Hambourg, 1794. StaBi. Reprint: Zentralantiquariat der deutschen Demokratischen Republik, Leipzig, 1975. BNF, BNUS, StaBi.

SCHULZE-KUMMERFELD Karoline, *Ein fahrendes Frauenzimmer. Die Lebenserinnerungen der Karoline Schulze-Kummerfeld. 1745 – 1815.* [Une femme itinérante. *Les Mémoires de Karoline Schulze Kummerfeld. 1745 – 1815.*] Edité en deux tomes par BENEZÉ, Emil, Gesellschaft für Theatergeschichte, Berlin, 1915. BNUS, BNF, StaBi. Edité par BUCK, Inge, collection « dtv-klassik », dtv, Munich, 1994. StaBi, BNUS.

Ce sont des Mémoires, sous forme d'un roman épistolaire en deux tomes, dans le genre du *Bildungsroman*, fort à la mode à l'époque. Aujourd'hui on part du fait que la première partie a été écrite par la comédienne elle-même, mais que la seconde aurait été écrite par une autre personne qui tentait de continuer le succès du début considéré comme érotique par les contemporains.

STAËL, Germaine de, *De l'Allemagne*, édition en deux volumes, Garnier - Flammarion, Paris, 1968. BNF, BNUS, StaBi.

Madame de Staël débuta l'écriture de cet ouvrage en 1808, se basant sur ses expériences d'un premier voyage en Allemagne, entre 1803 et 1804.

STREIT, Karl Konrad et ZIMMERMANN, Johann Georg (éditeurs), *Schlesische Provinzialblätter [Journaux provinciaux de Silésie]*, chez Gottlieb Korn, Breslau, 1797. BNUS, StaBi (catalogue d'avant-guerre), GB.

SULZER, Johann George, « Kenner » in *Allgemeine Theorie der schönen Künste* [«Le connaisseur» in *Théorie généralisée des beaux arts*], tome 3, sans édition, Leipzig, 1771. BNF (différentes éditions), BNUS (édition de 1792 – 1794), StaBi (différentes éditions), GB (volume 3, édité en 1787).

UHLICH, Adam Gottfried, *Eines christlichen Comödianten Beichte an Gott bey Versagung der öffentlichen Communion [Confession d'un comédien chrétien devant Dieu lors du refus de la communion]*, sans édition, Francfort et Leipzig, 1771 (deuxième édition). L'intégralité du texte se trouve dans l'annexe n° 10.

Le texte même est suivi d'une lettre adressée à une demoiselle, dont le nom n'est pas cité. L'auteur de la lettre y répond à sa demande, si on devait accorder le droit à l'absolution aux comédiens. Il y est défavorable, et argumente que l'analyse du texte montre bien que l'acteur ne cherche pas réellement à se confesser.

VOGT, Nicolaus, *System des Gleichgewichts und der Gerechtigkeit [Système de l'équilibre et de la justice]*, Andreäische Buchhandlung, Francfort (Main), 1802.

Un livre (méta-)physique qui traite notamment de l'architecture théâtrale.

VOLTAIRE, *Correspondance*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1964 - 1992. BNF, BNUS, StaBi.

WAGNER, Heinrich Leopold, *Briefe die Seylerische Schauspielergesellschaft und ihre Vorstellungen zu Frankfurt am Mayn betreffend [Lettres concernant la troupe de Seyler et ses représentations à Francfort-sur-le-Main]*, Bey den Eichenbergischen Erben, Francfort/ Main, 1777. BNF, StaBi.

WEDEKIND, Anton Christian, *Kleine Beiträge zur Hannöverschen Dramaturgie. Hannover 1789. [Petites contributions à la dramaturgie d'Hanovre. Hanovre 1789.]* Commenté et réédité par RECTOR, Martin, Wehrhahn Verlag, Hanovre, 2000. BNF, BNUS, StaBi.

WEZEL, Johann Carl, *Die Komödianten. Ein theatralisches Sittengemälde [Les comédiens. Un tableau théâtral.]*, sans imprimerie ni lieu exact, 1783 (deuxième édition). StaBi, GB.

B. Etudes et ouvrages divers

ALASSEUR, Claude, *La Comédie Française au 18^e siècle étude économique*, Mouton & Co, Paris, 1967. BNF, BNUS, StaBi.

Préface. – Introduction. - I. Rappel général de la mentalité et des attitudes de la société vis-à-vis du théâtre, au 18^e siècle, à Paris. – II. Evolution administrative et juridique à la Comédie Française. – III. La recette. – IV. Les dépenses. – V. Le revenu des acteurs. – Conclusion. – Annexe statistique. – Bibliographie. – Table des tableaux. – Table des graphiques.

ALCANDRE, Jean-Jacques, *Ecriture dramatique et pratique scénique : les 'Brigands' sur la scène allemande des XVIIIe et XIXe siècles*, Verlag Peter Lang, Berne, 1986. BNF, BNUS, StaBi.

Le texte des « Brigands » avant le travail d'adaptation scénique. – Traits particuliers de l'écriture dramatique schillérienne dans « Les Brigands ». – Mannheim, le théâtre national, les premières représentations. – Les représentations des « Brigands » du vivant de Schiller. – « Les Brigand » au cours de la première moitié du XIX siècle. – L'évolution des représentations des « Brigands » jusqu'au début du XXe siècle. – Conclusion. – Index. – Bibliographie. – Texte en allemand des citations. – Statistiques. – Illustrations.

ALTH, Minna von, *Frauen am Theater, Freche Buhlerinnen? [Femmes au théâtre. Amantes insolentes?]* Freiburg, 1979. StaBi.

AMBRIÈRE, Madeleine et Francis, *Talma ou l'Histoire au Théâtre*, Editions de Fallois, Paris, 2007. BNF, BNUS.

ANONYME, *Das Neue Theater-Reglement des General=Intendanten v. Küstner für die Königl. Hofbühne in Berlin. Ein Grabgeläute für die dramatische Kunst und deren Jünger. Kritisch beleuchtet in juristischer, artistischer und polizeilicher Beziehung von einem praktischen Juristen. [Le nouveau règlement théâtral du directeur général Von Küster pour le théâtre royal de Berlin. Un glas funèbre pour l'art dramatique et ses disciples. Analyse critique sous des aspects juridiques, artistiques et administratifs par un juriste pratique.]* Verlag von A. Hofmann und Comp., Berlin, 1845. StaBi.

ARNTZEN, Helmut, *Die ernste Komödie – Das Lustspiel von Lessing bis Kleist [La comédie sérieuse – La comédie de Lessing à Kleist]*, Nymphenburger Verlag, Munich, 1968. BNF, BNUS.

ARONS, Wendy, *Sophie goes to the theater: performances of gender and identity in eighteenth century German women's writing*, Thèse de doctorat, University of California, San Diego, 1997. BNUS, StaBi.

ASPER, Helmut G., *Spieltexte der Wanderbühne. Ein Verzeichnis der Dramenmanuskripte des 17. und 18. Jahrhunderts in Wiener Bibliotheken [Textes de jeu du théâtre itinérant. Un registre des drames manuscrits du dix-septième et dix-huitième siècle dans les bibliothèques de Vienne]*, collection « Quellen zur Theatergeschichte », I, Verband der wissenschaftlichen Gesellschaften Österreichs, Vienne, 1975. BNF, BNUS, StaBi.

AUST, Hugo, *Der historische Roman [Le roman historique]*, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart et Weimar, 1994. BNUS, StaBi.

AUST, Hugo, HAIDA, Peter et HEIN, Jürgen, *Volksstück, Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart [Pièces populaires. Du jeu de Hanswurst au drame social d'aujourd'hui]*, C.H. Beck Verlag, Munich, 1989. BNF, BNUS.

BAB, Julius,

- *Die Frau als Schauspielerin [La femme en tant qu'actrice]*, Berlin, 1915. StaBi.
- *Das Theater im Lichte der Soziologie in den Grundlinien dargestellt [Les grandes lignes du théâtre d'un point de vue sociologique]*, C.L. Hirschfeld Verlag, Leipzig, 1931. BNF, BNUS, StaBi.

Soziologische und ästhetische Grundbegriffe. – Das theatralische Grunderlebnis und seine Abwandlung. – Teilung der Einheit im theatralischen Vorgang. – Teile : a) Drama, b) Schauspieler, c) Publikum. – Der Betrieb. – Die Suche nach der verlorenen Einheit. – Das Theater in seinem Verhältnis zu den anderen sozialen Kräften. – Rückschau und Ergebnis. – Literaturverzeichnis.

BACH, Rudolf, *Die Frau als Schauspielerin [La femme en tant qu'actrice]*, Tübingen, 1937. BNF, StaBi.

BACHER, Otto, *Die Geschichte der Frankfurter Oper im 18. Jahrhundert [L'histoire de l'opéra de Francfort au dix-huitième siècle]*, Francfort (Main), 1926. BNF, BNUS, StaBi.

On ne trouve à la BNUS qu'un extrait de cette thèse (1923).

BALET, Leo, *Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert [L'embourgeoisement de l'art, de la littérature et de la musique allemande au dix-huitième siècle]*, sans édition, ni lieu, 1936. Réédition : Ullstein-Verlag, Francfort/Main, 1972. BNF, BNUS.

BARNER, Wilfried et autres, *Lessing : Epoche, Werk, Wirkung [Lessing: son époque, son œuvre, son influence]*, C.H. BECK, Munich, 1998. BNF, BNUS, StaBi.

BARTA, Ilsebill, « Der disziplinierte Körper, Bürgerliche Körpersprache und ihre geschlechtsspezifische Differenzierung am Ende des 18. Jahrhunderts » [« Le corps discipliné. Le langage corporel bourgeois et la différenciation des sexes à la fin du dix-huitième siècle »] in BARTA, Ilsebill (éditrice) *Frauen. Bilder. Männer. Mythen*. Berlin, 1987. StaBi.

BASTIAN, Fritz Walter, *Finanzierung und Rentabilität der modernen Theaterwirtschaft mit besonderer Berücksichtigung der Berliner Verhältnisse [Financement et rentabilisation de l'économie théâtrale moderne avec une considération particulière des conditions berlinoises]*, sans édition, Hambourg, 1926. BNF, BNUS, StaBi.

BAUER, Roger et WERTHEIMER, Jürgen (éditeurs), *Das Ende des Stegreifspiels – Die Geburt des Nationaltheaters [La fin du Stegreifspiel – la naissance du théâtre national]*, Wilhelm Fink Verlag, Munich, 1983. BNF, BNUS, StaBi.

HAIDER-PREGLER, Hilde, « Der wienerische Weg zur K.K.-Hof- und Nationalschaubühne », p. 24 – 37. / KABELL, Aage, « Das skandinavische Theater 1760 – 1800 », p. 38 – 50. / MARTENS, Wolfgang, « Das Bild des Theaters in den deutschen polizey- und cameralwissenschaftlichen Lehrbüchern des 18. Jahrhunderts », p. 104 – 106. / MEYER, Reinhart, « Das Nationaltheater in Deutschland als höfisches Institut: Versuch einer Begriffs- und Funktionsbestimmung », p. 124 – 152.

BECKER, W. Joseph, *Forschungen zum Theaterwesen von Koblenz im Rahmen der deutschen, namentlich der rheinischen Theatergeschichte, über die Zeit bis zum Jahr*

1815. *Erster Teil: Von den englischen Komödianten bis zur Tätigkeit der Böhmisches Gesellschaft einschließlich (1600 – 1805). [Recherches sur la nature du théâtre à Coblenz dans le cadre de l'histoire théâtrale allemande, notamment l'histoire théâtrale rhénane, portant sur la période jusqu'à 1815. Première partie : Des comédiens anglais jusqu'à l'activité de la société bohème incluse (1600 – 1805).]* Thèse de doctorat (université Gießen), Emil Eisele, Bonn, 1915. BNF, BNUS, StaBi.

BECKER-CANTARINO, Barbara (éditrice), *Die Frau von der Reformation zur Romantik. Die Situation der Frau vor dem Hintergrund der Literatur- und Sozialgeschichte. [La femme, de la Réformation jusqu'au romantisme. La situation de la femme devant le fond de l'histoire littéraire et sociale.]* Bouvier, Bonn, 1980. BNF, BNUS, StaBi.

Les articles qui nous intéressent sont : SANDERS, Ruth A., « 'Ein kleiner Umweg' : Das literarische Schaffen der Luise Gottsched » / WETZELS, Walter D., « Schauspielerinnen im 18. Jahrhundert – zwei Perspektiven : *Wilhelm Meister* und und *Memoiren der Schulze-Kummerfeld* » / BECKER- CANTARINO, Barbara, « (Sozial)Geschichte der Frau in Deutschland, 1500-1800. Ein Forschungsbericht ».

BECKER-CANTARINO, Barbara, *Der lange Weg zur Mündigkeit : Frauen und Literatur 1500 – 1800 [Le long chemin menant à la majorité: Femmes et Littérature de 1500 à 1800]*, Metzler Verlag, Stuttgart, 1987. BNF, BNUS, StaBi.

BENDER, Wolfgang F. (éditeur), *Schauspielkunst im 18. Jahrhundert – Grundlagen, Praxis, Autoren – mit 21 Abbildungen [L'art dramatique au dix-huitième siècle – les bases, la pratique, les auteurs – avec 21 illustrations]*, Franz Steiner Verlag Stuttgart, Stuttgart, 1992. BNF, BNUS, StaBi.

Un recueil comprenant douze articles écrits par des chercheurs aussi réputés qu'Erika Fischer-Lichte, Hilde Haider-Pregler, Wolfgang F. Bender et autres.

BEUST, Fritz von, *Der Bühnenengagementsvertrag nach deutschem und schweizer Recht unter Berücksichtigung des österreichischen Theatergesetzentwurfs und der französischen Judikatur [Le contrat de l'acteur selon le droit allemand et le droit suisse*

avec prise en considération du projet de loi théâtrale autrichien et l'état juridique en France], Rascher, Zurich, 1911. BNF, BNUS, StaBi.

BIEDERMANN, Karl, *Deutschland im achtzehnten Jahrhundert [L'Allemagne au dix-huitième siècle]*, second volume, Verlagsbuchhandlung von J.J. Weber, Leipzig, 1858. BNF, BNUS, StaBi, GB.

Une étude sociologique très riche sur la société allemande dans la seconde moitié du dix-huitième siècle.

BLUCHE, François (directeur), *Dictionnaire du Grand siècle*, Fayard, collection « Les indispensables de l'histoire », Paris, 2005 (1990). BNF, BNUS, StaBi.

BLÜMNER, Heinrich, *Geschichte des Theaters in Leipzig von dessen ersten Spuren bis auf die neueste Zeit [L'Histoire du théâtre à Leipzig de ses premières traces jusqu'au nouveau temps]*, Brockhaus, Leipzig, 1818. BNUS, StaBi.

BÖHLAU, Helene, « Die Kummerfelden zieht mit ihrer Nähsschule durch Alt-Weimar » [«La Kummerfelden sillone le Vieux Weimar avec son école de couture »] in *Gesammelte Werke*, Tome 6, Ullstein, Berlin et Vienne, 1915. BNUS.

BRAUNBECK, Manfred,

– *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters [Le monde comme théâtre. Histoire du théâtre européen]*, volume 2, Metzler Verlag, Stuttgart et Weimar, 1996. BNF, BNUS, StaBi.

Un ouvrage très complet et bien recherché sur l'évolution théâtrale en Europe de ses origines jusqu'au vingtième siècle. Le volume 2 comprend le dix-septième et le dix-huitième siècles. Richement illustré, mais non forcément avec des iconographies contemporaines.

– et autres (éditeurs), *Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen. Bühnen und Ensembles. [Dictionnaire du théâtre 1. Termes et époques. Scènes et troupes.]* Rowohlt Verlag, Reinbeck/ Hambourg, 2001. BNF, BNUS, StaBi.

BREUER, Mordechai, « Die Judenpolitik im 18. Jahrhundert » [La politique concernant les Juifs au dix-huitième siècle] in BREUER, Mordechai et GRAETZ, Michael, *Deutsch-jüdische Geschichte der Neuzeit [Histoire germano-juive des temps modernes]*, volume I, Munich, 1996, p. 141 – 149. BNF, BNUS, StaBi (également en hébreu), GB.
Traduction : TEMPLER, William, *German-Jewish history in modern times*, Columbia university press. BNF, BNUS.

BREYER, Blanka, *Das deutsche Theater in Zagreb 1780 – 1840 mit besonderer Berücksichtigung des dramatischen Repertoires [Le théâtre allemand à Zagreb avec une considération particulière du répertoire dramatique]*, Dissertation, Zagreb, 1938. BNF, BNUS, StaBi.

BRIETZKE, Dirk et autres, *Hamburgische Biografie – Personenlexikon [Biographie hambourgeoise – dictionnaire de personnes]*, Volume 2, Christians Verlag, Hambourg 2001. StaBi, GB (partiellement).

BRINKMANN, Rudolf, *Aus dem deutschen Rechtsleben : Schilderungen des Rechtsganges und des Kulturzustandes der letzten drei Jahrhunderte auf Grund von schleswig-holstein-lauenburgischen Akten des Kaiserlichen Kammergerichts. [De la vie juridique allemande: Description des procédures juridiques et de l'état culturel des trois derniers siècles basée sur les dossiers schleswig-holstein-lauenbourgeois de la cour d'appel impériale.]* Homann, Kiel, 1862. BNUS, StaBi, GB.

Consultation sur place, à la BNUS et à la StaBi.

BROYER, Sylvain, « *Ordnungstheorie et ordolibéralisme : les leçons de la tradition. Du caméralisme à l'ordolibéralisme : ruptures et continuité ?* » in COMMUN, Patricia (directrice), *L'ordolibéralisme allemand : Aux sources de l'économie sociale du marché*, Université de Cergy-Pontoise, 2003, p. 79 – 100. BNF, BNUS, StaBi, GB (partiellement).

BRÜDERMANN, Stefan, *Göttinger Studenten und akademische Gerichtsbarkeit im 18. Jahrhundert [Les étudiants de Göttingen et la juridiction académique au dix-huitième siècle]*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1990. BNF, StaBi, GB.

BRUFORD, Walter Horace,

- *Germany in the eighteenth century: the social background of the literary revival*, Cambridge University Press, Cambridge, 1935. BNUS, GB (édition de 1978). Version allemande: *Die gesellschaftlichen Grundlagen der Goethezeit*, Verlag H. Böhlau, Weimar, 1936. Réédité : Ullstein-Verlag, Francfort/Main, 1975. BNUS, StaBi.
- *Culture and society in classical Weimar, 1775 – 1806*, Cambridge University Press, Cambridge, 1962. BNF, BNUS, StaBi, GB (édition de 1975). Traduction: MacPHERSON, Karin, *Kultur und Gesellschaft im klassischen Weimar, 1775 – 1806*, Vandehoeck & Ruprecht, Göttingen, 1966. StaBi.

BRUNNER, Horst et MORITZ, Rainer (éditeurs), *Literaturwissenschaftliches Lexikon. Grundbegriffe der Germanistik. [Dictionnaire des études littéraires. Terminologie de base des études germanistes.]* Erich Schmidt Verlag, Berlin, 1997. BNF, BNUS, StaBi.

Les articles auxquels je me réfère sont « Literatursoziologie » (Sociologie de la littérature, p. 198-201), « Roman » (p. 293 – 296), « Romantheorie » (Théorie du roman, p. 296 – 297) et « Theater » (Théâtre, p. 334 – 337). Qu'est-ce qui justifie de prendre le roman historique comme document pour l'analyse d'une société ?

BRUNSCHWEILER, Thomas, *Johann Jakob Breitingers "Bedencken von Comoedien oder Spilen". Theaterfeindlichkeit im alten Zürich. Edition – Kommentar – Monographie. [« Doutes sur les comédiens ou les spectacle » de Johann Jakob Breitinger. Theatrophobie dans le Vieux Zurich. Edition – commentaire – monographie.]* collection „Züricher Germanistische Studien“, Verlag Peter Lang, Bern, 1989. BNF, BNUS, StaBi.

BUBLITZ, Hannelore, « Geschlecht » in KORTE, Hermann et SCHÄFERS, Bernhard (éditeurs), *Einführung in die Hauptbegriffe der Soziologie [Introduction dans la*

terminologie de base de la sociologie], Leske und Budrich, Opladen, 2000. Sixième édition, actualisée et complétée. BNF, StaBi.

L'article est une introduction aux méthodes et réflexions sociologiques concernant les études sur la femme. Hannelore Bublitz y aborde entre autres la question de savoir si le sexe est une catégorie sociale qu'il faut respecter dans l'analyse.

BUCK, Inge, « Zur Situation der Frauen am Theater im 18. Jahrhundert am Beispiel von Karoline Schulze-Kummerfeld (1745 – 1815). Eine Theatergeschichte von unten oder : Ein Porträt am Rande der Lessingzeit. » [« Sur la condition de la femme au dix-huitième siècle à l'exemple de Karoline Schulze-Kummerfeld (1745 – 1815). Une histoire théâtrale d'en bas ou: un portrait marginal de l'époque de Lessing. »] in FREIMARK, Peter (éditeur), *Lessing und die Toleranz, in Hamburg vom 27. – 29. Juni 1985. Sonderband zum Lessing Yearbook*, Wayne State University Press Detroit, Munich, 1986. BNF, BNUS, StaBi.

BURCKHARD, Max, *Das Recht der Schauspieler [Le droit des comédiens]*, Stuttgart, 1896. BNF, StaBi.

CARLSON, Marvin, *The German stage in the Nineteenth Century*, The Scarecrow Press, Metuchen, 1972, BNF.

Introduction p. 1 / The Romantic Period 1800 – 1830: Goethe and Weimar p.11 / Tieck and the Romantics p. 23 / Iffland and Brühl in Berlin p. 37

L'introduction de Marvin Carlson donne un très bon résumé de l'évolution théâtrale en Allemagne depuis le dix-septième siècle.

CASE, Sue Ellen, *Feminism and Theatre*, Editions Macmillan, Basingstoke, 1988. BNF.

CASTEL, Viviane du, *De Königsberg à Kaliningrad : L'Europe face à un nouveau « Département d'Outre-Terre » russe sur la Baltique*, L'Harmattan, Paris, 2001. BNF, BNUS, StaBi, GB.

CHAMBERS, Ross, « L'ange et l'automate, variations sur le mythe de l'actrice de Nerval à Proust » in *Archives des Lettres modernes*, n° 128, Paris, 1971. BNF, BNUS, StaBi.

Ross Chambers développe dans son article quelques idées concernant le mythe de la comédienne, qui sont tout à fait intéressantes pour notre étude.

CHAUUCHE, Sabine (éditrice), *Ecrits sur l'art théâtral (1753 – 1801)*, Honoré Champion, Paris, 2005. BNF, BNUS, StaBi.

Volume 1 : Spectateurs. / Volume 2 : Acteurs.

COCALIS, Susan L. et FERREL, V. Rose, *Thalia's daughters : German women dramatists from the eighteenth century to the present*, Franke, Tübingen, 1996. BNF, BNUS, StaBi.

CORVIN, Michel (directeur), *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre*, en deux tomes, Larousse-Bordas, Paris, 1998. Première édition : Bordas, Paris, 1995. BNF, BNUS, StaBi.

DANE, Gesa, *Zeter und Mordio: Vergewaltigung in Recht und Literatur [Pousser des hauts cris: le viol dans le droit et la littérature]*, Wallstein, Göttingen, 2005. BNUS, StaBi, GB.

DANIEL, Ute, *Zur Geschichte des Theaters und der Höfe im 18. und 19. Jahrhundert [Sur l'histoire des théâtres et des cours au 18^{ème} et 19^{ème} siècle]*, Klett-Cotta, Stuttgart, 1995. BNF, StaBi.

DARMON, Pierre, *Mythologie de la femme dans l'ancienne France : XVI^e – XVIII^e*, Editions du Seuil, Paris, 1983. BNF, BNUS, StaBi.

DAWSON, Ruth, « Frauen und Theater: Vom Stegreifspiel zum bürgerlichen Rührstück. » [« Femmes et théâtre: Du *Stegreifspiel* au drame bourgeois sentimental. »] in BRINKLER-GABLER, Gisela (éditrice) , *Deutsche Literatur von Frauen, Erster*

Band: Vom Mittelalter bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, 2 volumes, Beck, Munich, 1988. BNF, BNUS, StaBi.

L'article est relativement court (p. 421 – 434), mais précis. L'auteur aborde autant la situation de la comédienne que celle de l'auteur dramatique. La bibliographie est particulièrement bien structurée. La lecture de l'article se propose en guise d'introduction au sujet.

DECK, Pantaléon, *Histoire du Théâtre français de Strasbourg (1681 – 1830)*, Editions F.-X ; Leroux, Strasbourg et Paris, 1948. BNF, BNUS, StaBi.

DEKKER, Rudolf et VAN DE POL, Lotte, *Frauen in Männerkleidern – Weibliche Travestiten und ihre Geschichte [Femmes en vêtements d'hommes – Les travestis féminins et leur histoire]*, Wagenbach Taschenbuch, Berlin, 1989. StaBi.

Les auteurs ont étudié les cas de 120 femmes, ayant vécu entre 1550 et 1839, qui se déguisaient en hommes. Pour la plupart, elles vivaient aux Pays-Bas. Les informations sont souvent tirées d'actes juridiques ; les auteurs tentent d'expliquer leurs motifs, leurs conditions de vie ainsi que les réactions de leur entourage.

DELINIÈRE, Jean, *Weimar à l'époque de Goethe*, L'Harmattan, Paris, 2004. BNF, BNUS, StaBi, GB.

DENEKE, Otto, *Göttinger Theater im 18. Jahrhundert. [Le théâtre de Göttingen au 18^{ème} siècle.]* Göttingen, 1930. BNF.

DEVRIENT, Eduard, *Geschichte der deutschen Schauspielkunst [Histoire de l'art dramatique allemand]*, Weber, Leipzig, 1848. Autres éditions consultées: O. Elsner, Berlin, 1905. / Eigenbrödler-Verlag, Zurich, 1929./ Henschelverlag, Berlin, 1967. BNF, BNUS, StaBi, GB (volumes 6 à 8).

Cette histoire de l'art dramatique allemand est jusqu'à présent l'ouvrage de référence, car il fait partie des plus détaillés dans son domaine. A cause de son ancienneté il reste néanmoins nécessaire de vérifier à tout moment, s'il n'existe pas déjà des recherches plus actuelles concernant une troupe ou une personne. C'est un outil indispensable pour l'étude du théâtre allemand.

DEVRIENT, Hans,

- *Die Schönemannsche Truppe in Berlin, Breslau, Danzig und Königsberg, 1742 – 1744. [La troupe de Schönemann à Berlin, Breslau, Dantzig et Königsberg, 1742 – 1744.]* Thèse de Doctorat à l'Université de Iéna, 1895. Edité par Voß, Hambourg, 1895. BNUS. BNF, BNUS, StaBi.
- *Johann Friedrich Schönemann und seine Schauspielergesellschaft. Ein Beitrag zur Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts [Johann Friedrich Schönemann et sa société d'acteurs. Une contribution à l'histoire théâtrale du dix-huitième siècle.]* Collection « Theatergeschichtliche Forschungen », 11, L.Voss, Hambourg et Leipzig, 1895. BNF, BNUS, StaBi.

L'annexe de l'ouvrage comprend entre autres des discours théâtraux et d'autres matériaux intéressants. Cette référence est une édition complétée de la thèse de doctorat listée ci-dessus.

DIEBOLD, Bernhard, *Das Rollenfach im deutschen Theaterbetrieb des 18. Jahrhunderts*, collection « Theatergeschichtliche Forschungen », Verlag von Leopold Voß, Leipzig et Hambourg, 1913. Autre titre pour le même ouvrage: *Das Rollenfach im deutschen Theaterbetrieb der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. [L'emploi du comédien dans le théâtre allemand dans la seconde moitié du dix-huitième siècle.]* BNF, BNUS, StaBi.

Einleitung. – Das „tragische“ und das „komische Fach“: Sprecher und Spieler/ Das Rollenfach und der Allespieler/ Komische Rollen und Charakterrollen/ Tragische Rollen und Liebhaberrollen/ Die Talentelemente der Empfindung und der Nachahmung in ihrem Einfluß auf die Trennung der Fächer – Die praktische Bedeutung des Rollenfachs im Theaterbetrieb des 18. Jahrhunderts: Die alten Typenfächer und ihre Bezeichnungen/ Die Verteilung der Rollenfächer/ Das Ifflandische Schema der Hauptfächer für die Zeit vor 1775/ Das Brandesche Promemoria und der Dalbergsche Etat von 1779/ Die problematische Geltung des Rollenfachs in der Theaterpraxis/ Der Kampf der Bühne gegen das feste Rollenfach – Die spezifischen Rollenfächer des 18. Jahrhunderts: Die französischen Anstandsrollen: *Libertins, Officiers, Aventuriers, Chevaliers, Escrocs, Intrigants, Petitmaîtres, Marquis, Deutschfranzosen*/ Die Väter: *Zärtliche Väter und Raisonneurs, Launigte Alte, Polternde Alte, Militärische Polterer*/ Die Mantelrollen/ Bediente und Episodenrollen: *Französische Bediente, Deutsche Bediente, Pedanten, Juden, Bauern*/ Die weiblichen Rollenfächer: *Agnese und naive Liebhaberinnen, Soubretten, Weibliche Chargen, Verkleidete Mannsrollen.*

Malgré le fait que cette étude soit très détaillée, elle se concentre essentiellement sur le comédien. En fait, le chapitre sur les emplois féminins ne comprend que huit pages par rapport à environ 120 sur les emplois masculins.

DIEKE, Gertraude, *Die Blütezeit des Kindertheaters. Ein Beitrag zur Theatergeschichte des 18. Jh. und des beginnenden 19. Jh. [L'apogée du théâtre d'enfants. Une contribution à l'histoire théâtrale du dix-huitième siècle et du dix-neuvième siècle naissant]*, Emsdetten, 1934. BNF, BNUS, StaBi.

DIETRICH, Margaret (éditrice), *Das Burgtheater und sein Publikum [Le Burgtheater et son public]*, tome 1, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Vienne, 1976. BNF, BNUS, StaBi.

Seuls deux articles s'avèrent utiles à nos recherches: SCHINDLER, Otto G., « Das Publikum des Burgtheaters in der josephineschen Ära. Versuch einer Strukturbestimmung », p. 11-96 et KINDERMANN, Heinz, « Das Publikum und die Schauspieler-Republik », p.97-122.

Il existe un second volume de 1989, cf. GROSSEGGER, Elisabeth.

DIOT-DURIATTI, Marie-Renée, *La Femme dans le roman et le théâtre allemands du dix-huitième siècle (1725 – 1784)*, Akademischer Verlag Stuttgart, Stuttgart, 1990.(Première édition 1987.) BNF, BNUS, StaBi.

Une première partie porte sur les « Aspects de la condition féminine dans la société allemande du dix-huitième siècle », la deuxième partie analyse « L'image de la femme dans le théâtre et le roman » du dix-huitième siècle et la troisième est consacrée aux « Problèmes de la condition féminine ». Quoique le sujet semble très proche de celui de cette étude, il ne touche pas vraiment les mêmes aspects.

DRESSLER, Roland, *Von der Schaubühne zur Sittenschule : Das Theaterpublikum vor der vierten Wand [Du théâtre à l'école des mœurs : Le public théâtral devant le quatrième mur]*, Henschel Verlag, Berlin, 1993. StaBi.

L'auteur décrit l'évolution du public de théâtre du dix-huitième siècle à nos jours, exposant comment les comédiens de l'époque ont dû former leurs spectateurs au nouveau théâtre didactique. Un certain nombre d'illustrations montrent l'architecture théâtrale (extérieur et intérieur) de l'époque. L'ouvrage comprend un index, mais aucune bibliographie.

DROGUET, Vincent et JORDAN, Marc-Henri (directeurs), *Théâtre de Cour. Les spectacles de Fontainebleau au XVIIIe siècle*, Editions de la réunion des musées nationaux, Paris, 2005. BNF, BNUS.

LEFÉBURE, Amaury, « Préface ». / CASTELLUCIO, Stéphane, « Le théâtre dans la vie de la Cour », p. 11-18. / JORDAN, Marc-Henri, « Les Menus-Plaisirs du roi et les spectacles bellifontaines, 1750 – 1786 », p.19-36. / DROGUET, Vincent, « La salle et son histoire : de la *Grande salle neuve* à l'ancienne Comédie », p. 37-50. / RABREAU, Daniel, « Un contrepoint aux théâtres de la Cour : l'Opéra de Paris au XVIIIe siècle, ou l'Académie royale de musique et de danse privée de monument », p. 51-72. / TRÉMOULET, Valérie, « Conservation et restauration des décors », p. 85-98. / KERHOAS, Marie-Josée, « Louis-René Boquet et les dessins de costumes », p. 99-112. / RICE, Paul F., « Musique à Fontainebleau 1750-1786 », p.113-118. / CHRISTOUT, Marie-Françoise, « De la Belle danse au Ballet d'Action », p. 119-128. / Les spectacles à Fontainebleau, 1752-1786. / Bibliographie. / Index.

DUBINSKI, Max, « Beziehungen des schlesischen Theaters zu Polen um 1800 » [« Les rapports du théâtre silésien avec la Pologne aux alentours de 1800 »] in RUDIN, Bärbel (éditrice), *Funde und Befunde zur Schlesischen Theatergeschichte, Band 1: Theaterarbeit im gesellschaftlichen Wandel dreier Jahrhunderte*, Veröffentlichungen der Forschungsstelle Ostmitteleuropa, Dortmund, 1983, p. 71 - 77. StaBi.

DUBY, Georges (éditeur), *Grand Atlas historique du monde*, Larousse, Paris, 1997 (premières éditions 1978). BNF, BNUS, StaBi.

DUVIGNAUD, Jean, *L'acteur*, PUF, Paris, 1987. BNF, BNUS, StaBi.

I. Le rôle de l'acteur dans les sociétés monarchiques. – II. Le rôle de l'acteur dans les sociétés libérales. – III. Le rôle de l'acteur dans les sociétés « contemporaines ». – IV. Variation du rôle de l'acteur, variations de l'image de l'homme. – Le comédien et son personnage.
Première édition en 1965 sous le titre *L'Acteur, Esquisse d'une sociologie du comédien*, Gallimard, Paris, 1965.

EBERWEIN, Karl et LOBE, Christian, *Goethes Schauspieler und Musiker. Erinnerungen von Eberwein und Lobe. Mit Ergänzungen von Dr. Wilhelm Bode. Mit acht Bildnissen.* [Les acteurs et musiciens de Goethe, souvenirs d'Eberwein et Lobe.

Complété par Dr. Wilhelm Bode. Avec 8 illustrations.] Ernst Siegfried Mittler und Sohn, Berlin, 1912. BNF, BNUS, StaBi.

ECKLE, Jutta, *Er ist wie ein jüngerer Bruder von mir. Studien zu Johann Wolfgang von Goethes Wilhelm Meisters theatralische Sendung und Karl Philipp Moritz' Anton Reiser. [Il est comme un jeune frère pour moi. Etudes sur La mission théâtrale de Wilhelm Meister et sur Anton Reiser de Karl Philipp Moritz.] Königshausen und Neumann, Würzburg, 2003. BNUS, StaBi, GB (partiellement).*

Cette publication est basée sur une thèse de doctorat, soutenue en 2002, à Fribourg (Brisgau).

EICHHORN, Herbert, *Konrad Ernst Ackermann. Ein deutscher Theaterprinzpal. Ein Beitrag zur Theatergeschichte im deutschen Sprachraum. [Konrad Ernst Ackermann. Un Prinzpal du théâtre allemand. Contribution à l'histoire théâtrale dans l'espace germanophone.] Verlag Lechte, Emsdetten, 1964. BNF, BNUS, StaBi.*

Ackermanns Leben und Wirken bis zur Gründung seiner Truppe. – Die Gründungsjahre der Ackermannischen Truppe bis zur Flucht aus Königsberg (1753 – 57). – Die Reise nach der Schweiz. – Ackermanns Gastspiele in der Schweiz und im Elsaß (1757 – 61). Die Reise nach Hamburg (1761 – 64). – Die Ackermannische Gesellschaft in Hamburg (1764 – 67). – Ackermanns zweite Prinzpalschaft (1769 – 71). – Konrad Ernst Ackermann als Persönlichkeit, Prinzpal und Schauspieler. – Sophie Charlotte Ackermann. – Dorothea Ackermann. – Charlotte Ackermann. – Friedrich Ludwig Schröder. – Die Ackermannische Schule. – Kostüm und Dekorationen. – Orchester und Schauspielmusik. – Das Pantomimische Ballett. – Schausplatz-Verzeichnis. – Der Spielplan der Ackermannischen Truppe. – Verzeichnis der von Ackermann gespielten Autoren mit Aufführungsziffern. – Register.

EIGEMANN, Susanne, *Zwischen ästhetischer Raserei und aufgeklärter Disziplin: Hamburger Theater im späten 18. Jahrhundert (1767 – 1812). [Entre folie esthétique et discipline éclairée : Le théâtre hambourgeois au 18^{ème} siècle tardif (1767 – 1812).], Metzler, Stuttgart, 1994. StaBi (1 A 231513 – Potsdamer Straße).*

Pour cette référence, le catalogue bloque ; par conséquent, j'ai préféré indiquer le lieu exact.

EMDE, Ruth B., *Schauspielerinnen im Europa des 18. Jahrhunderts. Ihr Leben, ihre Schriften und ihr Publikum. [Actrices dans l'Europe du 18^{ème} siècle. Leurs vies, leurs*

écrits et leur public.] Editions Rodopi B.V., Amsterdam et Atlanta, 1997. BNF, BNUS, StaBi, GB (partiellement).

Au centre de l'étude sont Friederike Caroline Neuber, Charlotte Charke⁴⁹ et Hippolyte Clairon. L'auteur essaye de retracer l'histoire de la comédienne dans l'Europe du dix-huitième siècle, en confrontant leur biographies à leurs écrits et aux personnages joués au théâtre.

ENZINGER, Moriz, « Die Entwicklung des Wiener Theaters vom 16. bis zum 19. Jahrhundert (Stoffe und Motive) » [« L'évolution du théâtre de Vienne du 16^{ème} au 19^{ème} siècle (thèmes et motifs) »] in *Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte*, Volume 28 et 29, sans édition, Berlin, 1918/ 1919. BNF, StaBi.

EVAIN, Aurore, *L'apparition des actrices professionnelles en Europe*, Editions L'Harmattan, Collection « Univers théâtral », Paris, Budapest et Torino, 2001. BNF, BNUS, StaBi.

L'ouvrage d'Aurore Evain se repartit en trois grandes parties : Les étapes de l'apparition de l'actrice, les conditions de cette apparition et ses conséquences. L'ouvrage porte sur l'évolution en France, en Italie, en Espagne et en Angleterre. Aurore Evain a par ailleurs publié *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime*, Publications de l'Université Saint-Etienne, Saint Etienne, 2006 et 2008. BNUS.

FASSEL, Horst et autres, *Deutsches Theater im Ausland vom 17. bis 20. Jahrhundert, Funktionsweisen und Zielsetzungen [Théâtre allemand à l'étranger du 17^{ème} au 20^{ème} siècle, fonctionnements et buts]*, colloque "welt macht theater", collection « Thalia germanica », Tübingen, 1999. StaBi.

FISCHER-DIESKAU, Dietrich, *Goethe als Intendant. Theaterleidenschaften im klassischen Weimar [Goethe comme directeur général. Passions théâtrales dans le Weimar classique]*, dtv, Munich, 2006. BNF, BNUS, StaBi.

L'auteur, connu comme baryton et metteur-en-scène, retrace ici la vie de Goethe en tant que directeur du théâtre de Weimar. L'ouvrage est parsemé de détails intéressants et complété par un index de noms propres, un index d'ouvrages dramatiques ainsi que par 32 illustrations.

⁴⁹ Charlotte Charke, née Cibber, également : Charlotte Secheverell ou Charles Brown (1713 – 1760). Actrice (notamment dans des rôles d'hommes) et écrivaine.

FISCHER-LICHTE, Erika,

- *Kurze Geschichte des deutschen Theaters [Brève histoire du théâtre allemand]*, Collection « UTB für Wissenschaften », Francke Verlag, Tübingen et Bâle, 1993. BNF, BNUS, StaBi.

Erika Fischer-Lichte rappelle la problématique de la multitude de points de départ pour aborder l'histoire théâtrale et en conclut qu'il n'y a pas une seule histoire théâtrale, mais autant qu'il y a de différentes approches. L'ouvrage permet également de resituer la période étudiée dans son contexte, et de faire par-là une étude diachronique du théâtre allemand.

- *Semiotik des Theaters. Band 1: Das System der theatralischen Zeichen [Sémiotique du théâtre. Volume 1 : Le système des signes théâtraux]*, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1988 (1983). BNF, BNUS, StaBi, GB (tout le texte, mais sans la bibliographie).

Einleitung. – Der theatralische Code. – Die Erscheinung des Schauspielers als Zeichen. – Die Zeichen des Raumes. – Nonverbale akustische Zeichen. – Theater als semiotisches System. – Anmerkungen. – Literaturverzeichnis.

- *Semiotik des Theaters. Band 2: Vom „künstlichen“ zum „natürlichen“ Zeichen, Theater des Barock und der Aufklärung [Sémiotique du théâtre. Volume 2 : Du signe « artificiel » au signe « naturel »]*, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1989 (1983). BNUS, StaBi.

Le tome le plus intéressant pour nos recherches.

- *Semiotik des Theaters, Band 3 : Die Aufführung als Text [Sémiotique du théâtre. Volume 3 : La représentation comme texte]*, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1988 (1983). BNF, BNUS, StaBi, GB (tout le texte, mais sans bibliographie).

Die Aufführung als theatralischer Text. – Verfahren der Bedeutungs- und Sinnkonstitution als Methode der Analyse theatralischer Texte. – Anmerkungen. – Esquisses. – Tableaux.

FISCHER-LICHTE, Erika et autres (éditeurs), *Metzler Lexikon Theatertheorie [Metzler Dictionnaire de la théorie théâtrale]*, J.B. Metzler, Stuttgart et Weimar, 2005.

FISCHER-LICHTE, Erika et SCHÖNERT, Jörg (éditeurs), *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts, Inszenierung und Wahrnehmung von Körper – Musik – Sprache [Le théâtre dans le changement culturel du 18^{ème} siècle, mise-en-scène et perception]*

des corps – de la musique – de la langue], Collection « Das achtzehnte Jahrhundert », Volume supplémentaire n° 5, Wallstein Verlag, Göttingen, 1999. BNF, BNUS, StaBi.

Les trois parties de l'oeuvre s'intitulent : *Körper : Ausdruck und Wahrnehmung* (Corps : Expression et Perception), *Intermedialität des Theaters* (Intermédialité du théâtre) et *Theater und Öffentlichkeit* (Théâtre et publicité). L'article qui paraît particulièrement intéressant, écrit par Ruth B. Emde, traite de la différence entre jeu de tête et jeu émotif et de la différence que cette distinction introduit entre la comédienne et le comédien. À la fin de l'ouvrage, on trouve l'index des personnes et des titres cités.

FLEIG, Anne, *Handlungs-Spiel-Räume : Dramen von Autorinnen im Theater des ausgehenden 18. Jahrhunderts [Marges de manœuvre / Action-Jeu-Espaces : Drame de femmes auteurs dramatiques du théâtre de la fin du 18^{ème} siècle]*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 1999. BNUS, GB (partiellement).

C'est une version retravaillée de sa thèse de doctorat, soutenue à la Philipps-Universität de Marbourg en 1998. Comme beaucoup de comédiennes étaient aussi dramaturges, on trouve dans cette étude également des indications biographiques importantes.

FLEISCHMANN, Krista, *Das steirische Berufstheater im 18. Jahrhundert [Le Théâtre professionnel styrien au 18^{ème} siècle]*, collection « Theatergeschichte Österreichs », Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Vienne, 1974. BNF, BNUS, StaBi.

FLESSAU, Kurt Ingo, *Der moralische Roman : Studien zur gesellschaftskritischen Trivialliteratur der Goethezeit [Le roman moral : Etudes sur la littérature populaire socio-critique de l'époque de Goethe]*, sans édition, Cologne et Graz, 1968. BNF, BNUS, StaBi.

FRENZEL Herbert A., *Geschichte des Theaters, Daten und Dokumente (1470 – 1890) [L'histoire du théâtre, dates et documents (1470 – 1890)]*, Collection « dtv-Wissenschaft », dtv, 1979. Deuxième édition 1984. BNF, BNUS, StaBi.

FRIESS, Hermann, *Theaterzensur, Theaterpolizei und Kampf um das Volksspiel in Bayern zur Zeit der Aufklärung [Censure théâtrale, Theaterpolizei et bataille autour du*

jeu populaire en Bavière dans le siècle des Lumières], graphische Kunstanstalt Heinrich Schiele, Regensburg, 1937. BNF, BNUS, StaBi.

I. Allgemeine Entwicklung der Theaterzensur und Theaterpolizei von ihren Anfängen bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts. – II. Die Entwicklung der Theaterverhältnisse bis zum Tode Maximilians III. – III. Die Entwicklung der Theaterverhältnisse unter Karl Theodor bis 1790. – IV. Die Entwicklung der Theaterverhältnisse während der Herrschaft der Reaktion bis zum Tode Karl Theodors. – V. Zensurbeispiele. – VI. Die Entwicklung der Theaterverhältnisse im 19. Jahrhundert unter der Einwirkung der vorhergegangenen Epoche.

FRÜHSORGE, Gotthart, GRUENTER, Rainer et WOLFF FREIFRAU VON METTERNICH, Beatrix (éditeurs), *Gesinde im 18. Jahrhundert [Les domestiques au 18^{ème} siècle]*, volume 12, Meiner Verlag, Hambourg, 1995. BNF, BNUS, StaBi, GB (partiellement).

Un recueil avec des articles intéressants sur le rapport entre maîtres et domestiques.

FUHRICH, Fritz, *Theatergeschichte Oberösterreichs im 18. Jahrhundert [Le théâtre en Haute-Autriche au 18^{ème} siècle]*, collection « Theatergeschichte Österreichs », Kommissionsverlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Vienne, 1968. BNF, BNUS, StaBi.

GEERDTS, Dr. Hans Jürgen (éditeur), *Deutsche Literaturgeschichte in einem Band [Histoire de la littérature allemande en un volume]*, Volk und Wissen Volkseigener Verlag, Berlin, 1966, p. 166 – 191. BNUS, StaBi.

L'ouvrage est un standard d'histoire littéraire dans l'ancienne République démocratique d'Allemagne. Le chapitre *Deutsche Literatur in der Lessing-Periode der Aufklärung* (La Littérature allemande pendant la période du siècle des lumières dominée par Lessing) expose la vision socialiste sur l'histoire littéraire de 1750 à 1770. Même si l'ouvrage est toujours considéré comme très informatif, il faudra donc garder une certaine distance vis-à-vis des interprétations proposées.

GEITNER, Ursula,

– *Die Sprache der Verstellung : Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert [Le langage du faux-semblant : Etudes sur le*

savoir rhétorique et anthropologique du 17^{ème} et 18^{ème} siècle], Niemeyer Verlag, Tübingen, 1992. BNF, BNUS, StaBi.

I. Metamorphosen und Verstellungskunst. Eine einführende Skizze zur Geschichte des Konzepts in der Neuzeit. / II. Dissimulatio artis, Simulatio und Dissimulatio im 16. und 17. Jahrhundert. / III. Listige Zeichen und probabilistische Interpretationen. / IV. Charakterlosigkeit. Eine Entdeckung der aufgeklärten Sittenlehre. / V. „Aus der Fülle des Herzens“... Interpretation des biblischen Topos. / VI. „Toujours hors de lui“: Rousseau. / VII. Sprache, Schrift, Verstehen. / VIII. Menschen als Schauspieler und Schauspieler als Menschen.

– *Schauspielerinnen – Der theatralische Eintritt der Frau in die Moderne*, Haux, Bielefeld, 1988.

GILDER, Rosamond, *Ces femmes de théâtre (Enter the actresses)*, traduit de l'américain par CHABROL, Brigitte, avec une préface de LAURENT, Jeanne, Olivier Perrin, Paris, 1967. 1930 pour la version américaine. BNF, BNUS, StaBi (version originale).

GOT, Jerzy, *Das österreichische Theater in Lemberg im 18. und 19. Jahrhundert. Aus dem Theaterleben der Vielvölkermonarchie [Le théâtre haute-autrichien à Lemberg au 18^{ème} et 19^{ème} siècle. Sur la vie théâtrale de la monarchie multi-nationale]*, Volume 1, Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, Vienne, 1997. BNF, BNUS, StaBi.

I. In einer polnischen Stadt gründet ein Böhme ein österreichisches Theater: 1. Stadt und ihre Einwohner. – 2. Die Wandertruppen 1774-1789. – 3. Die Gründung eines ständigen Theaters. Direktion Bulla 1789 – 1794. – 4. Die große Krise und ihre Lösung 1795/96. – 5. Direktion Boguslawski 1796/97 – 1797/98. – 6. Der Verkauf des Theaters und der Pachtvertrag. – 7. Direktion Bulla-Kratter 1798/99 – 1818/19. – 8. Bulla und das polnische Theater. – 9. Die Arbeitsbedingungen der Schauspieler unter der Direktion Bulla. / II. Glanz und elend provinzieller Romantik. / III. Ein Graf wird Theaterdirektor. Le livre comprend plusieurs registres (Troupes, pièces, personnes, iconographie, *Spielplan*), mais aucune biographie. Les soixante-dix premières pages portent sur le théâtre à Cracovie entre 1796 et 1809, le reste est plus tardif.

GOYARD-FABRE, Simone, *La philosophie du droit de Kant*, Vrin, Paris, 1996. BNF, GB (partiellement).

GREGOR, Joseph, *Weltgeschichte des Theaters [L'histoire universelle du théâtre]*, Phaidon Verlag, 1933, BNF, StaBi.

GROSSEGGER, Elisabeth, *Das Burgtheater und sein Publikum: Pächter und Publikum (1794 – 1817) [Le Burgtheater et son public: Locataires et public (1794 – 1817)]*, éditée par DIETRICH, Margret, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Vienne, 1989. BNF, BNUS, StaBi.

HABERLAND, H. et PEHNT, W. (éditeurs), *Frauen der Goethezeit : Von der Gottschedin bis Bettina von Arnim [Femmes de l'époque de Goethe : De la Gottschedin à Bettina von Arnim]*, Reclam Universal-Bibliothek, Stuttgart, 1960. BNF, BNUS, StaBi.

HADAMCZIK, Dieter, *Friedrich Ludwig Schröder in der Geschichte des Burgtheaters, Die Verbindung von deutscher und österreichischer Theaterkunst im 18. Jahrhundert [Friedrich Ludwig Schröder dans l'histoire du Burgtheater, Du rapport entre l'art théâtral allemand et autrichien au 18^{ème} siècle]*, collection « Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte », numéro 60, Selbstverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte, Berlin 1961. BNUS, StaBi.

C'est une étude très détaillée. L'auteur n'oublie pas de décrire les particularités de tous les collaborateurs de Friedrich Ludwig Schröder. L'ouvrage est complété par quatre illustrations montrant la salle du *Burgtheater*, le comédien Franz Hieronymus Brockmann, le comédien Josef Weidmann et une scène avec la comédienne Johanna Sacco avec son collègue Joseph Lange.

HAGEMANN, C., *Schauspielkunst und Schauspielkünstler [L'art dramatique et les artistes dramatiques]*, Berlin, 1903. BNF, BNUS, StaBi.

HAIDER-PREGLER, Hilde,

– « Die Wiener 'Nationalschaubühne' (1776 – 1794) : Idee und Institution », », in KREBS, Roland et VALENTIN, Jean-Marie, *Théâtre, Nation et Société en Allemagne au XVIII^e siècle*, Collection « Etudes allemandes », Presses Universitaires de Nancy, Nancy, 1990, p. 167- 192. BNF, BNUS.

- *Des sittlichen Bürgers Abendschule. Bildungsanspruch und Bildungsauftrag des Berufstheaters im 18. Jahrhundert [L'école du soir du bourgeois moral. Exigences et missions éducatives du théâtre professionnel au 18^{ème} siècle]*, sans édition, Munich et Vienne, 1980. BNUS, StaBi.

HARNDT, Ewald, *Französisch im Berliner Jargon [La langue française dans le jargon berlinois]*, Verlag Das Neue Berlin, Berlin, 1990. StaBi.

Le texte retrace, entre autre, comment l'influence des huguenots dans la société prussienne se reflète dans le métrolecte⁵⁰ berlinois.

HARTNOLL, Phyllis (éditrice), *The Oxford companion to the theatre*, Oxford University Press, New York et Toronto, 1957. (Deuxième édition.) BNF, BNUS, StaBi.

HECKMANN, Hannelore, « Theater als Kritik und Unterhaltung. Die Vorreden und Vorspiele der Neuberin » [« Théâtre comme critique et divertissement. Les prologues de la Neuberin »] in Richard SCHADE (éditeur), *Lessing Yearbook*, Tome 18, Wayne State University Press Detroit, Munich , 1986. StaBi.

HEFTER, Rudolf, *Die moralische Beurteilung des deutschen Schauspielers [L'appréciation morale du comédien allemand]*, Emsdetten, 1936. BNUS, StaBi.

HEITZ, Raymond et KREBS, Roland (études réunies par), *Théâtre et « Publizistik » dans l'espace germanophone au XVIII^e siècle. Theater und Publizistik im deutschen Sprachraum im 18. Jahrhundert*, Peter Lang, Bern, 2001. BNF, BNUS, StaBi.

HELLEIS, Anna et autres, *Faszination Schauspielerin: von der Antike bis Hollywood [Fascination « actrice » : De l'Antiquité à Hollywood]*, Braumüller, Wien, 2006. StaBi.

⁵⁰ Contrairement au dialecte qui s'est développé soit dans une région, soit dans un milieu social précis, le métrolecte est un langage né de la coexistence prolongée de différents dialectes et langues sur un terrain restreint.

HENSEL, Georg, *Spielplan – Der Schauspielführer von der Antike bis zur Gegenwart [Programme – le guide théâtral de l’Antiquité à nos jours]*, Volume 1, Econ & List Taschenbuchverlag, Munich, 1999. BNF, BNUS, StaBi.

L’auteur, journaliste et critique de théâtre (1923 – 1996), a écrit en deux volumes une des introductions les plus complètes à l’histoire théâtrale qui existent pour l’instant sur le marché germanophone. Près de 200 pages sont consacrées à l’histoire du théâtre allemand et autrichien du dix-huitième siècle (p. 317 – 503). Les quatre index qui se trouvent dans le second volume facilitent les recherches concernant les drames, les dramaturges, les documents écrits et l’iconographie.

HERMANN, Ulrich, « Erziehung und Schulunterricht für Mädchen im 18. Jahrhundert » [« Education et instruction scolaire pour les filles au 18^{ème} siècle »] in *Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung*, III, sans édition, Wolfenbüttel, 1976, p. 101-135. StaBi.

L’auteur est spécialiste de la pédagogie au dix-huitième siècle.

HERRLITZ, Hans-Georg et autres, *Deutsche Schulgeschichte von 1800 bis zur Gegenwart – Eine Einführung [L’histoire de l’école allemande de 1800 à nos jours – une introduction]*, Juventa, Weinheim, 2005. BNF, StaBi, GB (partiellement).

HESSELMANN, Peter, *Gereinigtes Theater ? Dramaturgie und Schaubühne im Spiegel deutschsprachiger Theaterperiodika des 18. Jahrhunderts (1750 – 1800). [Théâtre purifié ? Dramaturgie et théâtre dans le reflet des périodiques théâtraux du 18^{ème} siècle (1750 – 1800).]* Vittorio Klostermann, Francfort (Main), 2002. BNF, BNUS, StaBi, GB (partiellement).

HILDEBRANDT, Dieter, *Lessing – Biographie einer Emanzipation [Lessing – Biographie d’une émancipation]*, Carl Hanser Verlag, Munich, 1979. BNF, BNUS, StaBi.

On a fait l’éloge de cette biographie qui est très détaillée, imagée, critique – et malheureusement un peu hermétique. Dieter Hildebrandt raconte la vie de Lessing, en introduisant régulièrement des passages où deux points de vue opposés concernant un épisode sont exposés. Ainsi, le lecteur ne découvre pas seulement de nouvelles facettes d’un des plus importants littéraires de l’Allemagne, mais en même temps le tableau de la société dans laquelle il vivait.

HOFF, Dagmar von, *Dramen des Weiblichen: Deutsche Dramatikerinnen um 1800.* [*Drames de la féminité : Auteurs dramatiques allemandes vers 1800.*] Westdeutscher Verlag, Opladen, 1989. BNF, BNUS, StaBi.

HOFFMANN, Paul F., « Friedrich Ludwig Schröder als Dramaturg und Regisseur » [*« Friedrich Ludwig Schröder comme Dramaturg et metteur-en-scène »*] in *Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte*, Volume 52, sans édition, Berlin, 1939. StaBi.

HOLLMER, Heide et MEIER, Albert (éditeurs), *Dramenlexikon des 18. Jahrhunderts* [*Dictionnaires des drames du 18^{ème} siècle*], Verlag C.H. Beck, Munich, 2001. BNF, BNUS, StaBi.

HOLMSTRÖM, Kirsten Gram, *Monodrama, Attitudes, Tableaux Vivants. Studies on some trends of theatrical fashion 1770 – 1815*, collection « Acta universitatis stockholmiensis », Almqvist & Wiksell, Stockholm, 1967. BNF, BNUS, StaBi.

HOLZNER, Johann, WIESMÜLLER, Wolfgang et autres, « Projekt Historischer Roman » [*« Projet roman historique »*], banque de données de l'Université d'Innsbruck: <http://www.uibk.ac.at/germanistik/histrom/>

Dernière consultation: 19 octobre 2010, Langue: allemand.

L'Université d'Innsbruck tente de créer une banque de données concernant le roman historique. À la date de la dernière consultation, cette banque comprenait 6700 titres.

HUFTON, Olwen Hazel, *The Poor of Eighteenth Century France (1750 – 1789)*, Clarendon Press, Londres, 1974. BNF, BNUS, StaBi.

HUMMEL, Georg, *Erfurter Theaterleben im 18. Jahrhundert* [*La vie théâtrale à Erfurt au dix-huitième siècle*], collection « Beiträge zur Geschichte der Stadt Erfurt », Gutenberg-Druckerei, Erfurt, 1956. BNUS, StaBi.

1. Harlekinaden. – 2. Theatergründung in Erfurt. – 3. Wanderbühnen. – 4. Goethes Schauspieler in Erfurt. – 5. Das Liebhabertheater. – 6. Die Erfurter Spielpläne der Weimarer Hofgesellschaft. Die Spielpläne der Nationalgesellschaft. – 7. Namensverzeichnis.

JOUANNY, Sylvie, *L'actrice et ses doubles. Figures et représentations de la femme de spectacle à la fin du XIX^e siècle*, Librairie DROZ, Genève, 2002. BNF, BNUS, StaBi

Bien que l'ouvrage se concentre sur la comédienne du dix-neuvième siècle, certaines analyses faites valent également pour l'actrice du dix-huitième siècle.

JUNKERS, Herbert, *Niederländische Schauspieler und niederländisches Schauspiel im 17. und 18. Jahrhundert in Deutschland [Les acteurs néerlandais et le théâtre néerlandais dans l'Allemagne du 17^{ème} et 18^{ème} siècle]*, Nijhoff, Haag, 1936. BNUS, StaBi.

JURCZYK, Ewa, *Das deutsche bürgerliche Drama auf den polnischen Bühnen um die Wende des 18. zum 19. Jahrhundert [Le drame bourgeois allemand sur les scènes polonaises au tournant du 18^{ème} et 19^{ème} siècle]*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, Katowice, 2002. StaBi.

L'ouvrage traite l'époque de 1790 à 1820.

KINDERMANN, Heinz, *Theatergeschichte der Goethezeit [L'histoire théâtrale de l'époque de Goethe]*, H. Bauerverlag, Vienne, 1948. BNF, BNUS, StaBi.

Un seul volume, avec plus de 900 pages. Il y a beaucoup d'illustrations. Les index et la bibliographie sont assez complets. La mise en page est parfois difficile à déchiffrer.

KITSCHING, Laurence P.A. (éditeur), *Das deutschsprachige Theater im baltischen Raum, 1630 – 1918 [Le théâtre germanophone dans l'espace Baltique, 1630 – 1918]*, collection « Thalia Germanica », Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften, Francfort (Main), 1997. BNF, BNUS, StaBi.

Premier chapitre: *Quellenübersicht Reval, Riga, Estland und Livland* – Deuxième chapitre : *Früheste Zeugnisse theatralischer Tätigkeiten* – Troisième chapitre : *Musiktheater in Riga und Reval* – Quatrième chapitre : *Wander- und Tourneetruppen in Finnland*.

A la fin de l'ouvrage, tous les articles sont résumés en anglais et en estonien.

KLARA, Winfried, « Schauspielkostüm und Schauspielardarstellung. Entwicklungsfragen des deutschen Theaters im 18. Jahrhundert » [« Le costume d'acteur et la représentation

théâtrale. Questions concernant l'évolution du théâtre allemand au 18^{ème} siècle »] in *Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte*, numéro 43, Berlin, 1931. BNF, BNUS, StaBi.

KNOPPER, Françoise et MONDOT, Jean (éditeurs), *L'Allemagne face au modèle français de 1789 à 1815*, collection « civilisations interlangues », Presses universitaires du Mirail, Toulouse, 2008. BNF, BNUS, StaBi, GB (partiellement).

KNUDSEN, Hans, *Deutsche Theatergeschichte [L'histoire théâtrale allemande]*, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, 1970. (Première édition: 1959.) BNF, BNUS, StaBi.

KOOPMANN, Helmut (éditeur), *Bürgerlichkeit im Umbruch. Studien zum deutschsprachigen Drama 1750 – 1800. Mit einer Bibliographie der Dramen der Oettingen-Wallersteinischen Bibliothek zwischen 1750 und 1800. [La bourgeoisie en bouleversement. Etudes du drame germanophone de 1750 et 1800. Avec une bibliographie des drames de la bibliothèque de Oettingen-Wallenstein de 1750 à 1800.]* Niemeyer Verlag, Tübingen, 1993. BNF, BNUS, StaBi.

L'ouvrage est surtout intéressant pour la bibliographie annoncée dans le titre (p. 129 – 342).

KORD, Susanne, *Ein Blick hinter die Kulissen: Deutschsprachige Dramatikerinnen im 18. und 19. Jahrhundert [Regard derrière les coulisses : Femmes auteurs dramatiques germanophones dans le 18^{ème} et 19^{ème} siècles]*, Metzler Verlag, Stuttgart, 1992. BNF, BNUS, StaBi.

Une vingtaine de pages est consacrée à l'étude de la pratique théâtrale au dix-huitième et dix-neuvième siècle (« Die Pforten sind, die Bretter aufgeschlagen », p. 22 à 42). On y trouve également la biographie ainsi que tous les noms et pseudonymes de chacune des dramaturges citées. Un registre de pièces de 1700 à 1900 et une bibliographie très riche permettent de découvrir un nombre impressionnant de documents de l'époque.

KOSCH, Wilhelm, *Deutsches Theater-Lexikon. Biographisches und Bibliographisches Handbuch [Dictionnaire allemand du théâtre. Manuel biographique et bibliographique]*, Ferdinand von Kleinmayr Verlag, Klagenfurt et Vienne, 1951.

Complété et terminé par BIGLER-MARSCHALL, Ingrid, K.G.Saur Verlag, Bern, 1993. BNF, BNUS, StaBi.

Les auteurs ont créé un outil de travail indispensable. Dans ce dictionnaire, on découvre une multitude de biographies, même de personnes peu connues. Chaque article est complété par des indications bibliographiques concernant autant les œuvres de la personne en question, que des études faites sur elle. Consultation sur place.

KOŠENINA, Alexander, *Anthropologie und Schauspielkunst. Studie zur „eloquentia corporis“ im 18. Jahrhundert [L'anthropologie et l'art du comédien. Une étude sur « l'eloquentia corporis » au 18^{ème} siècle]*, sans édition, Tübingen, 1995. BNF, StaBi.

KREBS, Roland, *L'Idée de « Théâtre national » dans l'Allemagne des Lumières*, collection « Wolfenbütteler Forschungen », Harrassowitz, Wiesbaden, 1985.

Avant-propos. / Introduction générale. / Première partie : Les débuts de l'idée de « théâtre national » : La réforme gottschédienne (1725 – 1747) – Introduction : Le théâtre allemand vers 1730. – Chapitre I : La réforme théâtrale, entreprise patriotique. – Chapitre II : Le théâtre comme « institution morale ». – Chapitre III : Références et modèles. – Chapitre IV : Gottsched et les Neuber. – Chapitre V : Le « Théâtre Allemand » (*Die deutsche Schaubühne*). – Conclusion. / Deuxième partie : De J. E. Schlegel au Théâtre national de Hambourg (1744 – 1766). – Chapitre I : Les derniers écrits dramaturgiques de Johann Elias Schlegel. – Chapitre II : Les revues théâtrales de Lessing. – Chapitre III : Lessing *contra* Gottsched. – Chapitre IV : Lessing et le drame bourgeois. – Chapitre V : Obstacles et difficultés. Constats et analyses. – Chapitre VI : Problèmes du genre comique. – Chapitre VII : L'éducation du comédien. – Conclusion. / Troisième Partie : Du Théâtre National de Hambourg au *Hof- und Nationaltheater* de Vienne. – Chapitre I : Le milieu et les hommes. – Chapitre II : La campagne de Löwen en faveur d'un Théâtre National à Hambourg. – Chapitre III : La fondation et les débuts du théâtre National. – Le Théâtre national et l'opinion publique. – Chapitre V : Histoire d'un échec. – Chapitre VI : Lumières viennoises. – Chapitre VII : Les revues de Joseph von Sonnenfels. – Chapitre VIII : Vers la fondation du *Hof- und Nationaltheater*. – Epilogue. / Conclusion générale. / Documents. / Bibliographie. / Index noms.

KREBS, Roland et VALENTIN, Jean-Marie, « Théâtre, nation & société en Allemagne au XVIIIe siècle », *Actes du colloque international, Reims, 20 – 21 octobre 1988*, Presses universitaires de Nancy, Nancy, 1990. BNF, BNUS, StaBi.

KÜRSCHNER, Joseph, *Universal Konversationslexikon [Encyclopédie universelle]*, Hermann Hilger Verlag, Berlin, Eisenach et Leipzig, 1895. BNUS, StaBi.

KUNTZ, Marietta von Zug, *Schillers Theaterpraxis. [La pratique théâtrale de Schiller]* Thèse de doctorat, Juris Druck + Verlag, Zürich, 1979. BNF, BNUS, StaBi.

LACHMANN, Werner, « Merkantilismus, Kameralismus und Physiokratie » [« Mercantilisme, caméralisme et physiocratie »] in LACHMANN, Werner, *Volkswirtschaftslehre 1*, Volume 1, collection « Grundlagen », Springer Verlag, Berlin, Heidelberg et New York, 2006 (5^{ème} édition, 1^{ère} 1993), p. 48 – 51. StaBi, GB (partiellement).

LACOUR, Léopold, *Les premières actrices françaises*, Librairie Française, Paris, 1921. BNF, StaBi.

LASKUS, Irmgard, *Friederike Bethmann-Unzelmann. Versuch einer Rekonstruktion ihrer Schauspielkunst [Friederike Bethmann-Unzelmann. Essai d'une reconstruction de son art dramatique]*, Voß Verlag, Leipzig, 1926. BNF, BNUS, StaBi.

Dans une approche particulièrement intéressante, l'auteur essaye de reconstruire l'art et la présence scénique de cette grande actrice, en confrontant les récits portant sur l'interprétation de ses différents rôles.

LEFEBVRE, Joël, *Théâtre allemand, 1750 à 1850, Eléments pour l'analyse du texte de théâtre*, Presse Universitaire de Lyon, Lyon, 1992. BNF, BNUS, StaBi.

Comme le titre l'indique, il s'agit d'une approche très littéraire du théâtre allemand de l'époque.

LEISEGANG, Hans, *Lessings Weltanschauung [L'idéologie de Lessing]*, Felix Meiner Verlag, Leipzig, 1931. BNF, BNUS, StaBi.

Hans Leisegang était un physicien et philosophe de nationalité allemand. Il a notamment enseigné aux universités de Strasbourg, de Leipzig, de Léna et de Berlin. Son étude de Lessing compte parmi ses œuvres les plus connues.

LEROY, Dominique, *Histoire des Arts du spectacle en France. Aspects économiques, politiques et esthétiques de la Renaissance à la Première Guerre mondiale*, Editions l'Hamarttan, Paris, 1990. BNF, BNUS, GB (partiellement).

Préface de François Lesure. – I. Evolution des « facteurs de création ». Impact des systèmes socio-économiques et de la technologie sur la création dans le secteur des arts du spectacle. – II. Arts du spectacle et politique des pouvoirs publics. – III. Histoire socio-économique des publics. – IV. Histoire de la production et de l'offre des spectacles.

LINDER, Jutta, *Ästhetische Erziehung: Goethe und das Weimarer Hoftheater [Education esthétique: Goethe et le théâtre de cour de Weimar]*, Bouvier Verlag, Bonn, 1990. BNF, BNUS, StaBi.

Vorbemerkung. – I. Theaterleitung und Kulturpolitik: 1. Zur Einordnung der Amtstätigkeit – 2. Bildungswesen und „großweltliche“ Ereignisse. / II. Dichtung und Bühne: 1. Prinzipien der Repertoiregestaltung – 2. Das „Commercium“ – 3. Zur Gattungsproblematik / III. Förderung des Schauspielwesens: 1. Anstand und Bildung – 2. Natur und Kunst / Dokumentarischer Anhang / Quellen- und Literaturverzeichnis / Personenregister / Abbildungen

LOUVAT-MOLOZAY, Bénédicte et SALAÜN, Franck (éditeurs), *Le spectateur de théâtre à l'âge classique (XVIIe et XVIIIe siècles)*, L'Entretemps éditions, Montpellier, 2008. BNF, BNUS, StaBi.

BOUCRIS, Luc, « Public ou spectateurs ? », p.11-20. / LOUVAT-MOLOZAY, Bénédicte, « L'émergence de l'instance spectatrice », p.23-27. / SALAÜN, Franck, « La fonction-spectateur », p. 28- 32. / PASQUIER, Pierre et SURGERS, Anne, « La situation du spectateur dans la salle à la française aux XVIIe et XVIIIe siècles », p. 35- 65. / CLARKE, Jan, « Le spectateur au Palais-Royal et à l'Hôtel Guénégaud », p. 66-77. / MARCH, Florence, « Le rapport scène/salle dans les théâtres de la Restauration anglaise, ou le spectateur réinventé », p. 78-91. / PLAGNOL-DIÉVAL, Marie-Emmanuelle, « Les spectateurs des théâtres privés de la seconde moitié du XVIIIe siècle », p. 92-104. / CHARRAK, André, « Le spectateur selon Rousseau : l'imitation mise en scène », p. 173-182. / SALAÜN, Franck, « Rira, rira pas ? La place du spectateur selon Diderot », p. 183-194. / DEGAUQUE, Isabelle, « Le spectateur dans les parodies foraines et italiennes des tragédies de Voltaire : un public à charmer et à former », p. 230-251.

LUKACS, Georg, *Der historische Roman*, Aufbau Verlag, Berlin, 1956. Première édition: LUKACS, György, *A történelmi regény*, sans édition, Budapest, 1937. Traduction: SAILLEY, Robert, *Le roman historique*, Petite bibliothèque Payot, Paris,

2000. BNF (version française), BNUS (version française), StaBi (versions hongroise, allemande et française).

MAREK (Dr.) , Hans Georg, *Der Schauspieler im Lichte der Soziologie [L'acteur à la lumière de la sociologie]*, Verlag Notring der Wissenschaftlichen Verbände, Vienne, 1957. BNF, StaBi.

MARKO, Gerda, *Schreibende Paare. Liebe, Freundschaft, Konkurrenz*, « Musen und Kunstrichter. Das Ehepaar Gottsched, Sophie von La Roche und Wieland. » [*Couples d'écrivains. Amour, amitié, concurrence*, « Muses et critiques d'art. Les époux Gottsched, Sophie von La Roche et Wieland. »] Suhrkamp Taschenbuch, sans lieu, 1998, p. 13 – 20. BNUS, StaBi.

Gerda Marko était, entre autres, comédienne et directrice de l'Académie bavaroise du Théâtre. Dans *Schreibende Paare* (couples d'écrivains), elle travaille sur les difficultés et avantages qui naissent de relations, où les deux partenaires sont auteurs. Dans le chapitre choisi, elle expose comment des épouses qui souvent n'avaient pas le droit d'écrire et de publier, cachées dans l'ombre de leurs maris célèbres, ont malgré tout créé des œuvres remarquables, parfois fautiveusement accordées à leurs époux. Ainsi Gerda Marko décrit par exemple comment Louise Gottsched qui avait un don particulier pour les comédies, ne réussissait que très rarement à en produire, car elle investissait tout son temps dans les traductions de tragédies qu'elle effectuait pour son mari.

MARTIN, Jacob, *Kölner Theater im 18. Jahrhundert bis zum Ende der Reichstädtischen Zeit, 1700-94. [Théâtre à Cologne au 18^{ème} siècle et jusqu'à la fin de son époque en tant que ville libre, 1700 – 94.]* Lechte, Emsdetten, 1938. BNUS, StaBi.

MARTIN-FUGIER, Anne, *Comédienne. De Mlle Mars à Sarah Bernhardt*, Editions du Seuil, Paris, 2001. BNF, BNUS.

A travers les biographies de nombreuses comédiennes connues, Anne Martin-Fugier démontre l'évolution du métier de la comédienne entre le dix-huitième et le vingtième siècle.

MAURER, Michael, *Kirche, Staat und Gesellschaft im 17. und 18. Jahrhundert [Eglise, Etat et société aux 17^{ème} et 18^{ème} siècles]*, collection « Enzyklopädie deutscher Geschichte », tome 51, Oldenbourg Verlag, Munich, 1998. BNF, StaBi, GB.

MAURER-SCHMOOCK, Sybille, *Deutsches Theater im 18. Jahrhundert [Le théâtre allemand au 18^{ème} siècle]*, Niemeyer, Tübingen, 1982. BNF, BNUS, StaBi, GB (partiellement).

MEIER, Wilhelm, « *Die letztern Tage der jüngeren Demoiselle M.M.Ch. A**** » (Charlotte Ackermann). *Ein Beitrag zur Geschichte des empfindsamen Briefromans. [« Les derniers jours de la cadette des demoiselles M.M.Ch. A*** » (Charlotte Ackermann). Une contribution à l'histoire du roman épistolaire sentimental.]* Libau&Meyer, Kiel, 1930. BNUS, StaBi.

Une étude basée sur l'ouvrage de Rathlef.

MEINEL, Katharina, *Für Fürst und Vaterland: Begriff und Geschichte des Münchner Nationaltheaters im späten 18. Jahrhundert [Pour le prince et la patrie : Notion et histoire du théâtre national de Munich dans le 18^{ème} siècle tardif]*, UTZ, Munich, 2003. StaBi.

MEYER, Ludwig, *Das Theater-Billet. [Le billet de théâtre.]* Thèse de doctorat. Buchdruckerei F.J.Cors, Höxter an der Weser, 1929. BNF, BNUS, StaBi.

Une étude sur la nature juridique du billet de théâtre.

MOHR, Albert Richard, *Frankfurter Theaterleben im 18. Jahrhundert [La vie théâtrale à Francfort au 18^{ème} siècle]*, Verlag von Dr. Waldemar Kramer, Francfort (Main), 1940. BNF, BNUS, StaBi.

MÖHRMANN, Renate (éditrice), *Die Schauspielerin: Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst [L'actrice : Sur l'histoire culturelle de l'art dramatique féminin]*, Insel Verlag, Francfort/ Main, 1989. StaBi.

MORTENSEN, Hans, MORTENSEN, Gertrud et WENSKUS, Reinhard, *Historisch-geographischer Atlas des Preußenlandes [Atlas géo-historique de la Prusse]*, Franz Steiner Verlag, Wiesbaden, 1976. BNUS, StaBi.

A la BNUS, on ne vous sortira que livre contenant les explications pour les cartes, en ajoutant la note : « Un fantôme indique que les cartes correspondant au livre sont dans le tiroir 101. » Autrement dit, ils ont abandonné l'espoir de les retrouver un jour. Néanmoins, l'ouvrage donne de nombreuses informations intéressantes, telles que les valeurs de change pour la monnaie ou les mesures de l'époque.

MOURRE, Michel, « Sept ans (guerre de) » in *Dictionnaire encyclopédique d'Histoire*, volume q-s, Bordas, Paris, 1986 (1978), p. 4266. BNF, StaBi.

NICHOLSON, Eric A., « Le théâtre : images d'elles » in *Histoire des femmes en Occident*, sous la direction de DUBY, Georges et PERROT, Michelle, volume 3, XVI^e - XVIII^e siècles, sous la direction de DAVIS, Nathalie Zemon et FARGE, Arlette, Paris, Plon, 1991, p. 305-325. BNF, BNUS, StaBi.

OBZYNA, Gertrude et ALTH, Minna von, *Burgtheater 1776 – 1976, Aufführungen und Besetzungen von zweihundert Jahren [Le Burgtheater 1776 – 1976. Au deux cents ans de représentations et distributions de deux cents ans]*, en deux volumes, « Österreichischer Bundestheaterverband », Salzer-Ueberreuter, Vienne, 1979. BNF, StaBi.

Le premier volume contient le registre de toutes les pièces ayant été données et de tous les comédiens ayant joué au Burgtheater à Vienne. Le second volume comprend l'index.

OELKER, Petra, *Nichts als eine Komödiantin. Die Lebensgeschichte der Friederike Caroline Neuber. [Rien qu'une comédienne. La biographie de Friederike Caroline Neuber.]* Beltz & Gelberg, Weinheim et Bâle, 1993. StaBi.

Cette biographie (très riche !) ne retrace pas seulement parfaitement la biographie de la Neuberin et l'image de son époque, mais montre également où Petra Oelker a bien pu s'inspirer pour le personnage principal de sa série de romans historiques ayant pour personnage principal une actrice du dix-huitième siècle.

ÖTTINGER, Klaus, « Trauer um einen guten Mann. Zu Goethes Gedicht Auf Miedings Tod » [« Deuil pour un homme bien. Sur le poème de Goethe: Sur la mort de Mieding »] in GRUNDNER, Klaus-Jürgen et autres, *Gedenkschrift für Michael Landmann*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2001. BNF, StaBi, GB.

OPET, Otto, *Deutsches Theaterrecht. Unter Berücksichtigung der fremden Rechte systematisch dargestellt [Le droit théâtral allemand. En regard des lois étrangères représentées de manière systématique]*, Verlag von S. Calvary & Co., Berlin, 1897. BNF, StaBi.

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du Théâtre*, Dunod, Paris, 1996. BNF, BNUS, StaBi.

PERRY, Gill, « Musing on muses : representing the actress as ‘artist’ in British art of the late eighteenth and early nineteenth centuries » in BELLAMY, Joan, LAURENCE, Anne et PERRY, Gill, *Woman, scholarship and criticism: gender and knowledge, c. 1790 – 1900*, Manchester University Press, Manchester, 2000, p. 16-41. GB (Presque tout l’article.)

PETERSEN, Julius, « Einleitung des Herausgebers » [« L’introduction de l’éditeur »] in *Lessing Gesammelte Schriften*, Spamersche Buchdruckerei, Leipzig, sans date. StaBi.

Même si la date de publication n’est pas connue, l’ouvrage doit dater de 1900 à peu près. L’auteur était un des premiers professeurs d’Etudes théâtrales en Allemagne ; on sait qu’il enseignait à Francfort (Main) vers la fin du dix-neuvième siècle jusqu’au début du vingtième siècle. Le texte est la préface d’une édition de différents ouvrages de Gotthold Ephraim Lessing. J. Petersen y dessine l’image du milieu théâtral de l’époque.

PINATEL, Joseph, *Le drame bourgeois en Allemagne au XVIII^{ème} siècle*, Frères Bosc & L. Riou, 1938, Lyon. BNF, BNUS, StaBi.

La première partie est consacrée au milieu théâtral en Allemagne à l’époque étudiée. Joseph Pinatel aborde avec beaucoup de précision autant l’histoire de la pratique théâtrale que celle des réflexions littéraires et philosophiques qui formaient la base théorique du drame bourgeois. La deuxième partie remet le drame bourgeois dans son contexte international : quelles personnes, quelles mœurs, quelles sociétés et quelles nations ont eu une influence sur le développement d’un drame bourgeois en Allemagne ?

POCOCK, Gillian et RICHARDS, Christopher D., *Physiologie humaine. Les fondements de la médecine*, Elsevier Masson, Paris, 2004. BNF, GB (partiellement).

Cet ouvrage m'a permis de m'instruire sur certaines données d'un point de vue biologique ou médical, tel que l'âge moyen à partir duquel une femme peut avoir des enfants ou bien l'espérance de vie.

POUGIN, Arthur, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des Arts qui s'y rattachent. Poétique, Musique, Danse, Pantomime, Décor, Costume, Machinerie, Acrobatisme. Jeux antiques, spectacles forains, divertissement scénique, fêtes publiques, réjouissance populaires, carrousels, courses, tournois, etc., etc., etc.*, Librairie de Firmin-Didot et Compagnie, Imprimeurs-Librairie de l'Institut de France, Paris, 1885. BNF, BNUS, StaBi.

Ce dictionnaire est un véritable trésor, très complet, écrit avec beaucoup d'humour et très précis dans les descriptions. Il s'adresse autant aux amateurs qu'aux professionnels, et on y trouve également des explications concernant le vocabulaire de la scène.

PROBST, Franz, *Beiträge zur Geschichte des deutschsprachigen Theaterwesens in Eisenstadt: Das Wirken der Wandertruppen von 1716 bis 1837. [Contributions à l'histoire du théâtre germanophone à Eisenstadt: L'activité des troupes itinérantes de 1716 à 1837.]* Collection « Burgenländische Forschungen », cahier n° 18, Landesarchiv und Landesmuseum, Eisenstadt, 1952. StaBi.

Eisenstadt est une ville en Autriche qui fut longtemps la résidence des Esterházy, famille princière austro-hongroise.

PROELSS, R., *Kurzgefaßte Geschichte der Deutschen Schauspielkunst von ihren Anfängen bis 1850 nach den Ergebnissen der heutigen Forschung [Brève histoire de l'art dramatique allemand de ses débuts jusqu'en 1850, selon les résultats de la recherche à ce jour]*, Leipzig, 1900. BNF, StaBi (catalogue avant-guerre).

PUSCHMANN, Claudia, *Fahrende Frauenzimmer: Zur Geschichte der Frauen an deutschen Wanderbühnen (1670 – 1760) [Femmes itinérantes: Sur l'histoire des femmes dans les théâtres itinérants allemands (1670 – 1760)]*, collection « Frauen in Geschichte und Gesellschaft », Centaurus Verlag, Herbolzheim, 2000. BNF, StaBi.

Cette thèse de doctorat est divisée en quatre grandes parties. D'abord, Claudia Puschmann explique l'arrivée de la comédienne dans l'Europe du dix-septième siècle. Puis, elle analyse le

statut social et l'image artistique en comparant les comédiennes des troupes vagabondes avec leurs collègues. Ensuite, elle démontre que c'est justement le mauvais statut social de la comédienne qui a amené à l'autonomie de la femme au théâtre. Enfin, la quatrième partie est une bibliographie riche et bien structurée.

REGNAULT-WARIN, F., *Mémoires historiques et critiques sur F.J. Talma*, sans édition, sans lieu, 1827. BNF, BNUS, StaBi (plusieurs éditions).

REINALTER, Helmut, *Lexikon zum aufgeklärten Absolutismus in Europa: Herrscher – Denker – Sachbegriffe [Dictionnaire de l'absolutisme éclairé en Europe: souverains – penseurs – termes]*, Böhlau Verlag, Vienne, Cologne et Weimar, 2005. BNF, StaBi, GB (partiellement).

ROSENHEIM, R., *Die Geschichte der deutschen Bühnen in Prag [L'histoire des théâtres allemands à Prague]*, Prague, 1938. StaBi.

ROUGEMONT, Martine de,

- « La déclamation tragique en Europe au XVIIIème siècle » in KÖHLER, Erich et KRAUSS, Henning (éditeurs), *Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes*, Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg, 1979, p. 451-469. BNF, BNUS, StaBi.
- *La Vie théâtrale en France au XVIIIème siècle*, H. Champion, Paris, 1988. BNF, BNUS, StaBi.
- « L'Europe du Théâtre » in *Dix-huitième siècle. Revue annuelle de la Société française du dix-huitième siècle*, numéro 25, Presse universitaire française, 1993, p. 65-77. BNF, BNUS, StaBi.

RÜPPEL, Michael,

- « 'Was sagen Sie von Mme Bürger?' Elise Bürger (1769-1833) als Schauspielerin und das Theater zur Zeit der 'Weimarer Klassik.' » [« 'Que dites-vous de Madame Bürger?' Elise Bürger (1769-1833) en tant qu'actrice et le théâtre à l'époque la 'Weimarer Klassik.' »] in KERTSCHER, Hans-Joachim (éditeur), *G. A. Bürger und J. W. L. Gleim*, Niemeyer Verlag, Tübingen, 1996. BNF, BNUS, StaBi.

- „Nur zwei Jahre Theater, und dann ist alles zerrüttet“, *Bremer Theatergeschichte von den Anfängen bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*. [«Juste deux ans, et puis tout est ruiné », *l'histoire théâtrale de Brême de ses débuts jusqu'à la fin du 18^{ème} siècle*.] Universitätsverlag C. Winter, Heidelberg, 1996. StaBi.

SADDELER, Heinz Hubert, *Die Muttergestalt im Drama des Sturm und Dranges [Le personnage de la mère dans le drame du Sturm und Drang]*, J. B. Gerlach & co., Düsseldorf, 1938. BNF, BNUS, StaBi.

L'étude a été publiée en tant que thèse de Doctorat. Saddeler analyse des auteurs comme Gottsched, Gellert, Lenz, Lessing, Klinger ou Goethe, mais également des contemporains moins connus. On peut dire qu'il définit quatre types de la mère dans le drame du *Sturm und Drang* : la sottise, l'autoritaire, la « bonne » mère et l'infanticide.

SADJI, Uta, *Der Mohr auf der deutschen Bühne des 18. Jahrhunderts [L'homme noir sur la scène allemande du 18^{ème} siècle]*, collection «Wort und Musik. Salzburger Akademische Beiträge », Verlag Ursula Müller-Speiser, Anif/ Salzburg, 1992. BNF, BNUS, StaBi.

Complété par un index de personnes et des iconographies rares.

SASSE, Hannah, *Friedericke Caroline Neuber. Versuch einer Neuwertung [Friederike Caroline Neuber. Tentative d'une évaluation nouvelle]*, Thèse de Doctorat, Fribourg (Allemagne), 1937. BNF, BNUS, StaBi.

Une étude intéressante, mais révolue aujourd'hui, qui nous permet tout de même de retracer l'étude de la Neuberin à travers le temps.

SATORI-NEUMANN, Bruno Th., « Die Frühzeit des Weimarer Hoftheaters unter Goethes Leitung (1791 bis 1798) nach den Quellen bearbeitet » [« L'aurore du théâtre de Weimar sous la direction de Goethe (1791 – 1798) en tenant compte des sources »] *in Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte*, Volume 31, sans édition, Berlin, 1922. BNF, BNUS, StaBi.

SAUERMAN, Clemens, *Die sozialen Grundlagen des Theaters [Les fondements sociaux du théâtre]*, collection «Die Schaubühne, Quellen und Forschungen zur Theatergeschichte», Band 11, Verlagsanstalt Heinr. & J. Lechte, Emsdetten, 1935. BNF, BNUS, StaBi.

Theaterwissenschaft und Theaterpolitik. – Das Theater : Das Theater als Kunstwerk / Das Theater als Symbolgestalt / Das Theater als raum-zeitliche Darstellung (Aufführung). – Das Publikum : Das Publikum als Öffentlichkeit / Das Kunstpublikum / Das Theaterpublikum. – Die Kritik : Der Umfang der Kritik in der Öffentlichkeit / Die Kunstkritik / Die Theaterkritik. – Das Theater, sein Publikum und seine Kritik. – Literaturverzeichnis. – Autorenregister. – Sachregister.

SCHERL, Adolf, *Berufstheater in Prag, 1680 – 1739 [Le théâtre professionnel à Prague, 1680 – 1739]*, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Vienne, 1999. BNUS, StaBi.

SCHEUBE, H., *Die Frauen des achtzehnten Jahrhunderts. Culturgeschichtliche Zeit- und Lebensbilder. [Les femmes du dix-huitième siècle. Esquisses d'époque et biographies du point de vue de l'histoire culturelle.]* Sans édition, Berlin, 1876 – 1877. BNF, StaBi.

SCHIEFER, Karl, *Elise Bürger – ein Beitrag zur deutschen Literatur und Theatergeschichte [Elise Bürger – une contribution à l'histoire littéraire et théâtrale allemande]*, Thèse de Doctorat d'Université, Francfort/Main, 1921. StaBi.

SCHINDLER, Otto G. (éditeur) et autres, *Deutsches Theater im Ausland vom 17. bis zum 20. Jahrhundert: interkulturelle Beziehungen in Geschichte und Gegenwart [Le théâtre allemand à l'étranger du 17^{ème} au 20^{ème} siècle: relations interculturelles dans le passé et le présent]*, collection «Thalia Germanica», tome 3, Lit Verlag Dr. W. Hopf, Berlin, 2007. BNUS, GB (partiellement).

Articles utiles : KAMPUS, Evald, « Über die Einheitlichkeit der Truppen und Spielpläne in den deutschsprachigen Theatern des Baltikums im 18. – 20. Jahrhundert », p. 14-22. / FRITZ, Axel, « Das deutschsprachige Drama auf dem schwedischen Theater », p. 32-46. / HARTER, Christiane, « Deutschsprachiges Theaterleben in Russland in der Mitte des 18. Jahrhunderts. Der Prinzipal und Geschäftsmann Johann Peter Hilferding und sein Theaterunternehmen », p. 47-64. /

JAKUBCOVÁ, Alena, « Was wir über die Musik von Prager Inszenierungen in der 2.Hälfte des 18. Jahrhunderts wissen », p.81-87. / SCHERL, Adolf, « Die Bedeutung des deutschen Theaters im sprachlich gemischten Prag des 18. Jahrhunderts », p. 88-94. / SCHINDLER, Otto G., « Hanswurst in Preßburg/ Bratislava. Deutsche Lustigmacher auf den ältesten Theaterzetteln Ungarns und der Slowakei », p. 95-122. / ULRICH, Paul S., « The 19th Century Souffleur-Journal in Brünn. Example of Tradition Largely Ignored in Theatre Research », p. 123-145.

SCHMITT, Peter, *Schauspieler und Theaterbetrieb. Studien zur Sozialgeschichte des Schauspielerstandes im deutschsprachigen Raum (1700 – 1900)*. [*L'acteur et l'entreprise théâtrale. Etudes sur l'histoire sociale du statut des comédiens dans l'espace germanophone (1700 – 1900)*.] Collection « Theatron », numéro 5, Niemeyer, Tübingen 1990. BNF, StaBi.

SCHNIEDER, Edmund, *Empirisch-strukturpsychologische Untersuchungen über den Schauspieler [Etudes empiriques et psycho-structuralistes sur l'acteur]*, thèse de doctorat, Johann Ambrosius Barth, Leipzig, 1932. BNF, BNUS, StaBi.

SCHRÖTER, Friedrich et THIELE, Richard, « Einleitung » [« Introduction »] in Gotthold Ephraim LESSING, *Lessing's Hamburgische Dramaturgie*, Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses, Halle, 1878. Réédition : Georg Olms Verlag, Hildesheim/ New York, 1979. StaBi.

SCHRÖTTER, Friedrich Freiherr von, *Wörterbuch der Münzkunde [Dictionnaire de la numismatique]*, Walter de Gruyter & Co, Berlin, 1930. BNUS, StaBi, GB (partiellement, édition de 1970).

SCHWANBECK, Gisela, *Sozialprobleme der Schauspielerin im Ablauf dreier Jahrhunderte [Problèmes sociaux de l'actrice au cours de trois siècles]*, Collection « Theater und Drama », volume 18, Colloquium Verlag, Berlin, 1957. BNF, StaBi.

Ce sont particulièrement l'introduction ainsi que le deuxième et le troisième chapitre qui nous intéressent : *Die Epoche der Neuberin* (L'époque de Friederike Caroline Neuber) et *Schauspielerinnen des deutschen Nationaltheaters* (Comédiennes du Théâtre National Allemand). L'étude ne se limite pas aux comédiennes du dix-huitième siècle. L'ouvrage fait partie de la collection « Theater und Drama » qui, interrompue par la Seconde Guerre mondiale, n'a été reprise

qu'en 1957. Ainsi il est intéressant de savoir que l'ouvrage contient une liste avec les sujets des dix-sept premiers volumes, qui ont en grande partie disparu.

SCHWINKOWSKI, Walter, *Das Geld- und Münzwesen Sachsens. Beiträge zu seiner Geschichte... [La finance et le système monétaire de Saxe. Contributions à l'histoire...]*, Buchdr. der W. v. Baensch Stiftung, Dresde, 1917. BNUS, StaBi.

SELVER, Henrik, *Die Auffassung des Bürgers im deutschen bürgerlichen Drama des 18. Jahrhunderts [L'idée du bourgeois dans le drame bourgeois allemand du 18^{ème} siècle]*, Thèse de Doctorat, Leipzig, 1930. BNUS, StaBi.

Vorwort. / Zum Eintritt des Bürgers in das deutsche Drama : Einleitung. – Die nivellierende Auffassung des Menschen. – Die neue Fundierung des tragischen im menschlichen Leben. – Die praktischen Tendenzen der Aufklärung als Antrieb zum bürgerlichen Drama. – Die ästhetischen Grundlagen für das Entstehen des bürgerlichen Dramas. / Die Auffassung des Bürgers im deutschen bürgerlichen Drama des 18. Jahrhunderts: Der heroisch-sittliche Bürger. (Lessing) – Einleitung. – Miß Sara Sampson. – Emilia Galotti. – Lessings generationsverwandte Nachahmer. – Der passive Bürger. (Sturm und Drang) – Der Sturm und Drang. – Drama der sozialen Zustände. – Drama des Individualismus. – Der saturierte Bürger. – Familiengemälde.

SICHARDT, Gisela, *Das Weimarer Liebhabertheater unter Goethes Leitung. Beiträge zu Bühne, Dekoration und Kostüm unter der Berücksichtigung der Entwicklung Goethes zum späteren Theaterdirektor [Le théâtre amateur sous la direction de Goethe; Contributions au théâtre, la décoration et les costumes, avec prise en considération de l'évolution de Goethe en futur directeur de théâtre]*, Arion Verlag, Weimar, 1957. BNF, BNUS, StaBi.

Einleitung. / 1. Die Bühnen des Weimarer Liebhabertheaters. / 2. Die Dekorationen. / 3. Die Kostüme. / 4. Goethes Wirksamkeit am Weimarer Liebhabertheater in ihrer Bedeutung für Goethes Entwicklung zum klassischen Theaterleiter. / Übersicht über die Aufführungen am Weimarer Liebhabertheater.

SIMEK, Ursula, *Das Berufstheater in Innsbruck im 18. Jahrhundert, Theater im Zeichen der Aufklärung in Tirol [Le théâtre à Innsbruck au 18^{ème} siècle, le théâtre sous le signe des lumières au Tyrol]*, collection « Theatergeschichte Österreichs », Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Vienne, 1992. BNF, BNUS, StaBi.

Vorwort. – Das Zeitalter der Aufklärung in Tirol. – Innsbruck, Verwaltungszentrum und Mittelpunkt des geistigen und kulturellen Lebens. – Zensur im Zeitalter der Aufklärung. – Theater in Innsbruck. – Tiroler Dramenliteratur im Zeichen der Aufklärung. – Zusammenfassung : Theater im Wandel. – Anhang. – Bibliographie. – Register (Personen).

SOHN, Anne-Marie et THELAMON, Françoise, *L'Histoire sans les femmes est-elle possible ?* Perrin, Rouen, 1998. BNF, BNUS.

1. Ecriture de l'histoire et construction des catégories. / 2. Innovations et confrontations. / 3. Transmission des savoirs.

SÖLLNER, Fritz, *Die Geschichte des ökonomischen Denkens [L'histoire de la pensée économique]*, Springer Verlag, Berlin, Heidelberg et New York, 1999. StaBi, GB (partiellement, édition 2001).

SOTTONG, Hermann J., *Transformation und Reaktion : Historisches Erzählen von der Goethezeit zum Realismus [Transformation et réaction: narration historique de l'époque de Goethe jusqu'au réalisme]*, Wilhelm Fink Verlag, Munich, 1992. BNF, BNUS, StaBi.

Comme le but de l'étude comparative des romans historiques ne prend dans mon analyse que la valeur d'un outil de travail, je me suis concentrée sur les deux premiers chapitres de l'ouvrage. Le premier chapitre cité, « "Historisches Erzählen" : Anmerkungen zu einem umstrittenen Genre » introduit dans la controverse qui existe autour le genre du roman historique (p. 9 – 19) . « "Von der Goethezeit zum Realismus" : Zum Problem literarischer Periodisierung in der ersten Hälfte des 19.Jahrhunderts » explique la difficulté de dater les périodes littéraires des années 1800 à 1850 (p. 21 – 25).

STELTZ, Michael, *Geschichte und Spielplan der französischen Theater an deutschen Fürstenhöfen im 17. und 18. Jahrhundert [Histoire et programmes des théâtres français dans les cours princiers allemands au 17^{ème} et 18^{ème} siècles]*, Munich, 1964. StaBi.

STÜMCKE, *Die Frau als Schauspielerin [La femme en tant qu'actrice]*, Rothbarth, Leipzig, 1905. BNF, StaBi.

SUCKAU, Edouard de, « Einleitung » [« Introduction »] in LESSING, Ephraim Gotthold, *Dramaturgie de Hambourg*, traduit par SUCKAU, Edouard de, Librairie Académique Didier et Cie, Paris, 1869. BNF, StaBi, GB.

TROITSKIĬ, Z. L., *Konrad Ekhof, Ludwig Schröder, August Wilhelm Iffland, Johann Friedrich Fleck, Ludwig Devrient, Karl Seydelmann. Die Anfänge der realistischen Schauspielkunst. [Konrad Ekhof, Ludwig Schröder, August Wilhelm Iffland, Johann Friedrich Fleck, Ludwig Devrient, Karl Seydelmann. Les débuts du jeu d'acteur réaliste.]* B. Henschel und Sohn, Berlin, 1949. BNF, StaBi.

Orthographe de l'auteur dans l'édition allemande : TROIZKIJ, S. Catalogue BNF : D'après une note, l'original russe avait paru à Moscou et Leningrad, aux Éditions « Iskousstvo », en 1940.

UNRUH, Walter, *Die Gesellschaft der Prinzipalin Karoline Schuch um das Jahr 1784 [La société de la Prinzipalin Karoline Schuch vers 1784]*, Woynar Verlag, Berlin, 1928. StaBi.

VAN DÜLMEN, Richard, *Kultur und Alltag in der Frühen Neuzeit. Erster Band: Das Haus und seine Menschen vom 16. bis zum 18. Jahrhundert [Civilisation et quotidien au début des temps modernes. Premier tome : La maison et ses hommes du 16^{ème} au 18^{ème} siècle]*, Verlag C.H. Beck, Munich, 2005 (1990). BNF, BNUS, StaBi, GB (partiellement).

Une référence utile pour apprendre plus sur le quotidien au dix-huitième siècle.

VAN TIEGHEM, Philippe, *Les grands comédiens (1400 – 1900)*, Collection « Que sais-je ? », PUF, Paris, 1960. BNF, BNUS, StaBi.

WECKEL, Ulrike et autres, *Ordnung, Politik und Geselligkeit der Geschlechter im 18. Jahrhundert [L'ordre, la politique et la convivialité des sexes au 18^{ème} siècle]*, Wallstein Verlag, Göttingen, 1998. BNF, StaBi, GB (partiellement).

WEIL, Rudolf, *Das Berliner Theaterpublikum unter A. W. Ifflands Direktion (1796 bis 1814). Ein Beitrag zur Methodologie der Theaterwissenschaft. [Le public théâtral de*

Berlin sous la direction d'A.W. Iffland (1796 – 1814). Une contribution à la méthodologie des études théâtrales.] Selbstverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte, Berlin, 1932. BNF, BNUS, StaBi.

I. Ziel und Weg einer theaterwissenschaftlichen Publikumsforschung. – II. Die Quellen einer theaterwissenschaftlichen Publikumsforschung. – III. Die Zusammensetzung des Berliner Theaterpublikums unter A. W. Ifflands Direktion (Ein Beitrag zur theaterwissenschaftlichen Publikumsforschung).

WEISS, Christoph (éditeur), *Stegreifburlesken der Wanderbühne, Szenare der Schulz-Menningerschen Schauspielertruppe [Burlesques improvisées, canevas de la troupe des comédiens de Schulz-Menninger]*, Collection Kleines Archiv des achtzehnten Jahrhunderts, W. J. Röhrig Verlag, St Ingbert, 1990. BNF, BNUS, StaBi.

Recueil de quelques pièces burlesques, représentées par la troupe vagabonde Schulz-Menningersche.

WIRTH, Max, *Das Geld. Geschichte der Umlaufmittel von der ältesten Zeit bis in die Gegenwart [L'argent. L'histoire des actifs circulants de l'origine des temps à nos jours]*, sans édition, Leipzig et Prague, 1884. BNF, BNUS, StaBi.

WURST, Karin A. (éditrice), *Frauen und Drama im 18. Jahrhundert [Les femmes et le drame au 18^{ème} siècle]*, Böhlau, Cologne, 1991. BNF, StaBi.

ZEHNDER, Frank Günther (éditeur), *Die Bühnen des Rokoko. Theater, Musik und Literatur im Rheinland des 18. Jahrhunderts. [Les scènes du rococo. Théâtre, musique et littérature dans le pays rhénan du 18^{ème} siècle.]* DuMont, Cologne, 2000. BNUS. StaBi.

L'ouvrage fait partie d'une série de publications à l'occasion d'une exposition intitulée *Clemens August und seine Epoche*.

ZELLE, Carsten (éditeur), *Das 18. Jahrhundert jenseits der Aufklärung [Le dix-huitième siècle au-delà des lumières]*, second cahier, collection «Mitteilungen der deutschen Gesellschaft zur Erforschung des achtzehnten Jahrhunderts», Wallstein Verlag, Wolfenbüttel, 1997. StaBi, GB (partiellement).

ZIESSLER, Herbert, *Vom Leben und Wirken der Frau Neuberin [Sur la vie et l'œuvre de la Neuberin]*, Rat der Stadt, Reichenbach i.v., 1957. BNF.

C. Romans et biographies romancées

BRUNIER, Ludwig, *Friedrich Ludwig Schröder: ein Künstler- und Lebensbild [Friedrich Ludwig Schröder: une biographie de l'artiste et de l'homme]*, J. J. Weber, Leipzig, 1864. BNUS, StaBi, GB.

HECKER, Jutta, *Corona. Das Leben der Schauspielerin Corona Schröter [Corona. La vie de l'actrice Corona Schröter]*, Verlag der Nation, Berlin, 1969. BNF, StaBi.

Une biographie romancée sur la vie de Corona Schröter.

KLINGG, Thomas, *Jan Blaufink – ein Schelmenroman [Jan Blaufink – un roman picaresque]*, Frundsberg-Verlag, Berlin et Vienne, 1938. BNF, BNUS, StaBi.

Il paraît que le personnage de Jan Blaufink est un bouffon légendaire, dans la même catégorie que Till Eulenspiegel (Till l'espiègle). On s'intéressera particulièrement au deuxième chapitre de ce roman, « Le Théâtre et la Mère de Jan ».

KNOBLOCH, Hilde, *Der Feuergeist. Das Leben Friedrich Ludwig Schröders [L'esprit du feu. La vie de Friedrich Ludwig Schröder]*, Verlag Steirische Anstalt, Graz, 1941. BNF, BNUS, StaBi.

MERCK, Eva Maria, *Die Freundinnen, Eine Episode aus dem Leben der Charlotte Ackermann [Les copines. Un épisode de la vie de Charlotte Ackermann]*, H. Stuffer, Baden-Baden, 1951 (?). BNUS.

Le roman raconte comment une jeune fille de bonne maison devient, contre la volonté de son père qui s'oppose au théâtre, l'amie de la comédienne Charlotte Ackermann.

MEYER, Friedrich Ludwig Wilhelm, *Friedrich Ludwig Schröder. Beitrag zur Kunde des Menschen und des Künstlers [Friedrich Ludwig Schröder. Une contribution à la connaissance de l'homme et de l'artiste]*, en deux volumes, chez August Campe, Hambourg, 1823. BNF, BNUS, StaBi, GB.

MÜLLER, Otto,

- *Charlotte Ackermann – Ein Hamburger Theaterroman aus dem vorigen Jahrhundert*, Meidinger Verlag, Francfort/ Main, 1854. StaBi, GB. Traduction : PORCHAT, J.Jacques, *Charlotte Ackermann, souvenirs du Théâtre de Hambourg au dix-huitième siècle*, F. Klincksieck, Paris, 1854. Egalement : Librairie C. Reinwald, Paris 1857. BNF, GB.

Ce roman porte sur le théâtre à Hambourg au dix-huitième siècle et plus précisément sur la vie de Charlotte Ackermann. Dans le catalogue de la *Staatsbibliothek* est mentionné que le même auteur aurait écrit un drame en cinq actes portant le même nom.

- *Ekhof und seine Schüler [Ekhof et ses disciples]*, roman en deux volumes, Keil Verlag, Leipzig, 1863. StaBi, GB (premier volume).

OELKER, Petra,

- *Tod im Zollhaus [Mort à l'octroi]*, Rowohlt Verlag, Reinbek/ Hambourg, 1997. BNUS.

L'action se déroule à Hambourg, en 1765. Le gérant d'une troupe de théâtre est accusé d'un meurtre. Comme les comédiens sont très mal vus, la comédienne Rosina décide de prendre l'identité d'un jeune homme pour s'introduire dans les cercles bourgeois et, par là, trouver le véritable coupable.

- *Der Sommer des Kometen [L'été du comète]*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek / Hambourg, 1998. BNUS.

Hambourg en juin 1766 : Rosina et sa troupe sont revenues à Hambourg parce qu'un poète très riche leur a promis une pièce qui fera scandale. Arrivés, ils apprennent que la pièce a disparu et que le poète est à l'asile où il mourra peu après. D'autres meurtres suivent. Qu'est-ce que la pièce disparue aurait bien pu dévoiler pour que l'assassin se sente aussi menacé ? Rosina enquête.

- *Lorettas letzter Vorhang [Le dernier rideau de Loretta]*, Wunderlich Taschenbuch, Rowohlt Verlag, Reinbek/ Hambourg, 1998.

Octobre 1767. La comédienne Rosina travaille au premier Théâtre national de l'histoire allemande (à Hambourg). Pendant une représentation, sa collègue Loretta, la doublure de l'héroïne, est assassinée. Qui a bien pu la tuer : un des nombreux ennemis du théâtre, un de ses admirateurs ou bien faut-il chercher l'assassin dans le passé de Loretta ? Sophie Friederike Hensel est un personnage de ce roman.

- *Die zerbrochene Uhr [La montre brisée]*, Rowohlt Verlag, Reinbek/ Hambourg, 1999.

Un professeur a été tué. La comédienne Rosina enquête.

- *Die ungehorsame Tochter [La fille désobéissante]*, Rowohlt Verlag, Reinbek/ Hambourg, 2000.

Alors que quelques mystères sur la vie de Rosina avant qu'elle soit devenue actrice sont révélés, on s'aperçoit jusqu'à quel point le personnage est inspiré de la biographie de la Neuberin.

- *Die englische Episode [L'épisode anglais]*, Rowohlt Verlag, Reinbek/ Hambourg, 2003. Référence toujours en vente.

En 1770, lors d'un voyage qui les amène à Londres, la comédienne Rosina se charge de trouver le lien entre deux meurtres et découvre en même temps le théâtre anglais.

- *Der Tote im Eiskeller [Le cadavre dans la glacière]*, Rowohlt Verlag, Reinbek/ Hambourg, 2005. Référence toujours en vente.

Ce roman de Petra Oelker a pour personnage secondaire Friedrich Ludwig Schröder.

- *Mit dem Teufel im Bunde [Union avec le diable]*, Rowohlt Verlag, Reinbek/ Hambourg, 2006.

Hambourg, printemps 1772 : Rosina est devenue sédentaire. Mariée, elle quitte les planches, mais pas les lieux de crimes !

- *Die Schwestern vom roten Haus [Les soeurs de la maison rouge]*, Rowohlt Verlag, Reinbek/ Hambourg, 2009.

Puisque son mari est souvent absent pendant de longues période, la compagnie de sa « famille », c'est-à-dire de ses anciens collègues lui devient insupportable. A la fin du roman, elle décide de réouvrir le théâtre qui a été fermé après le départ de la troupe.

- *Die Nacht des Schierlings [La nuit de la ciguë]*, Rowohlt Verlag, Reinbek/ Hambourg, 2010.

Rosina retrouve ses anciens collègues, qui jouent à Hambourg.

PETERSEN, Albert,

- *Charlotte Ackermann*, Alster-Verlag, Hambourg, 1929. StaBi (catalogue basé sur les données de l'avant-guerre).

Il paraît que la première édition de ce roman inclut 12 tableaux montrant le théâtre du dix-huitième siècle. Le roman raconte la vie de Charlotte Ackermann.

- *Friedrich Ludwig Schröder. Des großen Schauspielers Werdezeit [Friedrich Ludwig Schröder. Les débuts du grand acteur]*, Alster-Verlag, Hambourg, 1928/1929. BNUS, StaBi (consultation uniquement sur place).

C'est le directeur de la *Staats- und Universitätsbibliothek* de la Ville de Hambourg, Gustav Wahl, qui avait donné à Albert Petersen l'idée d'écrire ce roman. Lors d'une exposition sur l'Histoire culturelle de Hambourg, il montrait à l'auteur des documents et objets de l'époque de Lessing. Petersen décida alors de consacrer un roman à Sophie Charlotte Ackermann, la mère de Friedrich Ludwig Schröder. Mais au fur et à mesure que ses recherches avançaient, il décida de mettre l'accent plutôt sur la jeunesse de Schröder. Ce n'est que l'année suivante qu'il publia le roman sur la mère. L'ouvrage est complété par huit illustrations, montrant entre autres Friedrich von Hagedorn (1708 – 1754), l'ancien bâtiment de l'Opéra ou bien une affiche de la troupe de Sophie Charlotte Ackermann, datant de l'année 1744.

SCHMIDT-GRAUBNER, Elly, *Die Neuberin – Passion einer Rebellin [La Neuberin – passion d'une rebelle]*, Janke Verlag, Leipzig, 1938. BNF, StaBi (catalogue avant-guerre).

Une biographie romancée.

SMIDT, Heinrich, *Jan Blaufink oder See und Theater. Eine hamburgische Erzählung.[Jan Blaufink ou la mer et le théâtre. Une nouvelle hambourgeoise.]*, Janke Verlag, Berlin, 1864, StaBi. Réédition: Gesellschaft deutscher Literaturfreunde, Berlin, vers 1926. StaBi.

WELCKER, Heinrich, *Frau Caroline Neuberin [Madame Caroline Neuber]*, Möhring Verlag, Leipzig, 1935. StaBi (catalogue basé sur les données de l'avant-guerre).

WENDLAND, Heide, *Komödiantin ohne Maske – Erzählung um Friederike Caroline Neuber, genannt die Neuberin [Comédienne sans masque – une nouvelle autour de Friederike Caroline Neuber, dite: la Neuberin]*, Verlag Rütten & Loening, Berlin (Est), 1957. StaBi.

D. Dictionnaires (de langue)

Il peut paraître étonnant d'évoquer les dictionnaires de langue dans cette bibliographie. Toutefois, comme je les ai consulté autant pour la rédaction du chapitre linguistique que pour les nombreuses citations traduites par mes soins, ce choix me semble pertinent.

ANONYME, *Nouveau dictionnaire de poche Français – Allemand / Allemand – Français*, Imprimeur-Librairie L. Eck, Strasbourg, 1820. BNF.

Un ouvrage intéressant, certes, mais difficile à consulter sans loupe. L'écriture est minuscule.

ANONYME, *Nouveau dictionnaire de poche François – Allemand et Allemand – François, enrichi des expressions nouvellement créés en France*, chez Chrétien Théponie Badenhorst (Leipzig) ou chez Charles Pougens (Paris), 1798. BNF, GB.

ANONYME, *Nouveau dictionnaire du voyageur. François – Allemand – Latin et Allemand – François – Latin. Enrichi de tous les mots, et de toutes les expressions Françaises & Allemandes nouvellement introduites*, Jean Louis Brandmuller, Bâle, 1746. BNF, BNUS, GB.

Le dictionnaire était destiné autant au diplomate se rendant à une autre cour européenne qu'au commerçant en déplacement professionnel.

BENECKE, Georg Friedrich, MÜLLER, Wilhelm et ZARNCKE, Friedrich, *Mittelhochdeutsches Wörterbuch [Dictionnaire du Moyen haut-allemand]*, S. Hirzel Verlag, Leipzig, 1866 – 1878. BNF, BNUS, StaBi, GB.

DROSDOWSKI, Günther et autres, *Fremdwörterbuch [Dictionnaire des mots étrangers usuels dans la langue allemande]*, en dix volumes, Dudenverlag, Mannheim, Vienne et Zurich, 1990. BNF, BNUS, StaBi.

En accès libre à la BNUS, consultation uniquement sur place.

GRIMM, Jacob et GRIMM, Wilhelm, *Deutsches Wörterbuch [Dictionnaire allemand]*, Verlag von S. Hirzel, Leipzig, 1893. BNF (différentes éditions), BNUS, StaBi (différentes éditions), GB.

HERMANN, Ursula, WAHRIG, Dr. Gerhard, LAWETZKY, Dr. Margarete et autres, *Wahrig Deutsches Wörterbuch [Wahrig Dictionnaire allemand]*, Bertelsmann Lexikon-Verlag, Gütersloh, 1979. BNF, BNUS, StaBi.

KLUGE, Friedrich, *Kluge. Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache [Kluge. Dictionnaire étymologique de la langue allemande]*, édité par SEEBOLD, Elmar, éditions Walter de Gruyter, Berlin et New York, 2002 (24^{ème} édition, première en 1883). BNF, StaBi, BNUS.

LEO.

Université de Munich, <http://dict.leo.org/>

Dernière consultation: 30 octobre 2010, Langue: Allemand.

Créé en coopération avec l'université de Munich, ce dictionnaire existe depuis 1995. Il s'adresse essentiellement aux étudiants et aux professionnels de la traduction et de l'interprétariat. Les langues proposées sont le français, l'anglais, l'espagnol, l'italien, le chinois et le russe.

MERCIER, Louis-Sébastien, *Néologie, ou Vocabulaire des Mots Nouveaux*, Tome 1, Moussard et Maradan, Paris, 1801. GB

MOLÉ, M., *Nouveau dictionnaire de poche Français – Allemand et Allemand – Français à l'Usage des écoles*, 2 volumes, George Westermann, 1887 (première édition 1852). BNF, BNUS, StaBi.

MORITZ, Karl Philipp, *Grammatisches Wörterbuch der deutschen Sprache [Dictionnaire grammatical de la langue allemande]*, tome 3, chez Ernst Felisch, Berlin, 1797. BNF, StaBi, GB.

PFEIFER, Wolfgang (éditeur), *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen [Dictionnaire étymologique de l'allemand]*, en deux tomes, Akademie Verlag, Berlin, 1993. Première édition en 1989. BNF, BNUS (en libre accès salle 3), StaBi.

RONDEAU, Pierre (auteur) et BUXTORE, Auguste J. (correcteur), *Nouveau dictionnaire François – Allemand contenant tous les mots les plus connus et usités de la langue Française*, chez la veuve de feu de J. Conrad De Mechel, Bâle, 1739. BNF, BNUS, StaBi (plusieurs éditions), GB.

Voici un dictionnaire particulièrement intéressant parce qu'il ne contient ni le nom « comédienne », ni le nom « actrice ».

SCHÜTZEICHEL, Rudolf (éditeur), *Althochdeutsches Wörterbuch [Dictionnaire de l'ancien haut-allemand]*, Niemeyer Verlag, Tübingen, 2006 (première édition 1969). BNF, BNUS, StaBi.

SCHWAN, Christian Friedrich, *Nouveau dictionnaire de la langue allemande et française composé sur le dictionnaire de M. Adelung et de l'Académie française, enrichi des termes propres des Sciences et des Arts*, tome 2 (H-Z), chez F. C. Schwan et C. Fontaine, Mannheim, 1784. BNF, StaBi, GB.

THIBAUT, M. A., *Nouveau dictionnaire Français – Allemand et Allemand – Français*, 2 volumes, George Westermann, 1872. BNF (autres éditions), StaBi, GB.

M.A. Thibaut est le pseudonym de Johann Gottfried Haas.

WACKERNAGEL, Wilhelm, *Kleineres altdeutsches Lesebuch nebst Wörterbuch [Petit manuel littéraire de l'ancien haut-allemand avec un dictionnaire]*, Verlag der Schweighauserischen Verlagsbuchhandlung, Bâle, 1861. StaBi, GB.

WERMKE, Matthias et autres, *Herkunftswörterbuch [Dictionnaire étymologique]*, Dudenverlag, Mannheim, Vienne et Zurich, 2001. BNF, BNUS, StaBi.

E. Références introuvables

ANONYME, *Abentheuer und Wallfahrten einer deutschen Schauspielerin. Komischer Roman. [Aventures et pèlerinages d'une actrice allemande. Un roman comique.]* Hamburg, vers 1810.

Ce roman est cité dans plusieurs bibliographies. Il apparaît dans le catalogue de la StaBi, mais lorsque j'ai voulu le consulter, ils ne l'ont pas trouvé.

ANONYME, *Max Sturms theatralische Wanderungen. Ein Büchlein zur Beherzigung für junge Leute. [La promenade théâtrale de Max Sturm. Un livret à l'attention des jeunes gens.]* Magdeburg, 1788.

GÜNTHER, Johannes, *Sturz der Maske – Theaterroman aus dem Rokoko [La chute du masque – un roman théâtral du rococo]*, Hendriock Verlag, Berlin, 1934.

Ekhof est un des personnages de ce roman. Même si la référence apparaît dans le catalogue de la StaBi, elle demeure introuvable.

HUNOLD, Georg Heinrich, *Die Leuchte Hamburgs [La lumière de Hambourg]*, sans édition, Leipzig, 1910.

Ce roman porte sur Friedrich Ludwig Schröder.

JAGEMANN, Caroline, *Die Erinnerungen der K. Jagemann (nebst zahlreichen unveröffentlichten Dokumenten aus der Goethe-Zeit. [Les Mémoires de K. Jagemann (avec de nombreux documents inédits de l'époque de Goethe.)* Édité par Eduard von Bamberg, Dresde, 1926.

Cet ouvrage semble être une édition ancienne des Mémoires de Karoline Jagemann.

KOLLER, Josef Maria von, *Aphorismen für Schauspieler und Freunde der dramatischen Kunst [Aphorismes pour acteurs et pour amis de l'art dramatique]*, Regensburg, 1804.

KOPECNY, Angelika, *Fahrende und Vagabunden. Ihre Geschichte, Lebenskünste, Zeichen und Straßen [Voyageurs et vagabonds. Leurs vies, arts de vie, symboles et routes]*, sans édition, Berlin, 1980.

MÜLLER, Henriette, *Ein Wort übers Theaterwesen überhaupt von einer Schauspielerin dem Herzog von Mecklenburg-Strelitz „in tiefer Ehrfurcht“ gewidmet [Un mot sur la nature du théâtre en général, par une actrice « avec le plus profond respect » dédié au duc de Mecklembourg – Strelitz]*, Römheld, Lübeck, 1796.

Le titre apparaît dans le catalogue de la StaBi, mais lorsque j'ai voulu le consulter, ils ne l'ont pas trouvé.

PABST, Georg-Wilhelm, *Komödianten*, Allemagne, 1941. Titre français: *Les comédiens*.

Il paraît que l'université de Fribourg (Brisgau) dispose d'une copie du film, mais elle ne semble pas être consultable.

PETRASCH, Freiherr von, *Der Hof der Schauspieler [La cour des acteurs]*, 1765.

SCHLOSSER, Johann Ludwig, *Die Komödianten [Les comédiens]*, 1767.

F. Références inutiles

ASTRUC, Joseph, *Le Droit privé du théâtre : ou rapports des directeurs avec les auteurs, les artistes et le public*, Mâcon, sans lieu, 1897. BNF, BNUS, StaBi.

Cette référence n'apporte pas de renseignements intéressants concernant l'époque étudiée.

BAUER, Dr. A. Bernhard, *Komödiantin... Dirne?: der Künstlerin Leben und Liebe im Lichte der Wahrheit [La comédienne...une prostituée? La vie et l'amour de l'artiste à la lumière de la vérité]*, Fieba Verlag, Vienne, 1927. StaBi

L'auteur, initialement gynécologue, prétend s'occuper de la nature ainsi que du milieu de la comédienne.

BERTAUX, Pierre, « Le Théâtre allemand » in DUMUR, Guy (éditeur), *Histoire des spectacles*, Collection « Encyclopédie de la Pléiade », Editions Gallimard, Paris, 1965, p. 872- 907.

Je dois déconseiller cet article en raison des inexactitudes que j'y ai constaté. Ainsi, Bertaux fait, par exemple, de Sophie Charlotte Ackermann une épouse de Schönemann, alors que celle-ci à l'époque désignée était encore mariée avec Schröder, et Schönemann même déjà lié à son épouse Rahel Weichler.

BRUCKER, J., « Actes constitutifs et politiques de la commune » in *Inventaire sommaire des Archives communales de la Ville de Strasbourg antérieures à 1790*, série AA, Quatrième Partie, Schultz, Strasbourg, 1886. BNF, BNUS.

Traduction : Summerisches Inventar des Communal-Archivs von der Stadt Strassburg vor 1790, Schultz, Strasbourg, 1886. StaBi.

Le passage intitulé « Comédie » (p. 36/37) énumère 87 « pièces papier en bon état », datant de 1723 à 1756. Malheureusement, aucune ne fait référence aux représentations données par la troupe de Friederike Caroline Neuber, même si tous les biographes de la Neuberin les mentionnent pour l'année 1737.

BRÜNING, Ida, *Le Théâtre en Allemagne. Son origine et ses luttes (1200 – 1760)*, Plon, Paris, 1887. BNF, StaBi.

Bien que la référence, en raison de l'approche littéraire et de l'ultériorité de l'époque étudiée ne s'avère pas être utile pour nos recherches, le choix de 1760 comme fin de période nous confirme dans notre choix d'étudier l'Allemagne à partir de ce moment.

COLVIN, Sarah, *The rhetorical feminine : gender and orient on the German stage, 1647-1742*, Clarendon Press, New York, 1999. BNF, BNUS, StaBi.

L'ouvrage est un travail complémentaire à la thèse de doctorat de Sarah Colvin, soutenue à Oxford en 1995. Il porte également sur l'Opéra. L'étude se concentre sur la période antérieure à l'époque étudiée, mais n'apporte malheureusement pas d'éléments intéressants en vue de notre analyse.

DEVRIENT, Eduard, *Das Nationaltheater des neuen Deutschlands [Le théâtre national de la nouvelle Allemagne]*, Weber, Leipzig, 1849. (Deuxième édition: Genossenschaft Deutscher Bühnenangehörigen, Berlin 1919.) BNUS (édition 1919), StaBi (éditions 1849 et 1919), GB (édition 1849).

Eduard Devrient, acteur issu d'une famille de comédiens célèbres et un des plus importants historiciens de théâtre de son époque, a rédigé ici, sur demande du Ministère prussien de la culture, sa vision d'un théâtre national. Étant postérieur à la période étudiée, la référence s'avère inutile pour cette étude.

DRUMMER, Heike, JULIEN, Raymond, LOSCERTALES, Javier et STAMMERJOHAN, Harro, *Französisch für Historiker – Fachsprachlicher Wortschatz mit Hinweisen zum Geschichtsstudium in Frankreich [Le français pour les historiens – dictionnaire des termes techniques avec des renseignements sur les études d'histoire en France]*, Erich Schmidt Verlag, Berlin, 1991.

Bien que très riche, ce dictionnaire ne propose pas le vocabulaire dont j'ai pu avoir besoin au cours de mes recherches.

ELLERT, Gundi, « Eine Frau voll männlichen Geistes. Die Theaterleiterin und Schauspielerin Friederike Caroline Neuber. » [*« Une femme plein d'esprit viril. La directrice de théâtre et actrice Friederike Caroline Neuber. »*] in MAY, Ursula (éditrice), *Theaterfrauen. Fünfzehn Porträts*. Suhrkamp Verlag, Francfort/Main, 1998. StaBi.

Un ouvrage qui s'adresse plutôt à un public d'amateurs que de scientifiques ; par conséquent, on n'y découvre pas de nouvelles approches. Mis-à-part l'article sur la Neuberin, il y a des articles consacrés à Isadora Duncan, Helene Weigel, Ariane Mnouchkine et autres.

FRITSCH, Paul, *Influence du théâtre français sur le théâtre allemand de 1870 jusqu'aux approches de 1900*, Thèse pour le Doctorat d'Université présentée à la

Faculté des Lettres de l'Université de Paris, Jouvé et Compagnie, Paris, 1912. BNF, BNUS.

L'ouvrage démontre le rapport théâtral de l'Allemagne et de la France. Même si pour cela l'auteur remonte parfois au dix-huitième siècle, l'ouvrage se concentre sur la fin du dix-neuvième siècle. L'utilité de l'ouvrage serait donc plutôt de proposer une méthodologie que des informations sur l'époque étudiée.

GILLI, Marita, « Le théâtre engagé en Allemagne à la fin du dix-huitième siècle » *in Actes du colloque Théâtre et révolution*, Belles Lettres, Paris, 1989, p. 53-68. BNF, BNUS, StaBi, GB (partiellement).

Un article sur cet autre théâtre engagé allemand, qui n'est pas le *Sturm und Drang*, mais un théâtre encore plus radical qui reprend les idées de la Révolution française. Bien que l'étude comprend un chapitre dédié au théâtre, l'approche reste littéraire, car attaché aux messages des drames.

GODINEAU, Dominique, « La femme » *in* VOVELLE, Michel et autres, *L'homme des lumières*, Editions du Seuil, Paris, 1996. BNF, BNUS, StaBi.

Un essai portant sur la femme française au dix-huitième siècle qui n'a rien apporté de nouveau pour l'analyse envisagée.

GOLDSCHMIT, Rudolf Karl, *Die Schauspielerin. Ihr Weg, ihre Gestalt und ihre Wirkung [L'actrice. Sa route, sa personne et son impact.]*, Stuttgart, 1922. StaBi.

L'auteur s'intéresse essentiellement à l'actrice de son époque.

GÖTTE, Rose, *Die Tochter im Familiendrama des 18. Jahrhunderts [La fille dans le drame familial du dix-huitième siècle]*, Rheinische Friedrich-Wilhelms Universität, Bonn, 1964. StaBi.

Cette étude s'est avérée être trop littéraire pour l'étude envisagée.

GRÜNBERG, Roland et JOST, Werner, *Deutsch-Französisches Wörterbuch für Kunstgeschichte und Archäologie [Dictionnaire germano-français de l'histoire de l'art et d'archéologie]*, Erich Schmidt Verlag, Berlin, 1995. BNUS, StaBi.

Bien que très riche, ce dictionnaire ne propose pas le vocabulaire dont j'ai pu avoir besoin au cours de mes recherches.

HANSTEIN, Adalbert von, *Die Frauen in der Zeit des Aufschwungs des deutschen Geisteslebens des 18. und 19. Jahrhunderts [Les femmes à l'époque de l'essor de la vie spirituelle en Allemagne lors du dix-huitième et dix-neuvième siècle]*, sans édition, Leipzig, 1899 / 1900. BNF, BNUS, StaBi.

L'ouvrage thématise la conceptualisation de ce qui est «féminin » sans pour autant réellement se détacher du concept. L'étude de la Gottschedin est essentiellement basée sur Gottsched et sa vision de la femme.

HECKER, Jutta, *Wieland. Die Geschichte eines Menschen in der Zeit [Wieland. L'histoire d'un homme dans son temps.]*, Kiepenheuer, Weimar, 1963. BNUS, BNF.

Ce roman biographique retrace la vie de Wieland, sans pour autant évoquer le théâtre.

HYDE, Melissa et MILAM, Jennifer (éditrices), *Women, Art and the Politics of Identity in Eighteenth-Century Europe*, Ashgate, Burlington, 2003. BNF, StaBi, GB (partiellement).

L'ouvrage ne s'intéresse ni à l'Allemagne, ni au théâtre.

IHERING, Rudolf von, *Scherz und Ernst in der Jurisprudenz : eine Weihnachtsgabe für das juristische Publikum [Histoires amusantes et sérieuses dans la jurisprudence: un cadeau de Noël pour le public juridique]*, Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1884. BNF, BNUS, StaBi, GB (partiellement).

Malheureusement, rien sur le droit théâtral dans cette référence.

KOMORZYNSKI, Egon Ritter von, *Pamina – Mozarts letzte Liebe [Pamina – le dernier amour de Mozart]*, Max Hesse Verlag, Berlin, 1941. BNUS.

Ce roman, ayant comme personnages Mozart et la comédienne Maria Anna Gottlieb, se déroule dans le milieu théâtral du dix-huitième siècle sans pour autant vraiment en dresser le tableau.

LE BERRE, Aline, *Prémices et avènement du théâtre classique en Allemagne 1750 – 1805 : Influence et évolution de Lessing, Goethe, Schiller*, collection Theatrum mundi, Edition de l'ARIAS, Avignon, 1996. BNF, BNUS.

Il s'agit d'une analyse du drame allemand qui peut servir d'introduction au théâtre de l'époque. Le texte reste cependant trop concentré sur l'aspect littéraire de l'évolution théâtrale en Allemagne.

MENZLAW, Walter (metteur en scène), *Die Komödiantin [La comédienne]*, une création du Chawwerusch Theater (Rheinland-Pfalz/Allemagne), à partir du 18 juin 2004.

Cette pièce, qui a été créée à partir d'improvisations, raconte la vie de Friederike Caroline Neuber, suivant le principe du théâtre dans le théâtre. La compagnie Chawwerusch songeait déjà depuis un certain moment à un telle pièce, mais ce n'est que le vingtième anniversaire de leur troupe qui leur en a donné l'occasion. L'idée était également inspirée du roman *Die Prinzipalin*, de Angelika Mechtel.

PASIG, Paul, *Goethe und Ilmenau. Mit einer Beigabe : Goethe und Corona Schröter (gestorben am 23. August 1802 in Ilmenau). Festgabe der Stadt Ilmenau zur 17. Jahresversammlung der Goethe-Gesellschaft [Goethe et Illmenau. Avec un complément: Goethe et Corona Schröter (décédée le 23 août 1802 à Illmenau). Cadeau de la ville d'Ilmenau pour la 17^{ème} réunion annuelle de la société Goethe]*, sans édition, Weimar, 1902. BNF, BNUS, StaBi.

Ce cahier d'une vingtaine de pages sur la comédienne Corona Schröter et Johann Wolfgang Goethe semble avoir connu un énorme succès auprès de ses contemporains. L'auteur était enseignant ; et l'ouvrage se lit comme un rassemblement d'idées reçus à l'attention de ses élèves.

PFEFFEL VON KRIEGELSTEIN, Christian Friedrich, *Nouvel abrégé chronologique de l'histoire et du droit public d'Allemagne*, Chez Delalain, Paris, 1777. BNF, StaBi, GB.

Le droit théâtral n'y est malheureusement pas évoqué.

RAEUBER, Eugène (et DELAHACHE, Georges), *Inventaire général des Archives de la Ville de Strasbourg antérieures à 1790*, sans édition, Strasbourg, 1929. BNF, BNUS.

Les registres paroissiaux de la ville de Strasbourg (p. 25) indiquent où les baptêmes ont eu lieu avant 1790. J'espérais y trouver une référence à Charlotte Ackermann, née à Strasbourg, mais sans succès.

SCHREIBER, Sara Etta, *The German woman in the age of Enlightenment : a study in the drama from Gottsched to Lessing*, King's Crown Press, New York, 1948. BNF, BNUS, StaBi.

L'approche de cette étude s'est malheureusement avérée trop littéraire.

TROUSSON, Raymond, *Un problème de littérature comparée : les études de thèmes, essai de méthodologie*, M.J. Minard, Paris, 1965. BNF, BNUS, StaBi.

Je ne pense pas que la méthodologie proposée par Raymond Trousson pourrait être appliquée dans cette étude.

VALENTIN, Jean-Marie, « Lessing et le Théâtre français dans la "Dramaturgie de Hambourg". Système des genres et renouveau de la Comédie » in *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), publiés sous la direction de MOES, Jean et de VALENTIN, Jean-Marie, Didier-Erudition, Metz, 1985. BNF, BNUS, StaBi.

Cette étude s'est avérée être trop littéraire pour l'étude envisagée.

VOLTAIRE, *Dictionnaire philosophique*, Cramer Frères, Londres, 1764. BNF, BNUS, StaBi.

Bien que document d'époque intéressant, le *Dictionnaire philosophique* ne comprend pas d'articles ayant enrichi mes recherches sur le théâtre allemand de l'époque.

Index

A

ACKERMANN, Charlotte, 3, 108, 127, 145, 161, 173, 174, 176, 182, 186
ACKERMANN, Conrad, 3, 108, 117, 127, 145, 161, 173, 174
ACKERMANN, Dorothea, 3, 108, 145
ACKERMANN, Sophie Charlotte, 3, 108, 145, 176, 182
ALASSEUR, Claude, 131
ALVENSLEBEN, Johann Friedrich von,
camerlingue, 3, 108
Anna Amalia, duchesse de Saxe-Weimar-Eisenach,
12, 27, 30
AROUET, François Marie, dit
Voltaire, 23, 159
Auguste II, roi de Pologne, 18, 26
Auguste III, roi de Pologne, 10, 27
AUST, Hugo, 133

B

BACHMANN, Charlotte, 3, 107
BACHMANN, Friederike, 3, 107
BACHMANN, Jean, 3, 107
BACHMANN, Karl Wilhelm, 3, 107
BECKER-CANTARINO, Barbara, 135
BELLAMY, Anne George, 120, 163
BENDER, Wolfgang F., 135
Bernardon, 3, 105
BERTRAM, Christian August von, 59, 61, 120
BETHMANN-UNZELMANN, Friederike, 158
BIEDERMANN, Karl, 136
BIELEFELD, Jakob Friedrich Freiherr von, 119
BLUCHE, François, 136
BOHN, Gottfried Christian, 53, 57, 121
BONDINI, Pasquale, 60, 67, 69
BRANDES, Johann Christian, 121
BREUER, Mordechai, 137
BROYER, Sylvain, 137
BUCK, Inge, 84, 130, 139
BULLA, Edmunda, 3, 106
BULLA, Franz, 3, 106

C

CASTEL, Viviane du, 139
Catherine II, tsarine russe, 18, 25
CHAMBERS, Ross, 140
Charles I^{er}, duc de Brunswick-Wolfenbüttel, 12
Charles I^{er}, landgrave de Hesse-Cassel, 13
Charles-Auguste, duc de Saxe-Weimar-Eisenach, 27
CHRIST, Joseph Anton, 23, 25, 122
Christian VII, roi du Danemark, 14
Clairon, La, 122, 123, 146
COMMUN, Patricia, 137
CORVIN, Michel, 140

D

DALBERG, Theodor von, 15
DALBERG, Wolfgang Herbert von, 126
DALBERG, Wolfgang Heribert von, 15, 21, 126
DANIEL, Ute, 140
DECK, Pantaléon, 141
DENNER, Hans, 3, 105
DEVRIENT, Eduard, 141, 171, 183
DEVRIENT, Hans, 141
DEVRIENT, Ludwig, 171
DIDEROT, Denis, 122, 123, 159
DÖBBELIN (Madame), 3, 108
DÖBBELIN, Karl Theophil, 98
DÖBBELIN, Auguste (née Feige), 3, 108
DÖBBELIN, Auguste (née Lange), 3, 108
DÖBBELIN, Betty, 3, 108
DÖBBELIN, Carl Theophil, 3, 108
DÖBBELIN, Conrad, 3, 108
DÖBBELIN, Friederike, 3, 108
DÖBBELIN, Karoline, 3, 108
DÖBBELIN, Konrad, 3, 108
DRESSLER, Roland, 143
DUBY, Georges, 144, 162

E

EKHOF, Georgine, 3, 105
EKHOF, Konrad, 3, 17, 105, 171, 174, 180
ELENSON, Friedrich Wilhelm, 3, 105
ELENSON, Maria Monika, 3, 105
Elisabeth Sophie, duchesse de Saxe-Gotha, 26
EMDE, Ruth B., 123, 145, 148
Emmerich Joseph von Breidbach zu Bürresheim,
archevêque prince électeur de Mayence, 21
Ernst I^{er}, duc de Saxe-Gotha, 26
Ernst II, duc de Saxe-Gotha-Altenbourg, 26
Ernst II, duc de Saxe-Gotha-Altenbourg, 17, 26
Ernst-Auguste I^{er}, duc de Saxe-Weimar Eisenach,
26, 27
Ernst-Auguste II, duc de Saxe-Weimar Eisenach,
27
Ernst-Auguste II, duc de Saxe-Weimar-Eisenach,
26, 27
EVAIN, Aurore, 146

F

FICHTNER, Elisabeth, 3, 106
FICHTNER, Karl, 3, 106
FISCHER-DIESKAU, Dietrich, 146
FISCHER-LICHTE, Erika, 135, 147
FLEISCHMANN, Krista, 148
Frédéric I^{er}, duc de Saxe-Gotha-Altenbourg, 26
Frédéric I^{er}, roi en Prusse, 23
Frédéric II, duc de Saxe-Gotha-Altenbourg, 26
Frédéric II, électeur de Saxe-Wettin, 26
Frédéric II, landgrave de Hesse-Cassel, 13
Frédéric II, roi de Prusse, dit
Frédéric le Grand, 10, 13, 23, 26, 29, 123
Frédéric II, Roi de Prusse, dit

Frédéric le Grand, 123
Frédéric III, duc de Saxe-Gotha-Altenbourg, 26
Frédéric V, roi du Danemark, 14
Frédéric-Guillaume I^{er}, margrave de Brandebourg, 23
Frédéric-Guillaume I^{er}, roi en Prusse, dit *le Roi-Sergent*, 23
Frédéric-Henri, margrave de Brandebourg-Schwedt, 28
FRENZEL, Herbert A., 148
FUHRICH, Fritz, 149

G

GARRICK, David, 122
GELLERT, Christian Fürchtgott, 123, 166
Georges I^{er}, landgrave de Hesse-Darmstadt, dit *Georges le pieu*, 16
Georges III, roi du Royaume-Uni et d'Irlande, électeur de Hanovre, 26
GOETHE, Johann Wolfgang von, 13, 15, 28, 30, 124, 135, 139, 141, 144, 145, 146, 148, 151, 155, 159, 162, 166, 169, 170, 180, 185, 186
GOTTSCHED, Johann Christoph, 20, 122, 135, 157, 160, 166, 185, 187
GOTTSCHED, Luise, 122, 151, 185
GOYARD-FABRE, Simone, 150
GRAETZ, Michael, 137
GRIMM, Jacob, 178
GRIMM, Jacob et Wilhelm, 178
GRIMM, Wilhelm, 178
Guillaume IV, landgrave de Hesse-Cassel, 16
GUTENBERG, Johannes, 21
GUTTENBERG, J. A. von, 124

H

HADAMCZIK, Dieter, 151
HÄNDEL, Georg Friedrich, 18
HARNDT, Ewald, 152
HEFTER, Rudolf, 152
HELLEIS, Anna, 152
HENKE, Anna Christine, 3, 107
HENKE, Gottlieb Christian, 3, 107
HENSEL, Sophie Friederike, 175
HERRLITZ, Hans-Georg, 153
HESELMANN, Peter, 153
HILFERDING, Johann Peter, 167
HOFFMANN, Karl Ludwig, 120
HOLBERG, Ludvig, 14
HORSCHELD (Monsieur), 3, 106
HORSCHELD, Katharina, 3, 106
HÜBLER (Monsieur), 3, 105
HÜBLER, Karoline Elisabeth, 3, 105
HUFTON, Olwen, 154
HUMMEL, Georg, 154

I

IFFLAND, August Wilhelm, 17, 21, 121, 125, 126, 139, 171, 172

J

JAGEMANN, Karoline, 27, 123, 180
Joseph II, empereur autrichien, 10
JOUANNY, Sylvie, 155

K

KANT, Immanuel, 150
KARLY (Mademoiselle), 3, 106
KARLY (Monsieur), 3, 106
KARLY, Franziska, 3, 106
KLINGG, Thomas, 173
KLUGE, Friedrich, 178
KNEBEL, Karl Ludwig von, 124
KNOBLOCH, Hilde, 173
KNOPPER, Françoise, 156
KNUDSEN, Hans, 156
KOBERWEIN, Auguste, 3, 106
KOBERWEIN, Edmunda, 3, 105, 106
KOBERWEIN, Franziska, 3, 106
KOBERWEIN, Friedrich, 125
KOBERWEIN, Georg, 3, 106
KOBERWEIN, Josef, 3, 106
KOBERWEIN, Joseph, 3, 106
KOBERWEIN, Simon Friedrich, 3, 105, 106
KOBERWEIN, Sophie, 3, 106
KOBERWEIN, Sophie Wilhelmine, 3, 106
KOSCH, Wilhelm, 156
KREBS, Roland, 5, 151, 152, 157
KURZ, Anna Eleonora von, 3, 105
KURZ, Anton Georg von, 3, 105
KURZ, Bartholomäus Christoph von, 3, 105
KURZ, Carl Joseph von, 3, 105
KURZ, Edmunda von, 3, 105
KURZ, Felix Freiherr von, dit *Bernardon*, 3, 105
KURZ, Franz Walcius von, 3, 105
KURZ, Franziska von, 3, 105
KURZ, Joseph Felix von, 3, 105
KURZ, Maria Anna Agnes von, 3, 105
KURZ, Maria Anna von, 3, 105
KURZ, Maria Monika von, 3, 105
KURZ, Susanna Franziska von, 3, 105
KURZ, Theresina von, 3, 105

L

LACHMANN, Werner, 158
Léopold V, archiduc tyrolien, 18
LÉRIS, Claire-Joséphe, dite *La Clairon*, 122, 123, 146
LEROY, Dominique, 159
LESSING, Gotthold Ephraim, 20, 125, 126, 127, 128, 132, 134, 139, 149, 152, 153, 157, 158, 163, 166, 168, 169, 171, 176, 185, 187
Louis IV, landgrave de Hesse-Marbourg, 16
Louis XIV, roi de France, 23
Louis XV, roi de France, 10
Louise, duchesse de Saxe-Weimar-Eisenach, 27
LÖWEN, Johann Friedrich, 60, 157
LUKACS, Georges, 159
LUTHER, Martin, 15

M

Marie-Antoinette, reine de France, 10
MARTENS, Wolfgang, 134
MAURER, Michael, 160
MECHTEL, Angelika, 186
MEIER, Wilhelm, 161
MERCIER, Louis Sébastien, 126, 178
MERCK, Eva Maria, 173
MEYER, Ludwig, 25, 119, 161
MIEDING, Johann Martin, 162
MÖHRMANN, Renate, 161
MONDOT, Jean, 156
MORITZ, Karl Philipp, 126, 138, 145, 179
MOURRE, Michel, 162
MOZART, Wolfgang Amadeus, 185
MÜLLER, Joseph Ferdinand, 166
MÜLLER, Otto, 174

N

NEUBER, Friederike Caroline, 3, 6, 20, 72, 95, 96,
110, 120, 122, 146, 152, 162, 166, 168, 173, 175,
176, 177, 182, 183, 186

O

OELKER, Petra, 162, 174, 175, 176
OPET, Otto, 163

P

PAULSEN, Carl Andreas, 3, 104
PAVIS, Patrice, 163
PETERSEN, Albert, 176
PETERSEN, Julius, 125, 163
Philippe I^{er}, landgrave de Hesse, 13, 16
POCOCK, Gillian, 163
POUGIN, Arthur, 164
PUSCHMANN, Claudia, 164

Q

QUANDT, Daniel Gottlieb, 127

R

REICHARD, Heinrich August Ottokar, 127
RHODE, J. G., 71, 128
RICHARDS, Christopher D., 163
RONDEAU, Pierre, 179
ROTHSCHILD, Mayer Amschel, 15
ROUGEMONT, Martine de, 1, 123, 165
RUDIN, Bärbel, 144

S

SACCO, Johanna, 151
SAINTE-ALBINE, Rémond de, 124
SCHILLER, Friedrich, 30, 132, 158, 185
SCHINK, Johann Friedrich, 128, 129
SCHLEGEL, Johann Elias, 14, 129, 157
SCHOLZ (Monsieur), 3, 106

SCHOLZ, Edmunda, 3, 106
SCHOLZ, Wenzel, 3, 106
SCHÖNEMANN, Anna Rahel, 182
SCHÖNEMANN, Johann Friedrich, 72, 142, 182
SCHÖNERT, Jörg, 147
SCHRÖDER, Anna Christina, 3, 108
SCHRÖDER, Friedrich Ludwig, 3, 6, 108, 117,
129, 145, 151, 154, 171, 173, 174, 175, 176, 180,
182
SCHRÖDER, Sophie Charlotte, 3, 108, 145, 176,
182
SCHRÖTER, Corona, 173, 186
SCHUCH (Madame), 3, 107
SCHUCH, Barbara, 3, 107
SCHUCH, Christian, 3, 107
SCHUCH, Christiane Sophie, 3, 107
SCHUCH, Franz Leopold, 3, 107
SCHUCH, Johanna Caroline, 3, 107
SCHUCH, Marianne, 3, 107
SCHUCH, Wilhelm Carl, 3, 107
SCHÜTZEICHEL, Rudolf, 179
SCHULZE-KUMMERFELD, Karoline, 3, 43, 84,
130, 135, 139
SCHWAN, Christian Friedrich, 179
SCHWANBECK, Gisela, 168
SCHWINKOWSKI, Walter, 53, 169
SECONDA, Joseph, 71
SEEBOLD, Elmar, 178
SEYLER, Abel, 131
SEYLER, Sophie Friederike, 175
SIMEK, Ursula, 169
SONNENFELS, Joseph Freiherr von, 157
SOTTONG, Hermann J., 170
SPIEGELBERG, Christian, 3, 105
SPIEGELBERG, Elisabeth, 3, 105
SPIEGELBERG, Johann Christian, 3, 105
STAËL, Germaine de, 130
STEINBERG (Karl), 3, 107
STEINBERG (Madame), 3, 107
STEINBERG (Monsieur), 3, 107
STEINBERG, Amalie, 3, 107
STEINBRECHER (Monsieur), 3, 105
STEINBRECHER, Wilhelmine, 3, 105
STEINGRÜBEL (Monsieur), 3, 107
STEINGRÜBEL, Marianne, 3, 107
STRUENSEE, Johann Friedrich, 14
SUCKAU, Edouard de, 171

T

TALMA, Jean-François, 132, 165
THIERS, M., 120
TILLY, Anna, 3, 106
TILLY, Jean, 3, 106
TILLY, Johann, 3, 106
TILLY, Johann Baptista, 3, 106
TILLY, Louise Caroline, 3, 106
TILLY, Maria, 3, 106
TILLY, Paul Josef, 3, 106

U

UHLICH, Adam Gottfried, 3, 87, 88, 90, 130
UNZER, Johann Christoph, 3, 108

V

VAN DÜLMEN, Richard, 171
VAN TIEGHEM, Philippe, 171
VELTEN, Anna Elisabeth, 3, 104
VELTEN, Catharina Elisabeth, 3, 104
VELTEN, Christina Elisabeth, 3, 104
VELTEN, Johannes, 3, 104
Voltaire, 23, 131, 159, 187
VON BERTRAM, Christian August, 59, 61, 120
VON GUTTENBERG, J. A., 124
VON KNEBEL, Karl Ludwig, 124

W

WACKERNAGEL, Wilhelm, 179
WEDEKIND, Anton Christian, 131
WEIDMANN, Joseph, 151
WERMKE, Matthias, 180
WESER, Antonie, 3, 106
WIELAND, Christoph Martin, 30, 160, 185
WIRTH, Max, 53, 172
WOLFF-MALCOLMI, Amalia, 64

Droits d'images

Page 69: *Direktor d. Prager Theaters. Pasquale Bondini*. Artiste et année inconnus.

L'encadrement a été diminué pour des raisons de mise en page. Droits: Bildarchiv Austria, Österreichische Nationalbibliothek, n° de référence : 149426B.

Page 94: *Theaterzettel Uraufführung der Zauberflöte*. En réalité, il ne s'agit pas d'un tract pour la première représentation, mais d'un tract probablement conçu postérieurement pour des collectionneurs. La feuille appartient à la collection d'Aloys Fuchs. Droits : Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz / bpk, n° de référence: Mus.Dm 866 Rara.

Inhaltsangabe

Theaterpraxis im Deutschland der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts (1760 - 1805)

Der deutschsprachige Kulturraum des 18. Jahrhunderts ist von Kleinstaaterei und Hegemonialkämpfen geprägt. Der hier erforschte Bereich erstreckt sich damit vom Elsass bis Russland und von den skandinavischen Ländern bis in die Schweiz. Die deutschen Herrscher bekunden kaum Interesse für das Theater, und dann auch nur für die italienische Oper oder das französische Schauspiel. Zu Beginn des Jahrhunderts besteht das deutsche Berufstheater aus einer Mischung von englischen und italienischen Einflüssen. Die soziale Stellung der Schauspieler ist sehr schlecht. Vor allem das Bürgertum betrachtet sie mit Misstrauen. Unter dem Einfluss des französischen Theaters emanzipiert sich das deutsche Theater ab den 1730er Jahren. In der zweiten Jahrhunderthälfte wird es zum Motor der Verbürgerlichung der Gesellschaft. Schauspielerinnen spielen eine tragende Rolle in dieser Entwicklung, nicht obwohl, sondern gerade weil ihr Sozialstatus besonders schlecht ist. Lange hat sich nur die Frauenforschung für diesen Teil der Theatergeschichte interessiert. Eine grundlegende Theorie der Geschlechterforschung besagt, dass Männer und Frauen zwei verschiedene soziologische Gruppen bilden. Diese Theorie wurde übernommen ohne zu hinterfragen, ob sie auch auf die Theatergeschichte anwendbar ist. Hier setzt die vorliegende Arbeit an, die das Leben von mehr als 400 Schauspielerinnen und Schauspielern dieser Zeit untersucht. Verschiedenste Facetten des privaten und beruflichen Lebens werden analysiert, wie z.B. Familienleben, beruflicher Werdegang, finanzielle Aspekte, die juristische Lage und soziale Kontakte. Die Studie zeigt auf, dass das Theatermilieu der Epoche sich bis weit in die zweite Jahrhunderthälfte tatsächlich in zwei Gruppen unterteilt: die Theaterkinder und die Schauspieler, die später hinzukamen. Die grundsätzliche soziologische Unterscheidung von Männern und Frauen im deutschen Theater ist erst ab Ende des 18. Jahrhunderts gerechtfertigt.

Schlagwörter: 18. Jahrhundert, Schauspielerin, Theaterrecht, Theaterberufe, Theatersoziologie, deutsches Theater

Résumé

La pratique théâtrale dans l'Allemagne de la seconde moitié du dix-huitième siècle (1760 – 1805)

L'Allemagne du dix-huitième siècle est composée de plus de 300 petits pays se différenciant en ce qui concerne la politique, la religion et la langue. Embourbés dans des guerres territoriales, les souverains ne montrent que peu d'intérêt pour le théâtre, et si oui, uniquement pour l'opéra italien et le théâtre français. Au début du siècle, le théâtre professionnel allemand est influencé par le théâtre anglais et un peu par la comédie italienne. Le statut social des acteurs est très mauvais. Dans la seconde moitié du siècle, le théâtre devient le moteur de l'embourgeoisement de la société. Les actrices se sont beaucoup investies dans cette évolution, non malgré, mais en raison de leur statut social particulièrement mauvais. Cette étude compare les vies de plus de 400 actrices et acteurs de l'époque. De nombreux aspects de la vie privée et professionnelle y sont abordés : famille, carrières, finances, situation juridique et fréquentations. Ce mémoire démontre que la distinction générale de l'homme et de la femme ne peut être appliquée au théâtre allemand qu'à partir de la fin du dix-huitième siècle.

Mots clés : 18^{ème} siècle, actrice, droit théâtral, métiers du théâtre, sociologie théâtrale, théâtre allemand

Abstract

Theatre practice in Germany during the second half of the 18th century (1760 – 1805)

In the 18th century, Germany was composed of more than 300 small states which differed politically, religiously and linguistically. Their rulers were generally preoccupied with battles over dominance. If they devoted any time to theatre it was most likely Italian opera or French theatre. In the beginning of the century, German professional theatre was mainly influenced by English theatre and Italian theatre. The social position of actors was very poor. In the second half of the century, theatre was the driving force behind the *embourgeoisement* of society. Driven by the desire to improve their low social status, actresses played a leading role in this revolution. This work compares the lives of more than 400 German actresses and actors of the time. Many facets of private and professional life are analysed: family life, career opportunities, finances, legal status and social life. The dissertation shows that the categorical sociological distinction between men and women in German theatre is only justifiable beginning at the end of the 18th century.

Keywords: 18th century, actress, theatre law, theatre professions, sociology of the theatre, German theatre

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3

ED 267 Arts et médias – Etudes théâtrales

Centre Bièvre – 3^e étage, porte – B 1, rue Censier – 75005 Paris

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3

École doctorale 267 – Arts et médias

Thèse de doctorat en Études théâtrales

Valeska VALIPOUR

**LA PRATIQUE THÉÂTRALE DANS L'ALLEMAGNE DE
LA SECONDE MOITIÉ
DU DIX-HUITIÈME SIÈCLE (1760 – 1805)**

VOLUME 3

REGISTRE DES ACTRICES ET ACTEURS ÉTUDIÉS

Thèse dirigée par Martine de Rougemont

Soutenue le 24 janvier 2011

Jury :

Madame Marie-Claire HOOCK-DEMARLE	professeur émérite (Paris VII)
Monsieur Gérard LAUDIN	professeur (Paris IV)
Madame Catherine TREILHOU-BALAUDÉ	professeur (Paris III)



Susanne Mecour, Johann Michael Boeck et Johann Christian Brandes en 1779.

Artiste inconnu.

Registre des actrices et acteurs étudiés.

Au cours de mes recherches, j'ai analysé les biographies et carrières d'environ 500 actrices et acteurs allemands du dix-huitième siècle. La plupart des artistes étudiés a exercé le métier de comédien entre 1760 et 1805. Si la majeure partie apparaît dans les différentes statistiques, seul un petit pourcentage d'entre eux a été nominativement cité dans ce mémoire. Néanmoins, il est parfois difficile de remettre les différents artistes dans leur contexte socio-historique, d'autant que l'étude couvre plusieurs générations d'acteurs allemands.

Le présent registre permet au lecteur de retrouver aisément les données relatives aux différentes personnes, et doit simplifier autant la compréhension du mémoire qu'une première approche des documents d'époque. Les informations contenues dans ce registre ne résument pas forcément l'état de recherche, notamment en ce qui concerne les artistes les plus célèbres, mais doivent seulement permettre de mieux déchiffrer les résultats des analyses.

Les artistes ont été classés par ordre alphabétique selon les noms patronymiques ou bien le (dernier) nom marital pour les actrices mariées, cette pratique correspond à celle des sources d'époque. Comme à l'époque, il était inhabituel de n'avoir qu'un seul prénom, les artistes étudiés en ont ordinairement plusieurs. Cela peut prêter à confusion, surtout si les mêmes prénoms apparaissent plusieurs fois dans une seule famille. Par conséquent, le prénom d'usage a toujours été souligné. En ce qui concerne les noms de familles, ceux sous lesquels les personnes étaient le plus connues, ont été marqués en gras.

A

ABT, Felicitas cf. DETTENRIEDER, Felicitas.

ABT, Karl Friedrich cf. DETTENRIEDER, Karl Friedrich.

ACKERMANN, Carl David. 1751 – 1796. Acteur.

ACKERMANN, Charlotte Maria Magdalena. 1757 – 1775. Actrice et danseuse. Fille de Conrad Ernst.



Charlotte Ackermann

ACKERMANN, Conrad Ernst ou Konrad Ernst. 1712 – 1771. *Prinzipal* et directeur.

ACKERMANN, Constanze Renate, née NÄHRING. 1758 – 1779. Actrice.

ACKERMANN, Dorothea cf. UNZER, Cornelia Dorothea.

ACKERMANN, Sophie Charlotte, née BIEREICHEL, veuve SCHRÖDER. 1714 –

1791. Actrice, costumière, *Prinzipalin*, directrice. Epouse de Conrad Ernst.

ACKERMANN, Sophie, née TSCHORN. 1760 – 1815. Actrice et chanteuse.



Sophie Ackermann, née Tschorn

ADAMBERGER, Maria Anna, née JA(C)QUET. 1753 – 1807. Actrice.



Anna Adamberger

AICHINGER ou EICHINGER, **Elisabeth**.
1764 – 1789. Actrice.

ALBRECHT, Sophie, née BAUMER.
1757 – 1840. Actrice ; après avoir quitté la scène, elle devint journaliste pour des périodiques théâtraux. Fille d'un médecin de renommée d'Erfurt, elle épousa en 1772 le médecin, écrivain et auteur dramatique Johann Friedrich Ernst Albrecht, plus connu comme J.F.E. Stade. D'abord particulièrement liée par sa passion commune pour le théâtre et la littérature – il l'accompagnait lors des tournées, elle participait à la rédaction de ses romans – le couple divorça en 1798, sans pour autant mettre fin à sa collaboration artistique.

ALLRAM, Josef. 1778 – 1835. Acteur.

ALRAM, Magdalena cf. BRETTNER, Magdalena.

ALTFILIST, Karoline cf. **DREWITZ, Karoline**.

ANTON, Adolf. 1767 – 1798. Acteur et auteur dramatique.

ARAT, Anna Maria cf. **DENGEL, Anna Maria**.

ARNOLD, Therese, née TEYER, TÄUBER, T(H)EIBER ou TOIBER. 1760 – 1830. Actrice, chanteuse et professeur de chant.

B

BACHMANN, Charlotte, née SCHUCH. 1770 – année de décès inconnue. Actrice et *Prinzipalin*. Epouse de Karl Wilhelm

Bachmann, dont nous ignorons tout. Sœur de Friederike Bachmann, demi-sœur de Karl Steinberg.

BACHMANN, Friederike, née SCHUCH. 1767 – 1812. Actrice, auteur dramatique, directrice. Epouse de Jean Bachmann, sœur de Charlotte Bachmann, demi-sœur de Karl Steinberg.

BACHMANN, Johann Peter, dit : **Jean**. Dates de vie inconnues. Acteur, directeur, chanteur.

BACHMANN, Karl Wilhelm. Dates de vie inconnues. Acteur et *Prinzipal*. Frère de Jean Bachmann.

BACHMANN, Marianne cf. **EULE, Marianne**.

BAMBERGER, Johanna, née HITZELBERGER. 1783 – année de décès inconnue. Actrice et chanteuse.

BARANIUS, Henriette, née HUSEN. 1768 – 1853. Actrice, chanteuse et danseuse.

BAUCH, Karl Rudolf. 1753 – 1788. Acteur.

BAUMER, Sophie cf. **ALBRECHT, Sophie**.

BAYER, Franz Rudolf. 1780 – 1860. Acteur et auteur dramatique.

BECK, Heinrich. 1760 – 1803. Acteur, auteur dramatique, directeur et *Regisseur*.

BECK, Josefa, née SCHÄFER. Année de naissance inconnue – 1827. Actrice et chanteuse.

BECK, Karoline, née ZIEGLER. 1766 – 1784. Actrice. Sœur de Luise Beil.

BECK, Luise. 1789 – 1857. Actrice. Après sa carrière sur les planches, elle gagna sa vie en donnant des cours de théâtre.

BECKER, Amalie cf. **WOLFF-MALCOMI, Amalie**.

BECKER, Heinrich cf. BLUMENTHAL, Heinrich.

BECKER-NEUMANN, Christiane Luise cf. BLUMENTHAL-NEUMANN, Christiane Luise.

BECKMANN, Carl cf. RÜGER, Carl Erdmann.

BEIL, Johann David. 1754 – 1794. Acteur et auteur dramatique. Ami proche d'Iffland, il apparaît souvent dans les Mémoires de ce dernier.

BEIL, Luise, née ZIEGLER. 1765 – 1840. Actrice. Epouse de Johann David Beil, belle-sœur de Heinrich Beck.

BENDA, Auguste cf. **SCHOLZ, Auguste**.

BENDA, Carl Ernst. 1764 – 1824. Acteur, chanteur.

BENDER, Ludovika, née MÜLLER. 1779 – 1837. Actrice et chanteuse.

BECKER-NEUMANN, Christiane Luise cf. BLUMENTHAL-NEUMANN, Christiane Luise.

BECKMANN, Carl cf. RÜGER, Carl Erdmann.

BEIL, Johann David. 1754 – 1794. Acteur et auteur dramatique.

BEIL, Luise, née ZIEGLER. 1765 – 1840. Actrice.

BENDA, Auguste cf. **SCHOLZ, Auguste**.

BENDA, Carl Ernst. 1764 – 1824. Acteur, chanteur.

BENDER, Ludovika, née MÜLLER. 1779 – 1837. Actrice et chanteuse.

BERGER, Johann Gottlieb. 1750 – 1790. Acteur.

BERGER, Johann Ludwig. 1760 – 1832. Acteur.

BERGOPZOOM, Johann Baptist.
Egalement : BERGOPZOOMER. 1742 – 1804. Acteur, directeur, auteur dramatique et imprimeur.

BERGOPZOOM, Katharina, née LEITNER, adoptée SCHINDLER.
Egalement: BERGOPZOOMER. 1753 – 1788. Actrice et chanteuse.

BERNARDI, Franz. 1767 – 1808. Acteur.
Bernardon cf. KURZ, Johann Felix.

BERNASCONI (par adoption), **Antonie**, née WEIGELE. 1741 – 1803. Actrice et chanteuse.

BERNDT, Katharina, née HERTRICH, veuve RÖSSL. 1738 – 1791. Actrice.

BERNDT, Philipp Jakob. 1758 – 1794. Acteur et directeur.

BERNER, Elise cf. **LANG, Elise**.

BERTRAM, Johanna Sophie Wilhelmine
cf. LANGERHANS, **Johanna Sophie
Wilhelmine**.

BESCHORT, Jonas Friedrich. 1767 –
1846. Acteur et chanteur. Il débuta à
Worms et travailla ensuite chez Schröder à
Hambourg. Depuis 1796, il était à Berlin.



Jonas Friedrich Beschort en 1796.

BESCHORT, Therese, née ZUBER. 1765
– 1818. Actrice et chanteuse.

BESSEL, Johann Friedrich. 1755 – 1833.
Acteur.

BESSEL, Karl Friedrich. 1779 – 1837.
Acteur.

**BETHMANN, Friederike Auguste
Conradine**, née FLITTNER, adoptée
GROSSMANN, divorcée UNZELMANN.
Noms de scène : Friederike
UNZELMANN, **Friederike
BETHMANN-UNZELMANN**. 1760 –
1815. Actrice et chanteuse. Des illustrations

montrant cette artiste se trouvent dans le
volume 1, pages 317, 319 et 321.



Friederike Bethmann-Unzelmann en 1789.

BETHMANN, Heinrich Eduard. 1774 –
1857. Acteur, chanteur et *Regisseur*.



Heinrich Bethmann

BIEREICHEL, Sophie Charlotte cf.
ACKERMANN, Sophie Charlotte.

BISSING, Georg Erasmus. 1752 – 1797.
Acteur.

BLAHAK, Joseph. 1780 – 1846. Acteur,
musicien.

BLUMAUER, Karl. 1785 – 1840. Acteur.

BLUMENTHAL, Amalie cf. **WOLFF-
MALCOMI, Amalie.**

BLUMENTHAL, Heinrich. Nom de scène :
Heinrich BECKER. 1764 – 1822. Acteur.

BLUMENTHAL-NEUMANN, Christiane
Luise, née NEUMANN. Nom de scène :
Christiane Luise BECKER-NEUMANN.
1778 – 1797. Actrice et chanteuse. Première
épouse de Heinrich Becker.



Christiane Luise Becker-Neumann en 1793.

BODENBURG, Josef. 1748 – 1788.
Acteur.

BODENBURG, Therese cf.

BROCKMANN, Therese.

BOECK, Johann Michael. 1743 – 1793.
Acteur. Cf. page 2 de ce volume.

BOECK, Sophie Elisabeth, née SCHULZ.
1745 – 1800. Actrice.

BÖHEIM, Charlotte cf. **GRAFF,
Charlotte.**

BÖHEIM, Josef Michael. 1750 – 1811.
Acteur et auteur dramatique.

BÖHEIM, Maria Anna, née WULFEN.
1759 – 1824. Actrice.

BÖHM, Elisabeth. Egalement : BÖHME.
1756 – 1800. Actrice et chanteuse.

BONDINI, Pasquale. Année de naissance
inconnue – 1789. Acteur et *Prinzipal*. Un
portrait de cet artiste se trouve dans le
volume 2, p. 69.

BONDRA, Babette, née SARTORY. Dates
de vie inconnues. Actrice.

BORCHERS, David. Egalement :
BORCHARS. 1744 – 1796. Acteur et
théoricien du théâtre.

BORCHERS, Karoline, née SPAZ.
Egalement : BORCHARS. 1752 – 1786.
Actrice.

BÖSENBERG, Heinrich. 1745 – 1828.
Acteur et auteur dramatique.

BOSLER, Christiane Marianne cf.
LANGERHANS, Christiane Marianne.

BOSSAN, Friedrich Wilhelm.
Egalement : BOSSANN. 1756 – 1813.
Acteur, chanteur, directeur.

BOUDET, Marianne cf. LANG,
Marianne.

BOUDET, Sophie. 1755 – année de décès
inconnue. Actrice.

BRAND, Christine Sophie Henriette, née
HARTMANN. 1761 – année de décès
inconnue. Actrice.

BRANDES, Charlotte Wilhelmine
Franziska, dite : Minna. Nom de scène :
Minna BRANDES. 1765 – 1788. Actrice
et chanteuse. Musicienne douée, elle était
également compositeur. Fille de Johann
Christian et Esther Charlotte Brandes.
Gotthold Ephraim Lessing était son parrain.
Christ rapporte que les parents de Minna
aurait intrigué contre sa propre fille
Friederike afin qu'elle ne fasse pas de
concurrence à la leur.



Minna Brandes

BRANDES, Esther Charlotte, née KOCH.
1742 – 1786. Elle fut une des meilleures
actrices de son époque et la plus grande
rivale de la célèbre Sophie Friederike

Seyler, qui joua souvent dans les mêmes
troupes qu'elle.



Esther Charlotte Brandes

BRANDES, Johann Christian. 1735 –
1799. Acteur, danseur et directeur, sa
notoriété est surtout due à ses œuvres



Johann Christian Brandes en 1799.

dramatiques. Il a également écrit ses Mémoires.

BRANDES, Minna cf. BRANDES, Charlotte Wilhelmine Franziska.

BRANDL, Friederike cf.
ELLMENREICH, Friederike.

BRAUN, Katharina, née BROUWER. 1778 – année de décès inconnue. Actrice et chanteuse.

BREISS, Karoline Friederike cf. **LELL, Karoline Friederike.**

BRENNER, Anton Josef. 1738 – 1779. Acteur et auteur dramatique.

BRETTNER, Heinrich Ludwig. Nom de scène : **Heinrich Ludwig SCHMELKA.** 1777 – 1837. Acteur, chanteur, auteur dramatique.



Heinrich Schmelka en 1819.

BRETTNER, Magdalena, née ALBRAM ou ALRAM. Nom de scène : **Magdalena SCHMELKA.** 1784 – 1831. Actrice.
BROCHARD, Magdalena cf.
MARCHAND, Magdalena.

BRÖCKELMANN, Wilhelm (fils). 1797 – 1854. Acteur, chanteur et directeur.
BRÖCKELMANN, Wilhelm (père). 1749 – 1807. Acteur et auteur dramatique.

BRÖCKELMANN, Wilhelmine cf.
HUBER, Minna.

BROCKMANN, Johannes Franz Karl Hieronymus. Nom de scène : **Johann Franz BROCKMANN.** 1745 – 1812. Acteur, auteur dramatique, *Prinzipal* et directeur, théoricien de théâtre.



Johann Franz Brockmann

BROCKMANN, Therese, née BODENBURG. 1738 – 1793. Actrice.

BROUWER, Katharina cf. **BRAUN, Katharina**.

BRÜCKL, Friedrich. 1756 – année de décès inconnue. Acteur.

BRÜCKNER, Johann Gottfried. 1730 – 1786. Acteur et libraire.

BRÜCKNER, Katharina Magdalena, née KLEEFELDER. 1718 – 1804. Actrice.

BRUNIAN, Joseph Johann Freiherr von.

Nom de scène : **Joseph Johann**

BRUNIAN. 1733 – 1781. Acteur, *Prinzipal* et directeur. Baron.

BRUNIAN, Maria Freifrau von, née SCHULZ(E). Nom de scène : **Maria**

BRUNIAN. 1740 – 1773. Actrice. Baronne.



Maria Brunian

BULLA, Edmunda, née FIEDLER. 1763 – 1811. Actrice.

BULLA, Franz Heinrich. 1754 – année de décès inconnue. Acteur, *Regisseur*, *Prinzipal* et directeur. Son frère Carl était auteur dramatique.

BULLA, Sophie cf. **KOBERWEIN, Sophie**.

BURCHARD, Maria née BURCHARD. Noms de scène : **Maria BURCHARD, Maria (EDLE VON) HOLBEIN**. 1782 – 1824. Actrice et chanteuse. Le titre de « Edle » est en dessous de celui de baronne.

BÜRGER, Marie Christiane Elisabeth, dite: Elise, née HAHN. Pseudonyme : **Theodora**. 1769 – 1833. Actrice, déclamatrice, mais aussi auteur dramatique, poète, écrivaine et journaliste. Son œuvre littéraire connut un grand succès à l'époque. Après sa carrière sur scène, elle travailla comme précepteur et sociétaire. Elle fut la troisième épouse de l'écrivain Gottfried August Bürger.

BÜRGER, Sophie Antoinette cf. **SCHRÖDER, Sophie Antoinette**.

BUTENOP, Carl Friedrich. 1752 – 1843. Acteur et directeur.

C

CARL, August. 1751 – 1781. Acteur et chanteur.

CARNIER, Xavier Franz. 1766 – 1811. Acteur, directeur, auteur dramatique et écrivain.

CHRIST, Annette cf. **MENDE, Nanette**.

CHRIST, Anton. 1771 – 1778. Acteur.

CHRIST, Friederike Antonie Sophie cf. **SCHIRMER, Friederike.**

CHRIST, Isabella Maria, née PEIROTO DE COSTA. 1742 – 1784. Actrice.
Première épouse de Joseph Anton Christ.

CHRIST, Joseph Anton. 1744 – 1823.
Acteur, chanteur, danseur, professeur d'art dramatique et *Regisseur*. Il a également publié ses Mémoires.



Joseph Anton Christ en 1795.

CHRIST, Josepha. Dates de vie inconnues. Actrice.

CHRIST, Margarethe. Dates de vie inconnues. Actrice.

CHRISTL, Franz. Egalement :
CHRISTEL. 1742 – 1791. Acteur et auteur dramatique.

COLLET, Henriette cf. **SEBASTIANI, Henriette.**

CORDEMANN, Louise cf. **SECONDA, Louise**

COSTENOBLE, Johanna Margarethe, née STEINHÄUSER. 1777 – 1828. Actrice.

COSTENOBLE, Karl Ludwig. 1769 – 1837. Acteur, auteur dramatique, écrivain et *Regisseur*.

COURTÉE, Madame (prénom inconnu).
Nom de jeune fille et dates de vie inconnus.
Actrice.

CRAMER, Sophie, née KLOTZ. 1779 – 1863. Actrice.

CREMERI, Anton. 1752 – 1795. Acteur, auteur dramatique et directeur. Après avoir quitté les planches, il gagna sa vie en tant que censeur.

CRENTZIN, Anton Adolf von . 1753 – année de décès inconnue. Acteur et auteur dramatique.

CROTTEN, Friederike cf. **SPEICH, Friederike.**

CZECHTITZKY, Karl. 1758 – 1813.
Acteur et auteur dramatique.

CZECHTITZKY, Therese, née ROSENBERG. 1757 – année de décès inconnue. Actrice.

D

DAFING(ER), Rosine cf. **NUTH, Rosine.**

DAHMEN, Friedrich. 1759 – 1794.
Acteur et *Regisseur*.

DANZI, Margarethe, née MARCHAND. 1768 – 1800. Actrice et chanteuse.

DARKLOFF, Franziska cf. **SONNTAG, Franziska**.

D'ARIEN, prénom et dates de vie inconnus. Actrice.

DAUER, Henriette, née von HETZENDORF. 1758 – 1843. Actrice.

DAUER, Johann Ernst. 1746 – 1812. Acteur.

DEFRAINE, Anna Maria cf. **SCHÜTZ, Anna Maria**.

DEMMER, Friedrich. 1786 – 1838. Acteur et *Regisseur*.

DENGEL, Anna Maria, née ARAT. 1757 – 1791. Actrice.

DENGEL, Friedrich Wilhelm. 1741 – année de décès inconnue. Acteur.

DENNER, Elisabeth cf. **SPIEGELBERG, Elisabeth**.

DENNS, Johann Gottfried. 1735 – année de décès inconnue. Acteur et *Prinzipal*.

DENY, Wilhelm. 1780 – 1822. Acteur et chanteur.

DEROSSI, Josef. 1768 – 1841. Acteur et directeur.

DETTENRIEDER, Felicitas, née KNECHT. Nom de scène : **Felicitas ABT**. 1741 – 1783. Elle était la compagne de Karl Friedrich Dettenrieder. En réalité, lorsqu'ils ont fui ensemble la ville Biberach pour se

joindre à la troupe d'Ackermann, Karl Friedrich Dettenrieder était déjà marié. Ainsi, bien qu'elle ait porté son nom de famille, il n'est pas certain que les deux aient vraiment été mariés. Anna Amalia duchesse de Saxe-Weimar-Eisenach s'était liée d'amitié avec Felicitas Abt.

DETTENRIEDER, Karl Friedrich. Nom de scène : **Karl Friedrich ABT**. 1733 – 1783. Acteur. Sa compagne Felicitas était plus célèbre que lui.

DE VRIENT, David Louis. Nom de scène : **Ludwig DEVRIENT**. 1784 – 1832. Acteur. Il était l'oncle d'Eduard Devrient.



Ludwig Devrient

DIDIER (ou DIDIÉ), **Fanny** cf. WAMSER, Fanny.

DIESTEL, Johann Bernhard. 1760 – année de décès inconnue. Acteur.

DIESTEL, Johanna, née RÖGGLER. 1765 – 1790. Actrice.

DIESTLER, Joseph Anton Thomas cf.
DISTLER, Joseph Anton Thomas.

DIETZ, prénom inconnu cf. **STRÖDEL.**

DISTLER, Joseph Anton Thomas.
Egalement : DIESTLER. 1760 – 1798.
Acteur.

DÖBBELIN, Anna Katharina Friederike
Karoline, née KLINGLIN. 1749 – 1799.
Seconde épouse de Karl Theophil Döbbelin
(divorça vers 1775). Le premier fils de son
second mari, Johann Friedrich von
Alvensleben, est né alors qu'elle était
encore l'épouse de Döbbelin. Un portrait de
Friederike Döbbelin se trouve dans le
volume 1, page 170.

DÖBBELIN, Auguste, née FEIGE. Date
de naissance inconnue – 1838. Actrice et
chanteuse.

DÖBBELIN, Carl Gottlieb Theophilus.
Egalement: DÖBELIN ou DOEBELIN.

Nom de scène : **Karl Theophil**

DÖBBELIN. 1727 – 1793. Acteur, auteur
dramatique, *Prinzipal*, directeur. Un portrait
de Karl Theophil Döbbelin se trouve dans
le volume 1, page 170.

DÖBBELIN, Conrad Carl Casimir. Nom de
scène : **Konrad DÖBBELIN.** 1763 – 1821.
Acteur et directeur. Fils de Karl Theophil et
Friederike Döbbelin.

DÖBBELIN, Conrad Carl Theodor. 1799
– 1856. Acteur, *Regisseur* et directeur.

DÖBBELIN, Elisabeth, dite : Betty, née
SCHEEL. Nom de scène : **Betty**
DÖBBELIN. 1771 – 1791. Actrice.

DÖBBELIN, Karoline Maximiliane. 1758
– 1829. Actrice. Fille du premier mariage
de Karl Theophil Döbbelin, demi-sœur de
Konrad Döbbelin. En raison de sa
corpulence et de sa voix peu agréable, elle
s'est consacrée dès son plus jeune âge à
l'emploi de vieilles comiques.



Karoline Maximiliane Döbbelin

Elle brillait davantage dans l'interprétation
de rôles comiques. Incontestablement, elle a
été de tous les membres de la famille
Döbbelin, celle avec le plus grand talent
pour la scène. Ainsi, les contemporains lui
ont même pardonné ses deux enfants
illégitimes. Elle a dû se retirer de la scène
parce qu'elle devenait aveugle.

DOBLER, Christiane, née ILGNER. 1738
– année de décès inconnue. Actrice.

DOBLER, Karl August. 1733 – année de
décès inconnue. Acteur et directeur.

DOPPLER, Josepha. 1767 – 1825.
Actrice.

DORN, Wilhelmine cf. **RIVOLLA**,
Wilhelmine.

DÖRR, Christoph Friedrich. Dates de vie
inconnues. Acteur et musicien.

DÖRR, Johanna Friederike, née
ILGENER. 1765 – 1797. Actrice et
chanteuse. Epouse de Christoph Friedrich
Dörr.

DORSCHÉUS, Andreas. Dates de vie
inconnues. Acteur.

DORSCHÉUS, Marie Christine, née
ELENSON (ou ELENDSOHN). Dates de
vie inconnues. Actrice et (selon Eduard
Devrient) *Prinzipalin*.

DORVILLE, Friedrich cf. GENSICKE,
Friedrich.

DREWITZ, Johann, 1761 – 1845. Acteur.

DREWITZ, Karoline, née ALTFILIST.
1776 – 1813. Actrice.

DUPREE, Adolph. 1766 – 1833. Acteur et
professeur d'art dramatique.

DUX, Peregrinus. Nom de scène :
Peregrinus SCHWARTZ. 1766 – année
de décès inconnue. Acteur, chanteur et
Regisseur.

E

ECKHARDT, Siegfried Gotthelf. Nom de
scène : **Siegfried Gotthelf KOCH**. 1754 –
1831. Acteur, directeur, *Regisseur*.

EDLE VON HOLBEINSBERG, Maria cf.
BURCHARD, Maria

EICHINGER, Elisabeth. cf.
AICHINGER, Elisabeth.

**EKHOF, Georgine Sophie Karoline
Auguste Ernestina**, née SPIEGELBERG.
Egalement : ECKHOF. Vers 1706 – 1790.
Actrice. Selon ses contemporains, elle était
belle et avait une voix très agréable.
Aliénée, elle mourut dans un asile.

EKHOF, Hans Konrad Dietrich.
Egalement : ECKHOF. Nom de scène :
Konrad EKHOF. 1720 – 1780. Acteur et
théoricien de théâtre. Après avoir *de facto*
dirigé la troupe de Schönemann, il devint
directeur du théâtre de cour de Gotha.



Konrad Ekhof

Appelé *Vater der deutschen
Schauspielkunst* ou *der deutsche Garrick*
par ses contemporains. Un autre portrait se
trouve dans le volume 1, page 91.

ELENSON, Andreas. Egalement :
ELENSOHN. Année de naissance
inconnue – vers 1694. Acteur et *Prinzipal*.

ELENSON, Friedrich Wilhelm.
Egalement: ELENSOHN. Dates de vie
inconnues. Acteur.

ELENSON, Julius Franz. Egalement:
ELENSOHN. Date de naissance inconnue
– vers 1709. Acteur et *Prinzipal*.

ELENSON, Karl Ferdinand. Egalement:
ELENSOHN. Dates de vie inconnues.
Acteur.

ELENSON, Marie Christine cf.
DORSCHERUS, Marie Christine.

ELENSON, Maria Margarethe, nom de
jeune fille inconnu. Egalement :
ELENSOHN. Dates de vie inconnues.
Actrice. Peut-être *Prinzipalin*.

ELENSON, Maria Monika, née von
KURZ. Egalement : ELENSOHN. Dates
de vie inconnues. Actrice.

ELENSON, prénom inconnu cf.
NEUHOFF, prénom inconnu.

ELENSON-HAACKE-HOFFMANN,
Sophie Julie, nom de jeune fille inconnu.
Egalement : ELENSOHN, HAAK,
HOFMAN(N). Année de naissance
inconnue – 1725. Actrice et *Prinzipalin*.

ELLMENREICH, Friederike, née
BRANDL. 1775 – 1845. Actrice, chanteuse
et auteur dramatique.

ELLMENREICH, Johann Baptiste. 1770
– 1816. Acteur, chanteur et compositeur.

ELVENICH ou ELVENIG, Karoline Marie
Josepha cf. **TILLY, Karoline Marie**
Josepha.

ELWENICH ou ELVENIG, Karoline Marie
Josepha cf. **TILLY, Karoline Marie**
Josepha.

ENDEMANN, Anna Elisabeth cf.
TOSCANI, Anna Elisabeth.

ENGELHARD, Johanna Concordia, née
NÄTSCH. 1755 – 1793. Actrice.

ENGELMANN, **Johann Christoph**, dit :
KAFFKA. 1754 – 1815. Acteur, auteur et
journaliste.

ENGST, Christine, née ROUILLON. 1756
– 1795. Actrice.

ENGST, Johann Jakob Michael. 1756 –
1811. Acteur et directeur.

ESSLAR, Ferdinand. 1772 – 1840. Acteur
et *Regisseur*.

EULE, Gottfried. 1754 – 1826. Acteur et
directeur.

EULE, Marianne, née BACHMANN.
1759 – 1834. Actrice.

EUNICKE, Friedrich. 1764 – 1844.
Acteur et chanteur.

EUNICKE, Johanna Henriette Rosine cf.
HENDEL-SCHÜTZ, Johanna Henriette
Rosine.

EUNICKE, Therese, née
SCHWACHHOFER. 1774 – 1849. Actrice
et chanteuse.

F

FABRICIUS, August Heinrich. 1764 – 1821. Acteur et directeur.

FEIGE, Auguste cf. **DÖBBELIN, Auguste.**

FEIGE, Karl, 1780 – 1792. Acteur.

FEIGE, Karoline, née KOPPE. 1788 – 1858. Epouse de Karl Feige.

FEISTMANTEL, Franz. 1786 – 1857. Acteur et souffleur.

FELBRICH, Cornelia. Dates de vie inconnues. Actrice.

FIALA, Fanny. 1760 – 1822. Actrice.

FIALA, Karl Johannes. 1746 – 1822. Acteur.

FICK, Anna Maria cf. **LABES, Anna Maria.**

FICK, Henriette cf. **HUBER, Henriette.**

FIEDLER, Edmunda cf. **BULLA, Edmunda.**

FISCHER, Johann Karl Christian. 1732 – 1807. Acteur, directeur, écrivain et musicien.

FISCHER, Karl. 1787 – 1853. Acteur.

FISCHER, Kathinka, née KREBS. Dates de vie inconnues. Epouse de Karl Fischer.

FLECK, Ferdinand. 1757 – 1801. Acteur, chanteur et *Regisseur*. Juriste de formation.

FLITTNER, Friederike cf. **BETHMANN-UNZELMANN, Friederike.**

FRANUL VON WEISSETHURN, Johanna Veronika , née GRÜNBERG. 1773 – 1847. Actrice et auteur dramatique. Bien qu'anoblie par son mariage, elle ne quitta pas les planches.



Johanna Franul von Weissenthurn vers 1835.

FREI, Therese cf. **KNIZE, Therese.**

FRIEDEL, Johann. 1755 – 1789. Acteur, auteur dramatique, *Prinzipal* et libraire.

FRISCHMUTH, Johann Christian. 1741 – 1790. Acteur, compositeur et musicien.

FÜGER, Josepha Hortensia, dite : Josephine, née MÜLLER. Noms de scène : **Josephine MÜLLER**, Josephine FÜGER. 1766 – 1808. Actrice.

G

GASSMANN, Karl Georg Eduard. 1779 – 1854. Acteur.

GASSMANN, Maria Anna. 1771 – 1852. Actrice et chanteuse.

GASSMANN, Maria Theresia. 1774 – 1838. Actrice et chanteuse.

GEBHARD, Marie, née STEIN. 1785 – 1857. Actrice et chanteuse.

GEBHARDT, Friedrich Albert. 1781 – 1861. Acteur, chanteur, directeur.

GEBHARD(T), Johanna Christiane cf. **STARK, Johanna Christiane.**

GEIER, Louise Caroline cf. **TILLY, Louise Caroline.**

GENAST, Anton cf. KYNAST, Anton.

GENSICKE, Friedrich. Nom de scène : **Friedrich DORVILLE.** 1750 – 1784. Acteur, auteur dramatique et directeur.

GENSICKE, Karoline Friederike, née KRÜGER. 1758 – 1796. Actrice.

GERBER, Johann Christian. 1785 – 1850. Acteur, directeur.

GERN, Johann Georg. 1757 – 1830. Acteur.

GESTING, Charlotte Amalie cf. **NEUHAUS, Charlotte Amalie.**

GEUERN, Louise Caroline cf. **TILLY, Louise Caroline.**

GEYER, Louise Caroline cf. **TILLY, Louise Caroline.**

GIERANEK, Karoline cf. **KRÜGER, Karoline**

GIERANEK, Franziska Romana cf. **KOCH, Franziska.**

GIESECKE, Karl Ludwig cf. METZLER, Johann Georg.

GILDNER, Florentine cf. **RADER, Florentine.**

GÖDEL, Ernestine, nom de jeune fille inconnu. 1759 – 1795. Actrice.

GORINI, Maria Antonia, née **TEUTSCHER.** 1752 – 1784. Actrice et auteur dramatique.

GOTTLIEB, Anna. 1774 – 1856. Actrice et chanteuse.

GOTTLIEB, Johann Christoph. 1737 – année de décès inconnue. Acteur.

GOTTLIEB, Maria Anna, née THEYNER. 1745 – 1798. Actrice.

GRAFF, Charlotte, née BÖHEIM. 1782 – 1831. Actrice et chanteuse.

GRAFF, Johann Jakob. 1768 – 1848. Acteur.

GROHMANN, Karl Ferdinand. 1754 – 1794. Acteur et auteur dramatique.

GROSSMANN, Caroline Sophie Auguste, née HARTMANN, veuve FLITTNER. 1752 – 1784. Actrice et directrice, mère de Friederike Bethmann-Unzelmann.

GROSSMANN, Friederike cf.
BETHMANN-UNZELMANN,
Friederike.

GROSSMANN, Gustav Friedrich
Wilhelm. 1746 – 1796. Acteur, auteur
dramatique, théoricien de théâtre, *Prinzipal*
et directeur. Juriste de formation.

GROSSMANN, Margarethe Victoria,
née (?) SCHROTH. Dates de vie inconnues.
Actrice. Seconde épouse de Gustav
Friedrich GROSSMANN.

GRÜNBERG, Johanna Veronika cf.
FRANUL VON WEISSENTHURN,
Johanna.

GRÜNER, Carl Franz. 1780 – 1845.
Acteur, directeur et *Regisseur.*

GRÜNER, Christoph Sigismund. 1757 –
1808. Acteur, auteur dramatique, écrivain.

GÜNTHER, Carl. 1786 – 1840. Acteur et
chanteur.

GÜNTHER, Friedrich. 1750 – année de
décès inconnue. Acteur et chanteur.

GÜNTHER, Sofie, née HUBER. 1754 –
année de décès inconnue. Actrice.

H

HAACKE, Caspar. Egalement : HAAK.
Année de naissance inconnue – 1722.
Acteur et *Prinzipal.*

HAACKE, Sophie Julie cf. **ELENSON-**
HAACKE-HOFFMANN, Sophie Julie.

HAENISCH, Karoline cf. **KRÜGER,**
Karoline

HAFFNER, Friedrich Wilhelm. 1760 –
1828. Acteur.

HAGEMANN, Friedrich Gustav. 1760 –
année de décès inconnue. Acteur et auteur
dramatique.

HAHN, Elise cf. **BÜRGER, Elise.**

HAIDE, Friedrich. 1770 – 1832. Acteur.

HAMEL, Margarete Josephine cf. **LANZ,**
Margarete Josephine.

HART, Anna Christina cf. **SCHRÖDER,**
Anna Christina.

HARTMANN, Caroline Sophie Auguste cf.
GROSSMANN, Caroline Sophie
Auguste.

HARTMANN, Christine Sophie Henriette
cf. **BRAND, Christine Sophie Henriette.**

HARTMANN, Elisabeth, née PILOTTI.
1753 – 1783. Actrice et chanteuse.

HARTWIG, Friederike Wilhelmine, née
WERTHER. 1774 – 1849. Actrice,
notamment chez Schuch à Königsberg,
mais aussi chez Seconda et au théâtre de
cour à Dresde. Elle brilla d'abord dans les
rôles de jeunes premières, ensuite dans celle
des mères. Bien que souvent louée pour
son talent, elle fut aussi critiquée pour ses
costumes trop chargés et sa déclamation
chantonnante.

HÄSER, Charlotte Henriette cf. **VERA,**
Charlotte Henriette.

HÄSER, Karl Georg. 1777 – 1873. Acteur et chanteur.

HASSLOCH, Christiane Elisabeth, née KEILHOLZ. 1764 – 1828. Actrice et chanteuse.

HEDLER, prénom inconnu cf.

SCHMELZ, prénom inconnu.

HEGENBART, Josef. 1756 – 1788. Acteur.

HEIG(E)L, Karoline, née REINER. 1760 – 1804. Actrice à Munich.

HEINE, Marianne, née SEHRING. 1790 – 1825. Actrice.

HEIST, Josepha cf. **HELLMUTH, Josepha.**

HELLMUTH, Franziska, 1746 – année de décès inconnue. Actrice.

HELLMUTH, Friedrich, 1744 – 1785. Acteur, directeur d'opéra.

HELLMUTH, Josepha, née HEIST. Dates de vie inconnues. Actrice et chanteuse. Epouse de Friedrich Hellmuth.

HELLMUTH, Marianne cf. **MÜLLER, Marianne.**

HEMPEL, Gottlieb Ludwig. 1746 – 1786. Acteur et auteur dramatique.

HENDEL, Johanne Henriette Rosine, née SCHÜLER, divorcée EUNICKE, divorcée MEYER, veuve HENDEL, divorcée SCHÜTZ. Egalement: HÄNDEL-SCHÜTZ. Nom de scène : **Johanna Henriette HENDEL-SCHÜTZ.** 1772 – 1849. Actrice, danseuse, pantomime.



Johanne Henriette Hendel-Schütz

Mère de seize enfants nés de quatre mariages, elle travailla comme sage-femme après sa carrière au théâtre.

HENISCH, Karl Franz. 1745 – 1776. Acteur et auteur dramatique.

HENISCH, Karoline cf. KRÜGER, Karoline

HENKE, Anna Christine, née SCHUCH. 1753 – 1827. Actrice.

HENKE, Gottlieb Christian. 1743 – année de décès inconnue. Acteur.

HENSEL, Johann Gottlieb. 1728 – 1787. Acteur.

HENSEL, Sophie Friederike cf. **SEYLER, Sophie Friederike.**

HERBST-RÄDER, Friederike, née UNZELMANN. 1790 – année de décès inconnue. Actrice.

HERDT, Dorothea Charlotte, née RADEMACHER. 1764 – année de décès inconnue. Actrice.

HERDT, Samuel Georg. 1755 – 1818. Etant abbé, il a abandonné son sacerdoce pour devenir acteur.

HERTRICH, Katharina cf. **BERNDT, Katharina.**

HERZ, Betty cf. **SCHÜTZ, Betty.**

HERZFELD, Jakob. 1763 – 1826. Acteur et directeur.

HERZFELD, Karoline Amalia, née STEGMANN. 1766 – 1812. Actrice et chanteuse.

HEYDRICH, Karl Gottlob. 1714 – 1788. Acteur.

HETZENDORF, Henriette von cf. **DAUER, Henriette.**

HILFERDING, Johann Peter. 1690 – 1769. Acteur et *Prinzipal.*

HITZELBERGER, Johanna cf. **BAMBERGER, Johanna.**

HOFFMANN, Karl Ludwig. Egalement : HOFMAN(N). Dates de vie inconnues. Acteur et *Prinzipal.*

HOFFMANN, Sophie Julie cf. **ELENSON-HAACKE-HOFFMANN, Sophie Julie.**

HOFMANN, Marie Judith Philippine cf. **STRIEGLER, Marie Judith Philippine.**

HOLBEINSBERG, Maria von cf. **BURCHARD, Maria.**

HORSCHELD, Katharina, née KOBERWEIN, également connue comme Kätchen KOBERWEIN. Dates de vie inconnues. Actrice.

HUBER, Christiane Friederike cf. WEIDNER, Christiane Friederike.

HUBER, Franz. 1744 – année de décès inconnue. Acteur et directeur.

HUBER, Henriette, née FICK. 1742 – année de décès inconnue. Actrice. Épouse de Franz Huber.

HUBER, Johanna, dite : **Nanette.** 1795 – année de décès inconnue. Actrice.

HUBER, Ludwig, 1783 – 1859. Acteur et *Prinzipal.*

HUBER, Minna, née BRÖCKELMANN. 1785 – 1859. Actrice. Épouse de Ludwig Huber.

HUBER, Sofie cf. **GÜNTHER, Sofie.**

HUCK, Anton. 1740 – 1820. Acteur.

HÜBLER, Karoline Elisabeth, née STEINBRECHER. 1733 – 1791. Actrice.

HÜNDEBERG, Adelheid, nom de jeune fille inconnu, veuve MENDE. Dates de vie inconnues. Actrice.

HUSEN, Henriette cf. **BARANIUS, Henriette.**

I

IAGEMANN, Karoline cf. **JAGEMANN, Karoline.**

IFFLAND, August Wilhelm. 1759 – 1820. Acteur, auteur dramatique, directeur du théâtre de cour de Berlin, théoricien de théâtre. Ses Mémoires ont été publiés, mais



August Wilhelm Iffland

ne portent que sur ses années à Gotha et à Mannheim. Cf. volume 1, p. 319.

ILGNER, Christiane cf. **DOBLER, Christiane**.

J

JAGEMANN VON HEYGENDORFF, Henriette Karoline Friedericke. Egalement : Karoline IAGEMANN, Karoline VON HEYGENDORF. Nom de scène : **Karoline JAGEMANN**, Karoline IAGEMANN. 1777 – 1848. Actrice et chanteuse. Maîtresse du duc Charles-Auguste de Saxe-Weimar-Eisenach, qui lui donna le titre de Baronne de Heygendorff en 1809 et la nomma directrice de l'opéra. Elle intriguait contre Goethe, qui quitta finalement le théâtre en 1817, lui cédant également la direction du théâtre. Ses Mémoires ont été publiés. Un autre portrait de l'actrice se trouve dans le volume 1, page 317.

JAQUEMAIN, Marianne. Cf. **STEINGRÜBEL, Marianne**.

JAQUET, Karl. Egalement : JACQUET. 1726 – 1813. Acteur.

JAQUET, Katharina. Egalement : JACQUET. 1760 – 1786. Actrice.



Katharina Jaquet

JAQUET, Maria Anna. Egalement : JACQUET. Cf. **Maria Anna ADAMBERGER**.

JOSEPHI, Anna Christina Sophia. 1764 – année de décès inconnue. Actrice et chanteuse.

JOSEPHI, Karl, 1727 – 1798. Acteur et Prinzipal. Père d'Anna Christina Sophie Josephi.

JUNG, Georg. 1760 – 1796. Acteur, danseur et directeur.

K

KAFFKA, Johann Christoph cf. ENGELMANN, Johann Christoph.

KARLY, Franziska, née KOBERWEIN. 1772 – 1811. Actrice.

KAUFMANN, Julie, née SCHUBART. 1769 – 1802. Actrice et chanteuse.

KEILHOLZ, Christiane Elisabeth cf. **HASSLOCH, Christiane Elisabeth**.

KELLNER, Johann Martin. 1755 – année de décès inconnue. Acteur et auteur dramatique.

KETTNER, Elisabeth, née KNAPP. 1758 – 1793. Actrice et *Prinzipalin*.

KETTNER, Josef. 1758 – année de décès inconnue. Acteur et directeur.

KLEEFELDER, Katharina Magdalena cf. **BRÜCKNER, Katharina Magdalena**.

KLINGE, Johann Gottfried. 1742 – 1793. Acteur et chanteur.

KLOTZ, Sophie cf. **Cramer Sophie**.

KNAPP, Elisabeth cf. **KETTNER, Elisabeth**.

KNECHT, Felicitas, cf. DETTENRIEDER, Felicitas.

KNIZE, Therese, née FREI. 1782 – 1864. Actrice et chanteuse.

KOBERWEIN, Edmunda, née von KURZ. 1710 – 1770. Actrice.

KOBERWEIN, Franziska, née SATORI, également : SARTORY. 1747 – année de

décès inconnue. Seconde épouse de Simon Friedrich Koberwein.

KOBERWEIN, Franziska cf. **KARLY, Franziska**.

KOBERWEIN, Josef. 1774 – 1857. Acteur et *Regisseur*.



Josef Koberwein

KOBERWEIN, Kätchen cf. **HORSCHELD, Katharina**

KOBERWEIN, Simon Friedrich. 1733 – 1808. Acteur et directeur. Avant sa carrière au théâtre, il était bijoutier. Ses Mémoires ont été publiés.

KOBERWEIN, Sophie Wilhelmine Marie, née BULLA. 1783 – 1842. Actrice et chanteuse. Fille de Heinrich et Edmunda Bulla, célèbre couple d'acteurs.



Sophie Koberwein

Elle fut l'épouse de Joseph Koberwein.

KOCH, Betty cf. ROOSE, Elisabeth.

KOCH, Christiane Henriette, née MERLECK. 1731 – 1804. Actrice, *Prinzipalin* et directrice.



Christiane Henriette Koch

Elle fut la seconde épouse de Heinrich Gottfried Koch qu'elle épousa vers 1748. Après la mort de son mari, elle dirigea le théâtre avant de le céder en échange d'une retraite à vie.

KOCH, Esther Charlotte cf. **BRANDES, Esther Charlotte**.

KOCH, Franziska Romana, née GIEBRANEK ou GIERANEK. 1748 – 1796. Actrice, chanteuse et danseuse. Epouse de Karl Friedrich Koch.



Franziska Romana Koch

KOCH, Friedrich Karl. 1740 – 1794. Acteur, danseur, maître de ballet et auteur dramatique.

KOCH, Heinrich Gottfried. 1703 – 1775. Acteur, auteur dramatique, *Prinzipal*, directeur et scénographe.



Heinrich Gottfried Koch

KOCH, Juliane Karoline. 1758 – 1793.
Actrice et chanteuse.

KOCH, Sophie Friederike cf.
KRICKEBERGER, Sophie Friederike.

KOCH, Siegfried Gotthelf cf.
ECKHARDT, Siegfried Gotthelf.

KÖHLER, Constantia cf. **THIM,**
Constantia.
KOHLHARDT, Friedrich. 1688 – 1741.
Acteur.

KOPPE, Karoline cf. **FEIGE, Karoline**

KORN, Maximilian. 1782 – 1854. Acteur
et *Regisseur*.

KORN, Wilhelmine, née MILKA. 1786 –
1843. Actrice.

KÖRNER, Sophie. 1751 – année de décès
inconnue. Actrice.

KORNTHEUER, Friedrich Joseph. 1779
– 1829. Acteur, auteur dramatique et
directeur.

KORNTHEUER, Minna, née
UNZELMANN. 1789 – année de décès
inconnue. Actrice.

KOVACS, Sophie cf. **SEIB, Sophie.**
KRAMPE, Johann Christian. 1774 –
1849. Acteur, chanteur et directeur.

KREBS, Kathinka cf. **FISCHER,**
Kathinka
KRICKEBERG, Sophie Friederike, née
KOCH. 1770 – 1842. Actrice, auteur
dramatique, directrice. Elle a également
traduit un petit nombre de pièces françaises.
Fille de Franziska et Karl Friedrich Koch.

KRÜGER, Anna cf. **SPENGLER, Anna**
Feodorowna.

KRÜGER, Karl Friedrich. 1765 – 1828.
Acteur, directeur et *Regisseur*.

KRÜGER, Karoline, née GIERANEK,
veuve H(A)ENISCH, veuve SPENGLER.
1753 – 1831. Actrice.

KRÜGER, Karoline Friederike cf.
GENSICKE, Karoline Friederike.

KÜHNE, Johann Reinhold cf. LENZ,
Johann Reinhold.

KÜNTZEL, Anna Josepha cf. **THYM,**
Anna Josepha.

KÜNZEL, prénom inconnu. Cf.
SECONDA, prénom inconnu.

KÜNZEL, Anna Josepha cf. **THYM, Anna**
Josepha.

KUMMERFELD, Karoline, née
SCHULZE. Egalement : **Karoline**
SCHULZE-KUMMERFELD. 1745 –
1815. Actrice, danseuse et auteur. Elle a
également inventé un produit de lessive et
dirigé une école de couture. Elle a rédigé
ses Mémoires.



Karoline Schulze-Kummerfeld

KURZ, Edmunda von cf. **KOBERWEIN, Edmunda.**

KURZ, Franziska von, née TOSCANI, 1728 – après 1808. Actrice et (après son divorce de Johann Felix von Kurz) *Prinzipalin*.

KURZ, Johann Felix von. Nom de scène : **Bernardon** (nom du personnage burlesque qu'il a créé). 1717 – 1784. Acteur, auteur dramatique. Il était l'entrepreneur d'un moulin à papier.

KURZ, Johann Nepomuk. 1767 – 1795. Acteur.

KURZ, Maria Monika von cf. **ELENSON, Maria Monika.**

KURZ, Theresina von, née MORELLI. Nom de scène : **Theresa KURZ.** 1720 – 1770. Actrice.

KÜRZINGER, Ignaz. 1772 – 1842. Acteur.

KYNAST, Anton. Nom de scène : **Anton GENAST.** 1765 – 1831. Acteur, chanteur et *Regisseur*.

L

LABES, Abraham, 1730 – 1796. Acteur.

LABES, Anna Maria, née FICK. 1734 – 1804.

LANG, Elise, née BERNER. 1766 – 1824. Actrice et chanteuse.

LANG, Marianne, née BOUDET. 1765 – 1835. Actrice, professeur d'art dramatique. Sa fille Margarethe fut une des meilleures actrices allemande du dix-neuvième siècle. Sa fille Josephine devint une chanteuse de renommée.

LANGE, Aloysia (ou Aloise) Marie Antonie, dite : **L(o)uise,** née WEBER. 1759 – 1830. Actrice, chanteuse et professeur de chant. C'était une des meilleures interprètes de Mozart de son époque. Wolfgang Amadeus Mozart l'avait d'ailleurs demandée en mariage, mais elle a refusé, lui préférant Joseph Lange.



Luise Weber dans le rôle de Zémire.

Mozart a alors épousé sa sœur cadette Constanze. Néanmoins, il a composé plusieurs morceaux pour sa belle-sœur. De 1798 à 1801, elle a fait une tournée européenne, l'ayant notamment amenée à Paris et à Amsterdam.

LANGE, Gabriela. 1785 – 1802. Actrice.

LANGE, Joseph. 1751 – 1831. Acteur, auteur dramatique, compositeur et peintre.



Joseph Lange en 1808.

LANGE, Maria Antonia, née SCHINDLER. 1757 – 1779. Actrice et chanteuse. Première épouse de Joseph Lange.

LANGERHANS, Christiane Marianne, née BOSLER. 1755 – 1784. Actrice.

LANGERHANS, Johanne Sophie Wilhelmine, née BERTRAM. 1769 – 1810. Actrice.

LANGERHANS, Karl David. 1748 – 1810. Acteur et directeur.

LANGLOIS, Anton. 1736 – année de décès inconnue. Acteur et chanteur.

LANZ, Agathe, née OMINGER. 1753 – 1794. Actrice et danseuse.

LANZ, Margarete Josephine, née HAMEL. 1779 – 1843. Actrice.

LEBRUN, Karoline, née STEIGER. 1800 – 1886. Actrice.

LEFEBRE, Maria Rosalia Karoline cf. **NOUSEUL, Rosalie.**

LEIFER, Therese, née VON PEREKOP. 1771 – 1846. Actrice.

LEISSRING, August. 1777 – 1852. Acteur et chanteur.

LEITNER, Katharina cf. **BERGOPZOOM, Katharina.**

LELL, Johann Karl. 1766 – année de décès inconnue. Acteur.

LELL, Karoline Friederike, née BREISS. 1763 – 1793. Actrice.

LENZ, Johann Reinhold. Nom de scène : **Johann Reinhold KÜHNE.** 1778 – 1854. Acteur, déclamateur, auteur dramatique et *Regisseur.*

LEO, Friedrich. 1748 – 1811. Acteur et auteur dramatique.

LINDNER, Karoline. 1797 – 1863. Actrice.

LINDNER, Karoline Johanna Eleonore cf. **STEGMANN, Karoline Johanna Eleonore.**

LINTZEN, Karoline Johanna Eleonore cf. **STEGMANN, Karoline Johanna Eleonore.**

LIPPERT, Karoline, née WERNER. 1765 – 1831. Actrice.

LINZEN, Karoline Johanna Eleonore cf. **STEGMANN, Karoline Johanna Eleonore.**

LITTER, Friedrich. 1748 – année de décès inconnu. Acteur.

LITTER, Josepha Antonia, nom de jeune fille inconnu. Vers 1754 – 1786. Actrice. Epouse de Friedrich Litter.

LORENZ, Christiane Friederike cf. WEIDNER, Christiane Friederike.

LORTZING, Charlotte Sofie, née SEIDEL. 1780 – 1846. Actrice et chanteuse.

LÖWEN, Eleonora Luise Dorothea, née SCHÖNEMANN. 1738 – 1783. Actrice. Epouse de Johann Friedrich Löwen, qui a codirigé l'*Entreprise de Hambourg*.

LUCIUS, Katharina Johanna cf. **RAEDER, Katharina Johanna.**

M

MALCOLMI, Amalie, cf. **WOLFF-MALCOLMI, Amalie**

MALCOLMI, Hermine **Elisabeth,** née SCHMAHLFELD. 1761 – 1798. Actrice. Mère d'Amalie Wolff-Malcolmi.

MALCOLMI, **Karl Friedrich.** Année de naissance inconnue – 1819. Acteur. Père d'Amalie Wolff-Malcolmi.

MARCHAND, Magdalena, née BROCHARD. 1753 – 1794. Actrice.

MARCHAND, Margarethe cf. **DANZI, Margarethe.**

MARCHAND, Theobald. 1741 (ou 1747) – 1800. Acteur, directeur artistique, *Prinzipal*. Bien que médecin de formation, il semble ne jamais avoir exercé.

MARCONI, Marianne cf. **SCHÖNBERGER, Marianne.**

MARINELLI, Anna Elisabeth Ferdinanda von cf. **SIBER, Anna Elisabeth Ferdinanda.**

MARINELLI, Josef von. Nom de scène : **Josef MARINELLI.** 1753 – 1794. Acteur. Frère de Karl Marinelli.

MARINELLI, Karl Freiherr von. Nom de scène : **Karl MARINELLI.** 1745 – 1803. Acteur, *Prinzipal*, fondateur et directeur du Leopoldstädter Theater. Issu d'une famille de petite noblesse. Récompensé en 1801 par l'empereur Joseph II pour ses mérites pour le théâtre, qui lui donna le titre de baron.



Karl Marinelli.

MARTLOFF, Franziska cf. **SONNTAG, Franziska.**

MATTAUSCH, Franz. 1767 – 1833.
Acteur.



Franz Mattausch

MECOUR, Susanne, née PREISSLER.
1738 – 1784. Actrice.



Susanne Mecour

MEISTER, Friedrich. Nom de scène :
Friedrich VELTHEIM. 1770 – vers 1826.
Acteur, chanteur et directeur.

MEINZNER, Theresia cf. **SCHULZ,**
Theresia.

MENDE, Adelheid cf. **HÜNDEBERG,**
Adelheid.

MENDE, Annette, dite : **Nanette,** née
CHRIST. 1768 – année de décès inconnue.
Actrice et chanteuse.

MENDE, Joachim Friedrich, 1740 – année
de décès inconnue. Dit : **MENDE,**
Joachim Friedrich d.Ä. (Père), acteur et
directeur artistique.

MENDE, Joachim Friedrich. Année de
naissance inconnue – vers 1821. Dit :
MENDE, Joachim Friedrich d. J. (Fils),
acteur. Fils d'Adelheid et de Joachim
Friedrich Mende, mari de Nanette Mende.

MERLECK, Christiane Henriette cf.
KOCH, Christiane Henriette.

METZLER, Johann Georg. Nom de scène :
Karl Ludwig GIESECKE. 1761 – 1833.
Acteur et auteur dramatique.

MEYER, Johanna Henriette Rosine cf.
HENDEL-SCHÜTZ, Johanna Henriette
Rosine.

MEYRER, Rosine, nom de jeune fille
inconnu. 1761 – 1817. Actrice.

MIKA, Maria Anna cf. **STEPHAN, Anna**
Maria.

MILKA, Wilhelmine cf. **KORN,**
Wilhelmine.

MILLER, Amalie cf. **WOLFF-**
MALCOLMI, Amalie

MILLER, Julius. Année de naissance
inconnue – 1803. Acteur et *Regisseur.*
Premier époux d'Amalie Wolff-Malcolmi.

MÖLLER, Heinrich Ferdinand. 1745 –
1798. Acteur, directeur, *Regisseur.* De nos

jours, il est surtout connu en tant qu'auteur dramatique.

MORELLI, Theresina cf. **KURZ, Theresa.**

MÜHL, Louise Sophie cf. **MÜHL, Louise Sophie.**

MÜLLER, Josephine cf. FÜGER, Josepha Hortensia.

MÜLLER, Ludovika cf. **BENDER, Ludovika.**

MÜLLER, Marianne, née HELLMUTH. 1772 – 1851. Actrice et chanteuse.

MÜLLER, Marie Elise, née THAU. 1776 – 1811. Actrice et chanteuse.

MURR, Johann Bonaventura. 1741 – 1782. Acteur.

MURR, Marie Elisabeth, nom de jeune fille inconnu. 1745 – 1778. Actrice. Epouse de Johann Bonaventura Murr.

MYKA, Maria Anna cf. **STEPHAN, Anna Maria.**

NÄHRING, Constanze Renate cf. **ACKERMANN, Constanze Renate.**

NÄTSCH, Johanna Concordia cf. **ENGELHARD, Concordia.**

N

NEUBER, Friederike Caroline, née WEISSENBORN. Dite: **NEUBERIN.** 1697 – 1760. Actrice, auteur dramatique, théoricienne de théâtre et la plus célèbre des

Prinzipalinnen du dix-huitième siècle. Un portrait se trouve dans le volume 1, page 74.

NEUBER, Johann. 1696 – 1756. Mari de Friederike Caroline Neuber. Acteur. Certains chercheurs lui attribuent le titre de *Prinzipal*, d'autres ne voient en lui que l'assistant commercial de son épouse.

NEUHAUS, Charlotte Amalie, née GESTING. 1763 – 1788. Actrice.

NEUHAUS, Christian Ludwig. 1749 – 1798. Acteur, chanteur, *Prinzipal* et directeur.

NEUHAUS, Regine, née PILOTI. 1757 – 1791. Actrice.

NEUHOFF, prénom inconnu. Année de naissance inconnue – 1763. Epoux de Mademoiselle Elenson.

NEUHOFF, prénom inconnu, née **ELENSON (également ELENDSOHN).** 1733 – année de décès inconnue. Actrice.

NEUKÄUFLER, Ferdinand. 1785 – 1860. Acteur, chanteur, directeur musical.

NEUKÄUFLER, Jakob. 1753 – 1835. Acteur, auteur dramatique. Il a rédigé ses Mémoires.

NIEBUHR, Amalie cf. **RAEDER, Amalie.**

NOUSEUL, Johann Joseph. Egalement : NOSEUL, NOUSEUIL, NOUSSEUL. 1742 – 1821. Acteur, chanteur, directeur.

NOUSEUL, Maria Rosalia Karolina, née LEFEBRE. Egalement : NOSEUL,

NOUSEUIL, NOUSSEUL. 1750 – 1804.
Actrice.



Rosalia Nouseul

NUTH, Franz Anton. Egalement : NÜTH. 1698 – 1782. Acteur, *Prinzipal*, compositeur et auteur dramatique.

NUTH, Franz. Egalement : NÜTH. 1753 – année de décès inconnue. Acteur.

NUTH, Rosine, née DAFING ou DAFINGER. Egalement : NÜTH. 1763 – année de décès inconnue. Actrice et chanteuse.

O

OCHSENHEIMER, Magdalena, nom de jeune fille inconnu. Dates de vie inconnues. Actrice et chanteuse.

OHMANN, Ludwig. 1775 – 1833. Acteur, chanteur, compositeur, premier violon et professeur de chant.

OHLHORST, Marianne. Cf. **SCHUCH, Marianne.**

OMINGER, Agathe cf. **LANZ, Agathe.**

P

PAULSEN, Carl Andreas. Dates de vie inconnues. Acteur et *Prinzipal*. Père de Catharina Elisabeth Velten.

PAULSEN, Catharina Elisabeth cf.

VELTEN, Catharina Elisabeth.

PAUSER, prénom inconnu. Dates de vie inconnues. Acteur.

PEIROTO DE COSTA, Isabella Maria cf. **CHRIST, Isabella Maria.**

PEREKOP, Therese von cf. **LEIFER, Therese.**

PETERSILIE, Johanna Sophie Friederike cf. **UNZELMANN, Johanna Sophie Friederike.**

PIETZ, prénom inconnu cf. **STRÖDEL.**

PILOTI, Regine cf. **NEUHAUS, Regine.**

PILOTTI, Elisabeth cf. **HARTMANN, Elisabeth.**

PFANNER, Josef. 1766 – 1823. Acteur, directeur, auteur dramatique, souffleur.

PREISLER, Susanne cf. **MECOUR, Susanne.**

Q

QUANDT, Daniel Gottlieb, 1761 – 1815.
Acteur, directeur de théâtre, auteur et critique.

R

RADEMACHER, Dorothea Charlotte cf. **HERDT, Dorothea Charlotte.**

RADEMIN, Barbara. Cf. SCHUCH, Barbara.

RÄDER, Friederike cf. **HERBST-RÄDER, Friederike.**

RAEDER, Amalie, née NIEBUHR. Année de naissance inconnue – 1832. Actrice.

RAEDER, Christian. 1742 – 1817. Acteur et *Regisseur*.

RAEDER, Florentine, née GILDNER. 1790 – 1862. Actrice.

RAEDER, Karl Friedrich Balthasar. 1781 – 1861. Acteur et chanteur.

RAEDER, Katharina Johanna, née LUCIUS. 1744 – 1772. Actrice.

REINECKE, Johann Friedrich.

Egalement : REINEK. 1747 – 1787. Acteur.

REINECKE, Sophie, née VENZIG.

Egalement : REINEK. 1750 – 1788.

Actrice.

REINER, Karoline cf. **HEIGEL, Karoline.**

REINHARD, Carl. 1763 – 1836. Acteur.

REINHARD, Charlotte Henriette, née SALBACH. 1775 – année de décès inconnue. Actrice.

REINWALD, Karoline Wilhelmine, née SOMMER. 1755 – année de décès inconnue. Actrice.

RENNSCHÜB, Johann Ludwig. Dates de vie inconnues. Acteur et *Regisseur*, notamment à Mannheim et à Weimar.

RENNSCHÜB, prénom inconnu. Nom de jeune fille inconnu. Dates de vie inconnues. Actrice, notamment à Mannheim et à Weimar.

RITTER, Catharina Magdalena cf.

SCHÖNEMANN, Catharina Magdalena.

RIVOLLA, Wilhelmine, née DORN. 1762 – 1814. Actrice.

RÖGGLEN, Johanna cf. **DIESTEL, Johanna.**

ROOSE, Elisabeth, dite : Betty, née ECKHARDT. Noms de scène : **Betty KOCH** (nom de scène pris par son père), Betty ROOSE. 1778 – 1808. Actrice. Fille de Siegfried Gotthelf Koch.



Betty Roose

Betty Roose fut formée par Joseph Anton Christ.

RÖSSL, Katharina cf. **BERNDT, Katharina.**

ROUILLON, Christine cf. **ENGST, Christine.**

RUDOLPH(I), Hanna cf. **UHLICH, Hanna.**

RÜGER, Carl Erdmann. Nom de scène : **Carl BECKMANN.** 1786 – 1827. Acteur et *Regisseur.*

SACCO, Johanna, née RICHARD. 1754 – 1802.



Johanna Sacco

Elle était actrice, notamment chez Schröder à Hambourg et au *Burgtheater* à Vienne.

SALBACH, Charlotte Henriette cf. **REINHARD, Charlotte Henriette.**

SATORI, Franziska cf. **KOBERWEIN, Franziska.**

SARTORY, Anna Maria. Nom de jeune fille inconnu. Année de naissance inconnue – 1792. Actrice. Mère de Johann, Anton, Babette et Ignaz Sartory.

SARTORY, Anton. Dates de vie inconnues. Acteur.

SARTORY, Babette cf. **BONDRA, Babette.**

SARTORY, Franziska cf. **KOBERWEIN, Franziska.**

SARTORY, Ignaz. Année de naissance inconnue – 1798. Acteur.

SARTORY, Johann, 1759 – 1840. Acteur.
SARTORY, Josepha, née SCHMIDT. 1777 – année de décès inconnue. Actrice. Epouse d'Anton Sartory.

SCHÄFER, Heinrich. 1782 – 1868. Acteur, chanteur et *Regisseur.*

SCHÄFER, Josefa cf. **BECK, Josefa.**

SCHÄFER, Wilhelmine, née **STEGMANN.** 1783 – 1861. Actrice.

SCHEEL, Elisabeth cf. **DÖBBELIN, Betty.**

SCHIKANEDER, Johannes Josephus ou bien Johann Joseph. Egalement :

SCHIKENEDER. Nom de scène :
Emmanuel SCHIKANEDER. 1751 – 1812. Acteur, chanteur, compositeur, directeur, auteur dramatique, *Regisseur* et théoricien de théâtre. *La Flûte enchantée*, dont il est l'auteur, est certainement son œuvre la plus connue. A l'époque, le nom de Mozart n'était écrit qu'en petit sur les affiches et les tracts.



Emmanuel Schikaneder

SCHINDEL, Johanna Christine cf.
SCHÜLER, Johanna Christine.

SCHINDLER, Katharina cf.
BERGOPZOOM, Katharina.

SCHINDLER, Maria Antonia cf. **LANGE, Maria Antonia.**

SCHIRMER, Friederike Antonie Sophie, née CHRIST. 1785 – 1833. Actrice. Née du deuxième mariage de Joseph Anton Christ, elle fut la plus célèbre de ses filles. Christ, dans ses Mémoires, rapporte les débuts de carrière de Friederike.



Friederike Schirmer

SCHLEISSNER, Christiane Sophie. Cf.
SCHUCH, Christiane Sophie.

SCHMAHLFELD, Elisabeth cf.
MALCOLMI, Hermine Elisabeth.

SCHMALÖGGER, Johanna. 1736 – 1792. Actrice, danseuse, théoricienne de théâtre et *Prinzipalin*.

SCHMELKA, Heinrich Ludwig cf.
 BRETTNER, Heinrich Ludwig

SCHMELKA, Magdalena cf.
 BRETTNER, Magdalena

SCHMELZ, prénom inconnu, née **HEDLER**. 1728 – 1776. Actrice.

SCHMELZ, Simon. 1734 – 1785. Acteur et architecte.

SCHMIDT, Anton. 1788 – 1820. Acteur.

SCHMIDT, Friedrich Ludwig. 1772 – 1841. Acteur, directeur, auteur dramatique et *Regisseur*. Avant de devenir acteur, il était médecin.

SCHMIDT, Gottfried Heinrich. 1744 –
année de décès inconnue. Acteur et
directeur.

SCHMIDT, Josepha cf. **SARTORY,
Josepha.**

SCHOCHERT, Albertine cf. **TILLY,
Albertine.**

SCHOLZ, Auguste, née BENDA. 1764 –
1825. Actrice.

SCHOLZ, Edmunda, née TILLY. 1753 –
1797. Actrice.



Edmunda Scholz

SCHOLZ, Maximilian. 1744 – 1834.
Acteur, directeur, *Regisseur.*

SCHÖNBERGER, Marianne, née
MARCONI. 1785 – 1882. Actrice et
chanteuse.

SCHÖNHUTH, Caroline Antonie cf.
SENK, Caroline Antonie.

SCHÖNEMANN, Anna Rahel, née
WEICHLER. 1708 – 1770. Actrice.

SCHÖNEMANN, Catharina Magdalena,
née RITTER. 1742 – 1784. Actrice.

SCHÖNEMANN, Eleonora Luise Dorothea
cf. **LÖWEN, Eleonora Luise Dorothea.**

SCHÖNEMANN, Johann Friedrich,
1704 – 1782. Acteur, chanteur et *Prinzipal.*
Un portrait se trouve dans le volume 1,
page 95.

SCHOPF, Joseph. 1758 – 1794. Acteur et
danseur.

SCHRÖCK, Louise Sophie, née MÜHL.
1777 – 1846. Actrice.

SCHRÖDER, Anna Christina ou Johanna
Christiane, née HART. 1755 – 1829.
Danseuse formée à l'école impériale de
Russie, elle n'a débuté en tant qu'actrice
qu'après son mariage avec Friedrich
Ludwig Schröder.



Les époux Schröder

SCHRÖDER, Ernst Friedrich Ludwig.
1759 – 1818. Acteur et chanteur.

SCHRÖDER, Friedrich Ulrich Ludwig. 1744 – 1816. Acteur, directeur, danseur, maître de ballet, *Regisseur*, auteur dramatique, théoricien de théâtre.



Friedrich Ludwig Schröder

SCHRÖDER Sophie Antoinette, née BÜRGER. 1781 – 1868. Actrice et chanteuse.

SCHRÖDER, Sophie Charlotte cf. ACKERMANN, *Sophie Charlotte*.

SCHRÖTER, Andreas. 1696 – 1761. Acteur.

SCHRÖTER, Corona Elisabeth Wilhelmine. 1751 – 1802. Actrice, mais surtout chanteuse et musicienne de renom. Elle était issue d'une famille de musiciens. (Son frère Johann Samuel était *Music Master* à la cour de Londres.) Goethe, grand admirateur de Corona Schröter, dont il était par ailleurs

épris, arrangea qu'elle soit engagée par la cour de Weimar. Gravement malade, elle se retira à partir de 1788 de la cour et fut rapidement oubliée par ses anciens amis. Après sa carrière sur scène, elle donna des cours de chant et de déclamation, composa également et s'adonna à la peinture. Un autre portrait de l'artiste se trouve dans le volume 2, page 51.



Corona Schröter

SCHROTH, Margarethe Victoria cf. GROSSMANN, Margarethe Victoria.

SCHUBART, Julie cf. KAUFMANN, **Julie**.

SCHUCH, Anna Christine. Cf. HENKE, **Anna Christine**.

SCHUCH, **Barbara**, née RADEMIN. Dates de vie inconnues. Actrice et *Prinzipalin*. Première épouse de Franz Schuch (père).

SCHUCH, Charlotte cf. BACHMANN, **Charlotte**.

SCHUCH, Christian. 1743 – 1767. Acteur. Fils de Franz et Christiane Sophie Schuch.

SCHUCH, Christiane Sophie, née SCHLEISSNER. Année de naissance inconnue – 1755. Seconde femme de Franz SCHUCH (père). Bien qu'elle porta le nom SCHUCH, il n'est pas attesté qu'ils aient réellement été mariés, car il n'est pas sûr que Schuch ait pu divorcer de Barbara Rademin. Mère de Anna Christine Henke et de Christian, Franz Leopold et Wilhelm Carl Schuch.

SCHUCH, Franz. 1716 – 1763. Acteur, auteur dramatique, *Prinzipal*.

SCHUCH, Franz Leopold. Acteur, *Prinzipal* et directeur.

SCHUCH, Friederike cf. **BACHMANN, Friederike**.

SCHUCH, Johanna Caroline, née ZERGER, veuve STEINBERG. 1735 – 1787. Actrice et *Prinzipalin*. Mère de Friederike et Charlotte Bachmann et de Karl Steinberg. Epouse de Franz Leopold Schuch.

SCHUCH, Marianne cf. STEINGRÜBEL.

SCHUCH, Marianne. 1768 – 1796. Actrice. Fille de Wilhelm Carl et Marianne Schuch.

SCHUCH, Wilhelm Carl. 1746 – 1776. Acteur.

SCHÜLER, Carl Julius Christian. 1746 – année de décès inconnue. Acteur, directeur.

SCHÜLER, Johanna Henriette Rosine cf. **HENDEL-SCHÜTZ, Johanna Henriette Rosine**.

SCHÜLER, Johanna Christine, née SCHINDEL. 1754 – année de décès inconnue. Actrice.

SCHULZ, Dorothea Friederike cf. **SELLO, Dorothea Friederike**.

SCHULZ, Sophie Elisabeth cf. **BOECK, Sophie Elisabeth**.

SCHURI(A)M, Marie Louise cf. **TELLER, Marie Louise**.

SCHÜTZ, Anna Maria, née DEFRAINE. 1759 – 1823. Actrice.

SCHÜTZ, Betti ou **Betty**, née HERZ. 1793 – 1835. Actrice et chanteuse.

SCHÜTZ, Friedrich Wilhelm. 1750 – 1800. Acteur.

SCHÜTZ, Johanna Henriette Rosine cf. **HENDEL-SCHÜTZ, Johanna Henriette Rosine**.

SCHULZ, Theresia, née MEINZNER. 1738 – 1774. Actrice.

SCHULZE, Marianne. Dates de vie inconnues. Actrice.

SCHULZE-KUMMERFELD, Karoline cf. KUMMERFELD, Karoline.

SCHUSTER, Ignaz. 1779 – 1835. Acteur, compositeur, chanteur, musicien, *Regisseur*.

SCHWACHHOFER, Therese cf. **EUNICKE, Therese**.

SCHWARZ, Josephine, née WOSCHOWSKY ou WOLSCHOWSKY. Egalement : SCHWARTZ. 1770 – 1823. Actrice.

SCHWARTZ, Peregrinus cf. DUX, Peregrinus.

SEBASTIANI, Henriette, née COLLET. 1770 – 1839. Actrice.

SECONDA, Antonie, ? – 1816. Actrice. Fille de Joseph Seconda.

SECONDA, Franz, 1755 – 1831. Acteur, *Prinzipal*, directeur et *Regisseur*.

SECONDA, Joseph, ? – 1820. Acteur et *Prinzipal*. Frère de Franz Seconda.

SECONDA, Louise, née CORDEMANN, 1773 – 1793. Actrice. Première épouse de Franz Seconda.

SECONDA, prénom inconnu, née KÜNZEL. Dates de vie inconnues. Actrice. Seconde épouse de Franz Seconda.

SECONDA, Sophie. Dates de vie inconnues. Actrice. Fille de Joseph Seconda.

SEHRING, Marianne cf. **HEINE, Marianne**.

SEEBACH, Elisabeth von cf. **SPENGLER, Elisabeth**.

SEIB, Christoph Ludwig. Noms de scène : **Christoph SEIPL**, Johann LEHMANN, Ignatz HEYDER. 1747 – 1793. Acteur, auteur dramatique, *Regisseur*, directeur. Juriste de formation.

SEIB, Sophie, née KOVACS. Nom de scène : **Sophie SEIPP**. 1758 – 1838. Actrice et *Prinzipalin*.

SEIDEL, Charlotte Sofie cf. **LORTZING, Charlotte Sofie**.

SEIPL, Christoph cf. SEIB, Christoph Ludwig.

SEIPP, Sophie cf. SEIB, Sophie.

SELLO, August Friedrich. 1766 – année de décès inconnue. Acteur et directeur.

SELLO, Dorothea Friederike, née SCHULZ. 1776 – année de décès inconnue. Actrice.

SEMLER, Maria Theresia, nom de jeune fille inconnu. Egalement : SEMMLER. 1741 – 1796. Actrice et chanteuse.

SENK, Caroline Antonie, née SCHÖNHUTH. 1791 – 1840. Actrice.

SEVE, Barbara Ludovika. 1777 – 1823. Actrice et chanteuse.

SEYLER, Sophie Friederike, née SPARMANN, divorcée HENSEL. Noms de scène : Sophie Friederike HENSEL, Sophie Friederike SEYLER. 1738 – 1789. Actrice, directrice, auteur dramatique.

SIBER, Anna Elisabeth Ferdinanda Freifrau von, née von Marinelli. Nom de scène : **Madame von Siber**. 1761 – 1842. Actrice. Issue d'une famille de petite noblesse. Sœur de Josef et Karl Marinelli. Baronne (par alliance).

SILIE, Johanna Sophie Friederike cf.
**UNZELMANN, Johanna Sophie
Friederike.**

SOLIMAN, Marianne. 1774 – 1795.
Actrice et chanteuse.

SOMMER, Karoline Wilhelmine cf.
REINWALD, Karoline Wilhelmine.

SONNTAG, Franziska, née DARKLOFF
ou MARTLOFF. 1789 – 1865. Actrice.

SOUTER, Matthäus cf. SUTTER, Joseph
Matthias.

SPARMANN, Sophie Friederike cf.
SEYLER, Sophie Friederike.

SPAZ, Karoline cf. **BORCHERS,
Karoline.**

SPEICH, Friederike, née CROTTEN.
1758 – année de décès inconnue. Actrice et
Prinzipalin.

SPEICH, Johann Friedrich. 1751 – 1789.
Acteur, chanteur et directeur.

SPENGLER, Anna Feodorowna, adoptée :
KRÜGER. Nom de scène : **Anna
KRÜGER.** 1792 – 1813. Actrice.

SPENGLER, Elisabeth, née VON
SEEBACH. 1751 – 1777. Actrice.

SPENGLER, Franz. 1748 – 1796. Acteur,
chanteur, directeur et *Regisseur.*

SPENGLER, Karoline cf. **KRÜGER,
Karoline**

SPIEGELBERG, Johann Christian.
Année de naissance inconnue – 1732.
Acteur et *Prinzipal.*

SPIEGELBERG, Elisabeth, née
DENNER. 1681 – 1757. Actrice et
Prinzipalin.

SPIEGELBERG, Georgine cf. **EKHOF,
Georgine.**

SPIEGELBERG, Wilhelmine cf.
STEINBRECHER, Wilhelmine.

SPIESS, Christian Heinrich. 1755 – 1799.
Acteur, auteur dramatique, romancier.
Aujourd'hui, il est plus connu comme
« inventeur » du roman d'épouvante.

SPINDLER, Johann Georg. 1742 – année
de décès inconnue. Acteur et directeur.

SPINDLER, Rosalie. 1760 – année de
décès inconnue. Actrice.

SPINDLER, Stanislaus Franz Xaver. Nom
de scène : **Franz Stanislaus SPINDLER.**
1763 – 1819. Acteur, chanteur,
compositeur, premier violon, professeur de
chant.

STARK, Johanna Christiane, née
GEBHARD(T). 1731 – 1809. Actrice.

STARKE, Johann Ludwig. 1723 – 1769.
Acteur et *Prinzipal.*

STEGMANN, Karoline Amalia cf.
HERZFELD, Karoline Amalia.

**STEGMANN, Karoline Johanna
Eleonore,** née LINDNER ou LIN(T)ZEN.
1755 – 1808. Actrice et chanteuse.

STEGMANN, Wilhelmine cf. **SCHÄFER, Wilhelmine.**

STEIGER, Karoline cf. **LEBRUN, Karoline.**

STEIN, Marie cf. **GEBHARD, Marie.**

STEINBERG, Amalie. 1796 – année de mort inconnue. Fille de Karl Steinberg.

STEINBERG, Johanna Caroline cf. **SCHUCH, Johanna Caroline.**

STEINBERG, Karl. 1747 – 1811. Elevé par Franz Leopold Schuch, le second mari de sa mère. Acteur, *Prinzipal* et auteur dramatique.

STEINBRECHER, Karoline Elisabeth cf. **HÜBLER, Karoline Elisabeth.**

STEINBRECHER, Wilhelmine, née SPIEGELBERG. 1701 – 1773. Actrice.

STEINGRÜBEL, Marianne (ou Maria), née JAQUEMAIN(E), veuve SCHUCH. Egalement : STEINGRUBER. Dates de vie inconnues. Actrice, danseuse, *Prinzipalin*.

STEINHÄUSER, Johanna Margarethe cf. **COSTENOBLE, Johanna Margarethe.**

STEPHAN, Anna Maria ou Maria Anna, née MIKA ou MYKA. Nom de scène : **Maria Anna STEPHANIE.** 1751 – 1802. Actrice.

STEPHAN, Christian Gottlob. Nom de scène : **Gottlob STEPHANIE d.Ä.** (le frère aîné), 1734 – 1798. Acteur, directeur, écrivain et premier *Regisseur* attesté.

STEPHAN, Johann Gottlieb. Nom de scène : **Gottlieb STEPHANIE d.J.** (le frère cadet) 1741 – 1800. Acteur, auteur dramatique et traducteur.

STEPHANIE, Heinrich Friedrich. Dates de vie inconnues. Acteur, souffleur et *Prinzipal*.

STRIEGLER, Johann Gottlieb. 1757 – 1827. Acteur, chanteur, *Regisseur*, musicien et professeur de musique.

STRIEGLER, Marie Judith Philippine, née HOFMANN. 1761 – 1834. Actrice et chanteuse.

STRÖDEL, Johann Christoph. 1745 – 1819. Acteur et administrateur financier.

STRÖDEL, prénom inconnu, née **DIETZ** ou bien PIETZ. 1756 – 1783. Actrice et chanteuse.

SUTTER, Joseph Matthias. Nom de scène : **Matthäus SOUTER.** 1743 – 1783. Acteur et chanteur.

T

TÄUBER, Therese cf. **ARNOLD, Therese.**

TELLER, Gottlieb Ephraim. 1754 – année de décès inconnue. Acteur et chanteur.

TELLER, Marie Louise, née SCHURIM ou SCHURIAM. 1753 – année de décès inconnue. Actrice.

TEUTSCHER, Maria Antonia cf. **GORINI, Maria Antonia.**

TEYER, Therese cf. **ARNOLD, Therese.**

THAU, Marie Elise cf. **THAU, Marie Elise.**

Theodora cf. **BÜRGER, Elise.**

THEI(B)ER, Therese cf. **ARNOLD, Therese.**

THEYNER, Maria Anna cf. **GOTTLIEB, Maria Anna.**

THIEME, August Wilhelm. 1783 – 1837. Acteur, chanteur et *Regisseur.*

THIM, Constantia, née KÖHLER. 1755 – année de décès inconnue. Actrice.

THIMM, Jakob. 1770 – 1785. Acteur.

THIMM, Martin Jakob. 1758 – 1808. Acteur et directeur.

THYM, Anna Josepha, née KÜN(T)ZEL. 1761 – année de décès inconnue. Actrice.

THYM, Julius Constantin. 1751 – 1815. Acteur et directeur.

TILLY, Albertine, née SCHOCHERT. 1763 – 1810. Actrice et chanteuse.

TILLY, Anna. 1770 – année de décès inconnue. Actrice.

TILLY, Antonie ou Antonia. 1771 – année de décès inconnue. Actrice.

TILLY, Edmunda cf. **SCHOLZ, Edmunda.**

TILLY, Johann. 1716 – 1781. Acteur et directeur.

TILLY, Johann Baptiste. 1763 – 1815. Acteur, directeur, *Inspizient.*

TILLY, Johann Carl. Nom de scène : **Jean TILLY.** 1753 – 1795. Acteur, danseur, maître de ballet et *Prinzipal.*

TILLY, Karoline Marie Josepha, née ELWENICH, ELVENICH ou ELVENIG. 1734 – année de décès inconnue. Actrice.

TILLY, Louise Caroline, née GEIER, GEYER ou GEUERN. 1760 – 1799. Actrice, chanteuse, danseuse, directrice et *Prinzipalin.*

TILLY, Maria, nom de jeune fille inconnu. 1770 – année de décès inconnue. Actrice et chanteuse. Epouse de Johann Baptista Tilly.

TOIBER, Therese cf. **ARNOLD, Therese.**

TSCHORN, Sophie cf. ACKERMANN, Sophie.

TOMASELLI, Guiseppe ou Josef. 1751 – 1836. Acteur, chanteur, directeur et professeur de chant.

TOSCANI, Anna Elisabeth, née ENDEMANN. 1755 – année de décès inconnue. Actrice.

TOSCANI, Carl Ludwig. 1760 – 1796. Acteur, chanteur et directeur.

TOSCANI, Franziska cf. **KURZ, Franziska.**

TREITSCHKE, Friedrich Georg ou Georg Friedrich. 1776 – 1842. Acteur, auteur dramatique, directeur, traducteur, écrivain, *Regisseur*.

TREU, Michael Daniel. Vers 1634 – 1708. Acteur et *Prinzipal*.

TUCZEK, Vinzenz Ferrarius. 1773 – 1820. Acteur, chanteur. Après avoir quitté les planches, il s'est consacré à la musique en tant que chef d'orchestre, premier violon et compositeur.

TUMLER, Philippine. Dates de vie inconnues. Actrice.

U

UHLICH, Adam Gottfried. 1728 – vers 1760. Acteur, auteur dramatique, traducteur, journaliste.

UHLICH, Hanna, née RUDOLPH(I). Dates de vie inconnue. Actrice, notamment chez Schönemann. Epouse d'Adam Gottfried Uhlich.

UHLICH, Juliana. Egalement : ULLICH. 1770 – année de décès inconnue. Actrice et chanteuse.



Juliana Uhlich

ULLICH, Juliana cf. **UHLICH, Juliana.**

UNGER, Dorothea cf. UNZER, Cornelia Dorothea.

UNGER, Johann. 1729 – 1787. Acteur, auteur dramatique, traducteur, écrivain.

UNGER, Maria Josepha, nom de jeune fille inconnu. 1738 – 1796. Actrice.

UNZELMANN, Friederike (née FLITTNER) cf. **BETHMANN-UNZELMANN, Friederike.**

UNZELMANN, Friederike cf. **HERBST-RÄDER, Friederike.**

UNZELMANN, Johanna Sophie Friederike, née PETERSILIE, dit : SILIE. 1785 – 1855. Actrice et directrice.

UNZELMANN, Karl Wilhelm Ferdinand. 1753 – 1832. Acteur, chanteur et danseur. Après avoir quitté les planches, il est resté au théâtre en tant que *Regisseur*.



Karl Wilhelm Unzelmann. Gravure de 1858.

UNZELMANN, Karl Wolfgang. 1786 – 1843. Acteur, chanteur et *Regisseur*.

UNZELMANN, Minna cf.
KORNTHEUER, Minna.

UNZER, Cornelia Dorothea, née ACKERMANN. Egalement: UNGER.
Nom de scène : **Dorothea ACKERMANN**, 1752 – 1821. Actrice. Sœur aînée de Charlotte Ackermann, sœur cadette de Friedrich Ludwig Schröder. Bien qu'une actrice très talentueuse, elle n'a jamais réellement aimé ce métier.



Dorothea Ackermann.

USSLER, Barbara, nom de jeune fille inconnu. Egalement : USLER et ÜSSLER. 1762 – 1787. Actrice et *Prinzipalin*.

V

VALESI, Anna. 1776 – 1792. Actrice et chanteuse.

VASBACH, Franz. 1757 – année de décès inconnue. Acteur et directeur.

VELTEN, Anna Elisabeth. 1672 – année de décès inconnue. Egalement : VELTHEIM. Actrice et *Prinzipalin*.

VELTEN, Catharina Elisabeth, née PAULSEN. 1650 – 1712 (ou 1715). Egalement : VELTHEIM. Actrice, théoricienne de théâtre et *Prinzipalin*.

VELTEN, Christina Elisabeth. 1675 – année de décès inconnue. Egalement : VELTHEIM. Actrice et peut-être *Prinzipalin*.

VELTEN, Johannes. 1640 – 1692. Egalement : VELTHEIM. Acteur et *Prinzipal*.

VELTHEIM, Friedrich cf. MEISTER, Friedrich.

VENZIG, Sophie cf. **REINECKE, Sophie.**

VERA, Charlotte Henriette, née HÄSER. 1784 – 1871. Actrice et chanteuse.

VOHS, Johann Heinrich Andreas. Egalement : VOSS. 1762 – 1804. Acteur et *Regisseur*.

VOHS, Margarethe cf. WERDY, Friederike Margarethe.

W

WAMSER, Fanny. Nom de scène : **Fanny DIDIER** (également DIDIÉ). 1769 – 1787. Actrice.

VOSS, Johann Heinrich cf. **VOHS, Johann Heinrich**.

VOSS, Margarethe cf. WERDY, Friederike Margarethe.

WÄSER, Johann Christian, 1743 – 1781. Acteur et *Prinzipal*.

WÄSER, Johann Ernst, 1747 – année de décès inconnue. Acteur et *Prinzipal*. Frère de Johann Christian Wäser.

WÄSER, Karl, vers 1770 - date de décès inconnue. Acteur. Fils de Barbara Maria et Johann Christian Wäser.

WÄSER, Maria Barbara, née SCHMIDTSCHNEIDER. 1749 – 1797. Actrice, *Prinzipalin*, directrice. Epouse de Johann Christian Wäser.



Maria Barbara Wäser

Du vivant de son mari, elle a dirigé leur théâtre permanent à Breslau, tandis que son époux tournait avec leur seconde troupe en Silésie et Westphalie. Veuve, elle a dissout

la seconde troupe et investi dans son théâtre.

WÄSER, prénom inconnu. 1741 – 1789. Acteur et *Prinzipal*. Frère de Johann Christian et Johann Ernst Wäser.

WEBER, Aloysia Marie Antonie cf. **LANGÉ, L(o)uise**.

WEICHLER, Anna Rahel cf. **SCHÖNEMANN, Anna Rahel**.

WEIDMANN, Franz Karl. 1787 (ou 1790) – 1867. Acteur, auteur dramatique, écrivain, journaliste. Fils de Joseph Weidmann.

WEIDMANN, Joseph ou Josef. 1742 (ou 1744) – 1810. Acteur, auteur dramatique et *Regisseur*. Il interprétait surtout des personnages comiques. Depuis 1785, Weidmann faisait partie du comité des cinq *Regisseure* du Burgtheater.



Joseph Weidmann

WEIDNER, **Christiane Friederike**, née **LORENZ**, veuve HUBER. 1730 – 1799. Actrice.

WEIGELE, Antonie cf. **BERNASCONI, Antonie**.

WEISSENBORN, Friederike Caroline cf. **NEUBER, Friederike Caroline.**

WEISSETHURN, Johanna cf. **FRANUL VON WEISSETHURN, Johanna.**

WERDY, Friederike Margarethe, née PORTH, veuve VOHS (ou VOSS), veuve KEER. Noms de scène : Margarethe PORTH, **Margarethe VOHS**, Margarethe KEER, Margarethe WERDY. 1777 – 1860.

WERDY, Friedrich August. 1770 – 1847. Acteur et chanteur. Iffland et Schröder correspondait indirectement, en écrivant tous les deux à Werdy, qui transmettait les nouvelles.



Friedrich August Werdy

WERNER, Karoline cf. **LIPPERT, Karoline.**

WERTHER, Friederike Wilhelmine cf. **HARTWIG, Friederike Wilhelmine.**

WOLFF, Amalie, née MALCOLMI, veuve MILLER, divorcée BLUMENTHAL (BECKER). Noms de scène: MALCOLMI, MILLER-MALCOLMI (uniquement en 1802), **WOLFF-MALCOLMI, Amalie.** 1783 – 1851.



Amalia Wolff-Malcolmi

Sa fille Caroline est de son premier mariage avec le comédien Julius Miller. Seconde épouse de Heinrich Blumenthal (Becker), dont elle divorce au bout d'un an. Depuis 1805, elle est mariée avec Pius Alexander Wolff.

WOLFF, Pius Alexander, 1782 – 1828. Acteur et auteur dramatique.



Pius Alexander Wolff

Il parlait couramment l'anglais, le français, l'italien et l'espagnol. Disciple de Goethe. Ami de Talma, dont il avait fait connaissance en 1808 à Erfurt.

WO(L)SCHOWSKY, Josephine cf.
SCHWARZ, Josephine.

WULFEN, Maria Anna cf. **BÖHEIM,**
Maria Anna.

Z

ZERGER, Johanna Caroline cf. **SCHUCH,**
Johanna Caroline.

ZIEGLER, Karoline cf. **BECK, Karoline.**

ZIEGLER, Luise cf. **BEIL, Luise.**

ZUBER, Therese cf. **BESCHORT,**
Therese.

Droits d'image

Page 4: *Magdalena Marie Charlotte Ackermann, geboren 1757 d. 23. Aug.- gestorben d. 10. März 1775.*

Note : « Wehrs pinx[it]. Fritzs sc[ulpsit]. » [Peinture par Wehrs, gravure par Fritzs.] Gravure d'époque sans datation. L'encadrement a été diminué pour des raisons de mise en page. Bildarchiv Austria, Österreichische Nationalbibliothek, n° de référence : PORT_00002313_01.

Page 4: *Sophie Ackermann geb. Tschorn aus Zelle.* Note: « Dernheim sc[ulpsit]. » [Gravure par Dernheim.]

Œuvre d'époque sans datation. L'encadrement a été diminué pour des raisons de mise en page. Bildarchiv Austria, Österreichische Nationalbibliothek, n° de référence : PORT_00002511_01.

Page 4: *Anna Adamberger, geb. Jaquet als Rosine im Jurist und Bauer. „Unsere Hühner legen sie nicht größer“.* Note: « Hiertel pinx[it]. Kieninger del[ineavit]. Pfeiffer sc[ulpsit]. » [Peinture par Hiertel, dessin par Kieninger, gravure par Pfeiffer.]

L'encadrement a été diminué pour des raisons de mise en page. Œuvre d'époque sans datation. Bildarchiv Austria, Österreichische Nationalbibliothek, n° de référence : PORT_00005906_01.

Page 7: *Friedrich Jonas Beschort.* Note : « Meyer d[elineavit] et sc[ulpsit]. » [Dessin et gravure par Meyer.]

Œuvre d'époque sans datation. L'encadrement a été diminué pour des raisons de mise en page. Bildarchiv Austria, Österreichische Nationalbibliothek, n° de référence : PORT_00017794_01.

Page 7: *Friederike Auguste Conradine Unzelmann, geb. Flittner.* Note: « M. Tassaert sculp[sit]. 1789. »

[Gravure par M(arie-Edmée) Tassaert. 1789.] L'encadrement a été diminué pour des raisons de mise en page. Bildarchiv Austria, Österreichische Nationalbibliothek, n° de référence : PORT_00015192_01.

Page 7: *Heinrich Bethmann.* Note: « Lith[ographie] v. G. Schauer aus Küstner's Album Berlin 1858. »

[Lithographie de G. Schauer de l'album de Küstner.] L'encadrement a été diminué pour des raisons de mise en page. Bildarchiv Austria, Österreichische Nationalbibliothek, n° de référence : PORT_00017782.

Page 8: *Christiane Am. Louise Becker (Goethe's „Euphrosyne“.)* Note : « Stahlstich v. A. Weger in Leipzig.»

[Taille-douce de A. Weger à Leipzig.] Œuvre de 1793. L'encadrement a été diminué pour des raisons de mise en page. Bildarchiv Austria, Österreichische Nationalbibliothek, n° de référence : PORT_00000711_01.

Page 9: *Minna Brandes. Sängerin auf dem Theater in Hamburg.* Note: « Schade gemalt, von Sintzenich

gestochen. » [Peinture par Schade, gravure par Sintzenich.] Œuvre d'époque sans datation. L'encadrement a été diminué pour des raisons de mise en page. Bildarchiv Austria, Österreichische Nationalbibliothek, n° de référence : PORT_00018270_01.

Page 9: *Esther Charlotte Brandes in Ariadne auf Naxos*. Huile sur toile d'Anton Graff. Année inconnue. Theaterwissenschaftliche Sammlung Schloß Wahn, Universität zu Köln (www.schloss-wahn.de).

Page 9: *Johann Christian Brandes. Schauspieldichter und vormal Schauspiel-Director*. Gravure de Daniel Berger de 1799, inspirée d'un tableau de Johann Heinrich Schroeder. Bildarchiv Austria, Österreichische Nationalbibliothek, n° de référence : PORT_00146828_01.

Page 10: *Schmelka*. Note: « Gezeichnet und lith. von C. Dahl, 1819. » [Dessin et lithographie par C. Dahl, 1819.] L'encadrement a été diminué pour des raisons de mise en page. Bildarchiv Austria, Österreichische Nationalbibliothek, n° de référence : PORT_00013421_01.

Page 10: *Johann Franz Brockmann als Hamlet*, œuvre sans datation, nom d'artiste inconnu. Bildarchiv Austria, Österreichische Nationalbibliothek, n° de référence : PORT_00005607_02.

Page 11: *Anna Maria von Brunian. Deutsche Schauspielerin*. Note : « Gemalt von Steinel, gestochen von Johann Balzer. » [Peinture par Steinel, gravure par Johann Balzer.] Œuvre d'époque sans datation. L'encadrement a été diminué pour des raisons de mise en page. Bildarchiv Austria, Österreichische Nationalbibliothek, n° de référence : PORT_00148152_01.

Page 12: *I. A. Christ*. Note : « Gest. Von P.W. Schwarz, Nbg 1795. » [Gravure par P. W. Schwarz, Nuremberg 1795.] Bildarchiv Austria, Österreichische Nationalbibliothek, n° de référence : PORT_00018951_01.

Page 13: *Ludwig Devrient*. Notes : « Druck von J. Hesse in Berlin. »/ « Eigentum Verlag v. E.H. Schroeder in Berlin. » [Imprimé par J. Hesse à Berlin. / Propriété de E. H. Schroeder à Berlin.] Œuvre sans datation, nom d'artiste inconnu. L'encadrement a été diminué pour des raisons de mise en page. Bildarchiv Austria, Österreichische Nationalbibliothek, n° de référence : PORT_0000383001.

Page 14: *Caroline Doebbelin*. Note : « Lith. v. G. Schauer aus Küstner's Album, Berlin 1858. » [Lithographie de G. Schauer de l'album de Küstner, Berlin 1858.] Sans datation de l'œuvre. L'encadrement a été diminué pour des raisons de mise en page. Bildarchiv Austria, Österreichische Nationalbibliothek, n° de référence : PORT_00147878_03.

Page 15: *Conrad Eckhof* [Suivi d'une citation en latin]. Œuvre d'époque sans datation, nom d'artiste inconnu. L'encadrement a été diminué pour des raisons de mise en page. Bildarchiv Austria, Österreichische Nationalbibliothek, n° de référence : PORT_00147077_01.

Page 17: *Johanna Franul von Weissenthurn, kais. königl. Hofschauspielerin*. Note : « Nach einem Gemälde in der k.k. Galerie der Hofschauspieler. Eigentum des lith. Instituts in Wien. » [D'après un tableau de la galerie royale et impériale des acteurs de la cour. Propriété de l'institut de lithographie à Vienne.] Lithographie d'après un tableau d'Andreas Staub, vers 1835. L'encadrement a été diminué pour des raisons de mise en page. Bildarchiv Austria, Österreichische Nationalbibliothek, n° de référence : PORT_001480758_01.

Page 20: *Henriette Hendel geb. Schüler*. Note: « L.H. Hessel Nürnberg. » Œuvre d'époque sans datation, nom de l'artiste inconnu. L'encadrement a été diminué pour des raisons de mise en page. Bildarchiv Austria, Österreichische Nationalbibliothek, n° de référence : PORT_00021252_01.

Page 22: *A.W. Iffland. Dem Wiederhersteller der Vaterländischen Schauspielkunst am Rhein Wilhelm Heribert Reichsfreiherrn von Dalberg gewidmet von Anton Karcher*. Note: « Gezeichnet von M. Klotz. Gestochen von A. Karcher Manh. 1791. » [Dessin par M. Klotz. Gravure par A. Karcher à Mannheim, 1791.] L'encadrement a été diminué pour des raisons de mise en page. Bildarchiv Austria, Österreichische Nationalbibliothek, n° de référence : PORT_00091751_02.

Page 22: *Catharina Jacquet. Elisabeth aus Richard III. „Dann will ich die verzeihen.“ Act. 3. Scen. IV*. Note: « Seb. Mansfeld fec(it). » [Fait par Sebastian Mansfeld.] Œuvre d'époque sans datation. L'encadrement a été diminué pour des raisons de mise en page. Bildarchiv Austria, Österreichische Nationalbibliothek, n° de référence : PORT_00148759_01.

Page 23: *Josef Koberwein*. Œuvre d'époque sans datation, nom de l'artiste inconnu. Bildarchiv Austria, Österreichische Nationalbibliothek, n° de référence : PORT_00147249.

Page 24: *Sophie Koberwein k. auch k. k. Hofschauspielerin als Chatinka im Mädchen von Marienburg*. Œuvre d'époque sans datation, nom de l'artiste inconnu. L'encadrement a été diminué pour des raisons de mise en page. Bildarchiv Austria, Österreichische Nationalbibliothek, n° de référence : PORT_00148703_1.

Page 24: *Franziska Romana Koch, geb. Gieraneck*. Note : « D. Berger sulpsit. » [Gravure par Daniel Berger.] Œuvre d'époque sans datation. L'encadrement a été diminué pour des raisons de mise en page. Bildarchiv Austria, Österreichische Nationalbibliothek, n° de référence : PORT_00148700_01.

Page 25: *Karoline Schulze-Kummerfeld*. Artiste et datation inconnus. Stadtgeschichtliches Museum Leipzig, n° de référence: GOS-Nr. mt003201.

Page 27: *Joseph Lange*. Note: « F[riedrich Johann Gottlieb] Lieder. 1808. F. John sc[ulpsit]. » [Dessin par F. Lieder. 1808. Gravure par F. John.] Bildarchiv Austria, Österreichische Nationalbibliothek, n° de référence : PORT_00147019_01.

Page 28: *Carl Marinelli*. Œuvre d'époque sans datation, nom de l'artiste inconnu. Bildarchiv Austria, Österreichische Nationalbibliothek, n° de référence : NB503329B.

Page 29: *Franz Mattausch*. Note: « F.W. Boltinger sc[ulpsit]. » [Gravure par F.W. Boltinger.] Œuvre sans datation. L'encadrement a été diminué pour des raisons de mise en page. Bildarchiv Austria, Österreichische Nationalbibliothek, n° de référence : PORT_00022701_01.

Page 29: *Mad. Mecour*. Œuvre d'époque sans datation, nom de l'artiste inconnu. Bildarchiv Austria, Österreichische Nationalbibliothek, n° de référence : PORT_00148869_01.

Page 31: *Ehrengalerie des k. k. Hoftheaters. Rosalia Marie Nouseul, geb. Lefevre. 1750 – 1804. Als Königin Elisabeth in Richard III.* Note: « Anton Hickel pinx[it]. Platinotypie von J. Löwy, Wien » [Peinture par Anton Hickel. Platinotypie par J. Löwy, Vienne.] Œuvre sans datation. L'encadrement a été diminué pour des raisons de mise en page. Bildarchiv Austria, Österreichische Nationalbibliothek, n° de référence : PORT_00148045_01.

Page 33: *Mad. Roose geb. Koch*. Note: « V. Gräner L.R. fecit Vienna. » [Fait par Gräner L.R. à Vienne.] Œuvre d'époque sans datation. L'encadrement a été diminué pour des raisons de mise en page. Bildarchiv Austria, Österreichische Nationalbibliothek, n° de référence : PORT_00148951_01.

Page 33: *Mad. Sacco, geb. Richard, als Eugenie. „Du hast gesiegt.“*. Note: « Geyrer sc[culpit]. » [Gravure par Geyrer.] Œuvre d'époque sans datation. L'encadrement a été diminué pour des raisons de mise en page. Bildarchiv Austria, Österreichische Nationalbibliothek, n° de référence : PORT_00148941_03.

Page 34: *Emal Schikaneder als Fremder*. Note: « LöschenKohl in Wienn. » [(Johann Hieronymus) Löschenkohl à Vienne.] Œuvre d'époque sans datation. L'encadrement a été diminué pour des raisons de mise en page. Bildarchiv Austria, Österreichische Nationalbibliothek, n° de référence : PORT_00147577_01.

Page 34: *F.J.A. Schirmer geb. Christ*. Note : « Retsch del[ineavit]. Stützel d[er] J[üngere] sc[ulpsit]. » [Dessin par Retsch. Gravure par Stützel, le jeune.] Œuvre d'époque sans datation. Bildarchiv Austria, Österreichische Nationalbibliothek, n° de référence : PORT_00148923_01.

Page 35: *Die Teutsche Schauspielerin ! Edmunda Scholz, gebohrne Tilly*. Note: «Gemalt von Fahrenschon. Gestochen von Johann Baltzer in Prag.» [Peinture par Fahrenschon, gravure par Johann Baltzer à Prague.] Œuvre d'époque sans datation. L'encadrement a été diminué pour des raisons de mise en page. Bildarchiv Austria, Österreichische Nationalbibliothek, n° de référence : PORT_00148900_01.

Page 35: *Friedrich Ludwig Schröder. Anna Christina Schröder.* Note: « D. Berger sculp[ist] 1790. » [Gravure par D. Berger 1790.] L'encadrement a été diminué pour des raisons de mise en page. Bildarchiv Austria, Österreichische Nationalbibliothek, n° de référence : PORT_00147591_01.

Page 36: *Friedrich Ludewig Schröder.* Note: « F.C. Prisch del[ineavit]. » [Dessin par F.C. Prisch.] Œuvre d'époque sans datation, nom de l'artiste inconnu. L'encadrement a été diminué pour des raisons de mise en page. Bildarchiv Austria, Österreichische Nationalbibliothek, n° de référence : PORT_00147590_01.

Page 42: *Juliane Uhlich.* Œuvre d'époque sans datation, nom de l'artiste inconnu. L'encadrement a été diminué pour des raisons de mise en page. Bildarchiv Austria, Österreichische Nationalbibliothek, n° de référence : PORT_00015369_01.

Page 42: *Carl Wilhelm Unzelmann.* Note: « Lith[ographie] v. G. Schauer aus Küstner's Album. Berlin 1858. » [Lithographie de G. Schauer de l'album de Küstner. Berlin 1858.] L'encadrement a été diminué pour des raisons de mise en page. Bildarchiv Austria, Österreichische Nationalbibliothek, n° de référence : PORT_00146998_02.

Page 43: *Mademoiselle Ackermann die aeltere.* Note: « Endner sc[ulpt]. » [Gravure par Ender.] Œuvre d'époque sans datation. L'encadrement a été diminué pour des raisons de mise en page. Bildarchiv Austria, Österreichische Nationalbibliothek, n° de référence : PORT_00002315_01.

Page 44: *Maria Barbara Waesern. Geb. Schmidtschneider..* Note: « Kimpel pinx[it]. D. Berger sculps[it]. 1784. » [Peinture par Kimpel, gravure par D. Berger. 1784.] L'encadrement a été diminué pour des raisons de mise en page. Bildarchiv Austria, Österreichische Nationalbibliothek, n° de référence : PORT_00104734_01.

Page 44: *Herr Weidmann K. K. Hofchauspieler als Zep, in der Operette; der Fasbinder.* „Es gibt auf der weiten Erden doch nichts über ein Glas Wein!“ – Vaudeville 3^{te} Strophe. Note: « 1807. M. Plötzl sc[ulptist]. Jos. Dopler Delige.» L'encadrement a été diminué pour des raisons de mise en page. Bildarchiv Austria, Österreichische Nationalbibliothek, n° de référence : PORT_00147707_01.

Page 45: *Herr Werdj als Kabinets Secretär Hallen.* Note: « Gem[alt] von Lerebours. Gest[ochen] von C. Felsing. H. K. z. Darmstadt 1809.» [Peinture par Lerebours. Gravure par (Johann) C(onrad Friedrich) Felsing. Darmstadt 1809.] Extrait d'image. Bildarchiv Austria, Österreichische Nationalbibliothek, n° de référence : PORT_00146576_01.

Résumé

La pratique théâtrale dans l'Allemagne de la seconde moitié du dix-huitième siècle (1760 – 1805)

L'Allemagne du dix-huitième siècle est composée de plus de 300 petits pays se différenciant en ce qui concerne la politique, la religion et la langue. Embourbés dans des guerres territoriales, les souverains ne montrent que peu d'intérêt pour le théâtre, et si oui, uniquement pour l'opéra italien et le théâtre français. Au début du siècle, le théâtre professionnel allemand est influencé par le théâtre anglais et un peu par la comédie italienne. Le statut social des acteurs est très mauvais. Dans la seconde moitié du siècle, le théâtre devient le moteur de l'embourgeoisement de la société. Les actrices se sont beaucoup investies dans cette évolution, non malgré, mais en raison de leur statut social particulièrement mauvais. Cette étude compare les vies de plus de 400 actrices et acteurs de l'époque. De nombreux aspects de la vie privée et professionnelle y sont abordés : famille, carrières, finances, situation juridique et fréquentations. Ce mémoire démontre que la distinction générale de l'homme et de la femme ne peut être appliquée au théâtre allemand qu'à partir de la fin du dix-huitième siècle.

Mots clés : 18^{ème} siècle, actrice, droit théâtral, métiers du théâtre, sociologie théâtrale, théâtre allemand

Abstract

Theatre practice in Germany during the second half of the 18th century (1760 – 1805)

In the 18th century, Germany was composed of more than 300 small states which differed politically, religiously and linguistically. Their rulers were generally preoccupied with battles over dominance. If they devoted any time to theatre it was most likely Italian opera or French theatre. In the beginning of the century, German professional theatre was mainly influenced by English theatre and Italian theatre. The social position of actors was very poor. In the second half of the century, theatre was the driving force behind the *embourgeoisement* of society. Driven by the desire to improve their low social status, actresses played a leading role in this revolution. This work compares the lives of more than 400 German actresses and actors of the time. Many facets of private and professional life are analysed: family life, career opportunities, finances, legal status and social life. The dissertation shows that the categorical sociological distinction between men and women in German theatre is only justifiable beginning at the end of the 18th century.

Keywords: 18th century, actress, theatre law, theatre professions, sociology of the theatre, German theatre

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3

ED 267 Arts et médias – Etudes théâtrales

Centre Bièvre – 3^e étage, porte – B 1, rue Censier – 75005 Paris