

Francia. Forschungen zur westeuropäischen Geschichte

Herausgegeben vom Deutschen Historischen Institut Paris

(Institut historique allemand)

Band 23/2 (1996)

DOI: 10.11588/fr.1996.2.60144

Rechtshinweis

Bitte beachten Sie, dass das Digitalisat urheberrechtlich geschützt ist. Erlaubt ist aber das Lesen, das Ausdrucken des Textes, das Herunterladen, das Speichern der Daten auf einem eigenen Datenträger soweit die vorgenannten Handlungen ausschließlich zu privaten und nicht-kommerziellen Zwecken erfolgen. Eine darüber hinausgehende unerlaubte Verwendung, Reproduktion oder Weitergabe einzelner Inhalte oder Bilder können sowohl zivil- als auch strafrechtlich verfolgt werden.

en place à Halle, au début du siècle, le théologien piétiste August Hermann Francke. Cette politique sans envergure ne pouvait mener qu'à l'immobilisme, à la résignation et, en fin de compte, à l'échec. Il paraît donc périlleux de faire d'Osnabruck un modèle en matière d'action sociale. M. R. l'admet volontiers. Tout au plus suggère-t-il que la gestion décentralisée de l'assistance sociale que préconise Möser préfigure le communalisme et la pratique de la subsidiarité qui sont actuellement à nouveau à l'ordre du jour. Mais est-ce suffisant pour faire de l'homme d'Etat osnabruckois, comme le voudrait M. R., un pionnier de l'Etat libéral moderne?

Jean MOES, Metz

Susanne EIGENMANN, *Zwischen ästhetischer Raserei und aufgeklärter Disziplin. Hamburger Theater im späten 18. Jahrhundert*, Stuttgart (Verlag J. B. Metzler) 1994, 245 S.

L'ambition du livre est plus vaste que ne l'indique le titre. Même si l'étude s'appuie principalement sur des documents se rapportant à l'histoire du théâtre hambourgeois durant le dernier tiers du XVIII^e siècle, il ne s'agit pas d'une monographie d'histoire locale. L'auteur tente plutôt à partir de l'exemple de Hambourg de reconstituer un processus de transformation du théâtre qui concerne la totalité de l'aire culturelle allemande à l'époque des Lumières. Le choix de Hambourg paraît heureux, car cette république marchande possède une vraie tradition théâtrale et elle a été le lieu de la première et brève tentative de création d'un «théâtre national» avant que, durant trois périodes d'inégale importance (1771–1780, 1786–1797, 1811–1812), F. L. Schröder y dirige un théâtre privé qui a fait date. L'exemplarité de Hambourg vient aussi du fait que contrairement aux *Hoftheater* qui se créent au même moment et qui profitent du soutien financier d'un prince, la troupe de Schröder est entièrement dépendante de la faveur du public et offre donc la possibilité d'intéressantes observations sur les conditions de fonctionnement d'un théâtre à la fois soucieux de se plier au programme de l'*Aufklärung* concernant le théâtre et assujéti aux contraintes d'une scène commerciale. Le travail met, du reste, bien en lumière la distance entre le discours «éclairé» sur le théâtre comme «institution morale» ou «culturelle» et la réalité quotidienne. Il montre ainsi, alors que l'histoire souvent ne retient de la direction de Schröder que ses représentations de pièces de Shakespeare ou du *Sturm und Drang* dans les années 1770, que son répertoire fait la part belle aux pièces à succès de la *Trivialdramatik*. Il n'en va pas, du reste, autrement sur la scène-modèle de Weimar sous la direction de Goethe.

Susanne Eigenmann étudie, en fait, une période de transition, caractérisée par la sédentarisation des troupes ambulantes et la littérisation du répertoire dans le climat idéologique de l'*Aufklärung*. Ce passage impose certes un comportement nouveau aux comédiennes et aux comédiens comme aux spectateurs. Mais les habitudes anciennes n'ont pas disparu comme le montre d'une manière très vivante et convaincante la reconstitution semi-fictionnelle d'une soirée en 1776 (ch. I, 1). Le théâtre n'est pas encore devenu ce «temple de l'art» qu'il deviendra au cours du XIX^e siècle.

La principale originalité de l'ouvrage réside sans aucun doute dans l'utilisation systématique de la psychogenèse de la société bourgeoise de Norbert Elias pour l'étude du phénomène théâtral. Le renforcement de la discipline sociale et le contrôle accentué de la vie instinctuelle imposent un comportement nouveau au public comme ils obligent les acteurs à une stricte discipline sur la scène comme en ville. Les «lois théâtrales» (*Theatergesetze*) de Schröder codifient ces exigences. Susanne Eigenmann montre bien de quelle manière théoriciens, critiques et hommes de lettres se liguent pour moraliser, intellectualiser et institutionnaliser le théâtre. L'exclusion du «bouffon» et le discrédit jeté sur le ballet et autres intermèdes distrayants s'inscrivent à l'évidence dans ce processus. Le discours de l'*Aufklärung* n'obtient cependant que des résultats relatifs: l'analyse de deux textes de Schiller («Über das gegenwärtige

ge teutsche Theater«, 1782, »Was kann eine gute stehende Bühne eigentlich wirken?«, 1784) révèlent le décalage entre programme et réalité, l'utopie de »l'institution morale« et les conditions réelles de la vie théâtrale.

L'autre référence théorique de l'ouvrage est constituée par la *Dialectique des Lumières* d'Adorno/Horkheimer qui conduit l'auteur à tenir un discours très critique sur l'*Aufklärung*. La légitimité d'une telle prise de position ne serait pas contestable, si elle ne conduisait pas parfois à des jugements de valeur ahistoriques sur la morale ou la condition féminine. Les développements sur la théorie dramatique (du didactisme gottschédien à la sentimentalisation en passant par la conception de la compassion lessingienne) ou le chapitre sur »Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister« sont moins inspirés et assez lâchement reliés à la problématique principale. L'opposition moralisation/esthétisation aurait été plus convaincante si le second terme avait été plus clairement cerné. Mais on sera d'accord pour dire que c'est finalement le divertissement qui a triomphé auprès du public. On peut relever ici et là des formules un peu contestables et le travail reprend beaucoup d'éléments connus. Mais à l'évidence, il s'agit d'un livre qui mérite d'être lu, car il allie à une information très sûre puisée aux meilleures sources une intéressante réflexion théorique. Ce n'est pas si courant dans les ouvrages sur l'histoire du théâtre!

Roland KREBS, Paris

Ute RIEGER, Johann Wilhelm von Archenholz als »Zeitbürger«. Eine historisch-analytische Untersuchung zur Aufklärung in Deutschland, Berlin (Duncker & Humblot) 1994, 212 S. (Quellen und Forschungen zur Brandenburgischen und Preußischen Geschichte, 4).

Archenholz est peu, et surtout mal connu: on ne retient de lui que sa »*Minerva*«, revue qu'il publia de 1792 à 1810, et qui occupe à coup sûr une place majeure dans l'histoire de la presse périodique allemande au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles, mais dont on oublie (ou ignore) qu'elle ne parlait pas seulement de la Révolution française. Pourtant, son »*Histoire de la guerre de Sept ans*«, ses récits de voyages effectués, notamment, en Angleterre, en Italie et en France, ainsi qu'une masse considérable d'articles portant sur l'histoire (Elisabeth d'Angleterre, Gustave Wasa, Jan Sobieski, la Vendée, la Pologne, l'Italie), sur les mœurs, sur la vogue des récits de voyage, sur la tâche de l'historien ou celle du »publiciste«, firent de lui un des »journalistes« les plus lus de son temps. On sait peu de choses de sa vie, et l'auteur n'a pas eu pour propos de pousser les investigations à ce sujet. Malgré cela, elle essaie – et c'est, en un sens, une tentative qui tranche heureusement sur bien des monographies actuelles consacrées à tel ou tel – de dépasser ce qu'elle appelle la simple »paraphrase« de l'œuvre pour tenter de reconstruire le lien qui fait d'une activité essentiellement littéraire le médium d'un engagement inscrit dans une vie. Une sorte de biographie littéraire, en somme. Ou, plus exactement: intellectuelle. Trois données ont marqué la vie d'Archenholz: ancien officier prussien (titre auquel il a toujours accordé une grande importance) et grand voyageur, il a vécu essentiellement du produit de sa plume, et cela à une époque dont il a très exactement perçu qu'elle signifiait l'entrée dans un monde nouveau. *Aufklärer*-type, Archenholz a voulu non pas fonder des valeurs nouvelles, mais vivre celles de son temps en »citoyen«, au sens que ce terme avait dans l'Allemagne de l'époque, et qui implique plus l'instauration d'un »dialogue avec le public« que la prétention à changer les structures politiques et sociales. D'où, très souvent, une prudence certaine dans les jugements qu'il porte sur les princes, sur la Révolution ou sur des questions de morale. Il n'était pas tant intéressé par des contenus ou des positions tranchées qu'obsédé par le sens (que l'auteur appelle l'»historicité«) de faits qu'il observait. Il fait de sa vie un »dialogue avec son époque« (p. 171), dont il vit non seulement les valeurs (en particulier l'aspiration à la liberté et à l'émancipation), mais aussi les comportements et les modes d'existence, par exemple la pratique du »voyage« ou le statut difficile de l'»écrivain indépen-