

Université Lumière Lyon 2
Ecole doctorale : Humanités
Faculté des Langues
Laboratoire : Centre de Recherche en Langues et Cultures Européennes

Le débat sur les pratiques scéniques en Allemagne au début du XIXe siècle.

Par Francesca REUTER

Thèse de doctorat en Etudes Germaniques

Mention : Littérature et société

Dirigée par : Jean-Charles MARGOTTON

Présentée et soutenue publiquement le 5 décembre 2005

Devant un jury composé de : MARGOTTON Jean-Charles, Professeur émérite de l'Université Lyon 2
HAAG Ingrid, Professeur de l'Université Aix-Marseille 1 BANOUN Bernard, Professeur de l'Université
de Tours VALENTIN Jean-Marie, Professeur de l'Université Paris 4

Table des matières

Remerciements . .	1
Introduction . .	3
1. Les conditions du débat .	15
1. 1. Volonté de réforme de la scénographie en Allemagne au XVIIIe siècle. .	15
1. 1. 1. Les pratiques scénographiques, du XVIIIe au début du XIXe siècle . .	16
1. 1. 2. Premiers textes théoriques sur la scénographie au XVIIIe siècle .	29
1. 2. Berlin, centre d'une réforme de la scénographie (1796-1828) .	36
1. 2. 1. Les réformes d'August Wilhelm Iffland (1796 à 1814). .	37
1. 2. 2. Les réformes du comte Karl von Brühl (1815-1828). . .	74
1. 3. Préliminaires du débat .	130
1. 3. 1. L'émergence d'un débat sur la scénographie. . .	130
1. 3. 2. Les participants au débat et la constitution des fronts. .	136
2. Le débat . .	169
2.1. Le débat sur la richesse de la scénographie .	170
2. 1. 1. Les Romantiques : la richesse de la scénographie remise en question .	170
2. 1. 2. Autres prises de position .	203
2. 1. 3. Réponses des deux directeurs de théâtre . .	209
2. 2. Le débat sur le réalisme et la vérité historique dans la scénographie. .	217
2. 2. 1. Les Romantiques : contre la reproduction mimétique du réel .	217
2. 2. 2. Autres prises de position .	258
2. 2. 3. Réponses des deux directeurs de théâtre . .	264
Bilan et perspectives .	269
Bibliographie . .	279
Littérature primaire. . .	279
Sources : .	279
Journaux : .	281

Sources complémentaires : . .	282
Documentation iconographique: .	284
Littérature critique : .	284
Histoire du théâtre : .	284
Ouvrages et articles sur le théâtre du XVIIIe siècle : . .	285
Théâtre à Berlin : . .	286
Histoire du costume de théâtre : .	286
Histoire du décor : .	287
Sur les différents auteurs et leur rapport au théâtre : .	288
Illustrations complémentaires . .	291
Index des noms propres .	303

Remerciements

Je tiens à remercier chaleureusement Monsieur le Professeur Jean-Charles Margotton pour son soutien constant et ses encouragements, sans lesquels ce travail n'aurait pas abouti. Je dois exprimer aussi ma reconnaissance à Monsieur le Professeur Jean-Marie Valentin, qui, en dirigeant mon mémoire de DEA, m'a permis d'orienter mes recherches vers ce sujet qui m'a beaucoup passionnée.

Introduction

Le 13 février 1819, le journal berlinois *Berlinische Nachrichten* publie dans sa rubrique "théâtre" un article dans lequel un auteur anonyme se déclare le "champion d'une phalange anti-spectaculaire".¹ La déclaration très combative de cet auteur, qui semble critiquer les choix esthétiques effectués en matière de scénographie sur les scènes berlinoises, reste d'abord quelque peu mystérieuse. L'assertion du critique arrive à un moment où les représentations données dans les Théâtres Royaux de Berlin viennent d'atteindre une sorte d'apogée. Après les guerres de libération, Berlin se place comme la deuxième grande ville du théâtre dans les territoires de langue allemande, par la qualité de ses acteurs et chanteurs d'une part, et par les décors créés par l'architecte Karl Friedrich Schinkel d'autre part. Comment comprendre alors le rejet exprimé par ce critique, alors que le théâtre de Berlin connaît l'une de ses époques les plus glorieuses ? Quelles personnes se cachent derrière la désignation de la phalange ? On constate en parcourant les pages du journal que cet article n'est pas le seul, que d'autres le précèdent et le suivent, qui sont écrits dans le même ton. Et voici que le mystérieux critique, répondant aux réactions hostiles que ses prises de position suscitent, cite dans un article ultérieur les noms de Ludwig Tieck, August Wilhelm Schlegel, Ernst Theodor Hoffmann ou encore Gotthold Ephraim Lessing pour appuyer sa position.

En fait, la remarque du critique anonyme arrive après de nombreuses autres prises de position, commentaires, réflexions, critiques qui abordèrent les pratiques scéniques de l'époque et plus précisément les aspects particuliers d'une représentation que sont les

¹ "da ich nun einmal Vorfechter der anti-spektakuleusen Falanx bin", *Berlinische Nachrichten*, 13 février 1819.

décors, les costumes des acteurs et les effets de scène. Il semble que ce phénomène soit apparu plus clairement à la fin du XVIIIe siècle, où ces aspects suscitèrent un intérêt nouveau et plus prononcé de la part des critiques et amateurs de théâtre. Ces prises de position prennent la forme d'un échange plus virulent vers 1797-1798, du fait de l'intervention du jeune écrivain Ludwig Tieck, qui s'attaque aux pratiques scéniques de son temps, notamment à celles des Théâtres berlinois que dirige alors August Wilhelm Iffland, un acteur et théoricien dramatique célèbre qui contribua à faire de Berlin un centre important de la vie théâtrale en Allemagne.

Si l'on consulte les œuvres des écrivains cités plus haut, on constate effectivement que ces intellectuels ont, ainsi que d'autres parmi leurs contemporains (artistes, auteurs plus anonymes), pris position sur les pratiques scéniques de leur temps et notamment sur les points évoqués ci-dessus (décors, costumes, etc.).

En rassemblant les textes, en les confrontant, se dégage alors l'idée suivante : un débat sur les pratiques scéniques est apparu à la fin du XVIIIe siècle, qui s'est localisé plus précisément à Berlin, et qui s'est poursuivi au long des premières décennies du XIXe siècle. C'est le développement de ce débat, les différentes prises de position et les arguments invoqués que nous avons voulu étudier de façon plus précise dans notre étude, car ils sont révélateurs de diverses conceptions de la scénographie et du théâtre en général.

La présente étude s'intéresse donc à une dimension théorique de l'histoire du théâtre, mais elle doit prendre en compte la dimension pratique du théâtre à la même époque, car ce sont les pratiques qui ont bien souvent généré le débat.

Les pratiques scéniques qui suscitèrent un débat particulier sont le travail effectué pour l'aménagement de la scène et l'habillement des acteurs ainsi que certains effets scéniques (transformations du décor, défilés de figurants, divertissements...) intégrés aux représentations. Notre étude ne commente donc pas la totalité d'une "mise en scène" au début du XIXe siècle, mais surtout son aspect tangible que sont les décors et les costumes. C'est pourquoi, pour des raisons de simplification de l'expression, nous emploierons fréquemment le terme de "scénographie",² que nous entendons dans un sens large comme agencement des décors et des costumes. Jeu et théorie du drame ne sont donc pas au centre de cette étude, même si, au cours de nos recherches, nous avons pris en compte le jeu des comédiens et le répertoire, afin de mieux éclairer le sens du travail effectué sur les costumes et les décors. Cette dissociation introduite au sein du phénomène de la représentation n'est pas uniquement de notre fait. Elle résulte d'abord du fonctionnement d'une représentation au début du XIXe siècle, dans laquelle jeu de l'acteur, costume, décor, ne constituent pas encore cette entité particulière que l'on appelle une "mise en scène". La mise en scène au sens moderne n'existe pas encore au début du XIXe siècle, c'est pourquoi nous avons d'ailleurs évité le plus possible

² Nous sommes consciente du fait que le terme possède aujourd'hui un sens particulier. Il était difficile de trouver un terme approprié qui regroupe à la fois la question des costumes et des décors, le terme allemand de *Ausstattung* n'ayant pas d'équivalent en français. Nous n'avons pas retenu le terme de "décoration" qu'Anne Ubersfeld qualifie sans ambages "d'archaïque" (cf. *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Seuil, 1996), et qui suscita une controverse parmi les praticiens en raison de son sens étymologique.

d'employer le terme.³ Cependant, ce que nous essaierons de montrer dans cette étude, c'est que des signes d'une évolution vers la mise en scène apparaissent à la fois dans les pratiques et dans les discours. L'analyse séparée de la question des costumes, décors, effets de scène résulte ensuite du fait que ces éléments ont eux-mêmes fait l'objet d'une analyse séparée à cette époque. On le voit à la multiplication des articles de journaux et essais consacrés uniquement à la décoration théâtrale et aux costumes. Concernant le genre des spectacles étudiés, nous avons centré notre attention sur les spectacles lyriques autant que sur les œuvres dramatiques. Nous avons écarté le domaine du ballet surtout parce qu'il n'a guère été évoqué dans le débat.

Concernant le débat lui-même, il s'agit donc d'un échange qui a souvent pris la forme d'une controverse, d'une polémique et qui s'est manifesté à travers des textes de nature diverse (articles de journaux, fictions). Les auteurs sont des praticiens de théâtres, des écrivains, des architectes, ou encore des anonymes amateurs de théâtre. Le lieu où le débat s'est concentré est la ville de Berlin, centre important de la vie théâtrale de cette époque. La période concernée est la fin du XVIIIe siècle et le début du XIXe siècle, soit la période qui recouvre les directions successives d'August Wilhelm Iffland (1796-1814) et de Karl von Brühl (1815-1828) à la tête des théâtres berlinois, deux hommes de théâtre dont les principes et les réalisations en matière de scénographie provoquèrent le débat. Le débat s'éteint après la direction du comte K. von Brühl, suite au silence ou à la disparition de ses intervenants, alors que d'autres scènes de langue allemande gagnent de l'importance, et que d'autres artistes (K. Immermann à Düsseldorf, E. A. Klingemann à Braunschweig, par ex.) élaborent de nouveaux projets de réforme du théâtre.

Nous pouvons déjà citer ici les différentes personnalités qui interviennent dans notre recherche. Il s'agit donc d'abord des deux directeurs successifs des théâtres de Berlin, August Wilhelm Iffland et Karl von Brühl, qui se sont efforcés de réformer les pratiques scéniques en usage sur les scènes berlinoises, et notamment les pratiques en matière de scénographie. Ces réformes étaient le fruit d'exigences déjà formulées au XVIIIe siècle ; ces exigences contribuèrent à faire naître et à raviver le débat sur les pratiques scéniques, et nous en rappellerons l'essentiel dans la première partie de cette étude. C'est principalement en raison de cette réforme des pratiques scéniques engagées par les deux directeurs que Berlin devint aussi le point d'ancrage du débat sur la scénographie. En effet, plusieurs intellectuels, artistes et écrivains se sont exprimés au même moment sur les pratiques scéniques, parfois sur l'ensemble des théâtres de leur époque, mais souvent aussi sur les réalisations berlinoises. Les auteurs des sources que nous avons rassemblées sont avant tout des écrivains romantiques ou proches des Romantiques. Il s'agit de Ludwig Tieck et de August Wilhelm Schlegel, qui sont déjà connus pour s'être intéressés à l'art dramatique. Heinrich von Kleist intervient également dans cette étude en tant que rédacteur du journal *Berliner Abendblätter*, et à travers la polémique qu'il lança contre le directeur A. W. Iffland. Nous avons pu trouver aussi chez Clemens Brentano plusieurs textes intéressants qui n'ont pas encore beaucoup retenu l'attention des chercheurs jusqu'à présent. Un écrivain très important pour notre recherche est Ernst Theodor Hoffmann, plus connu pour ses écrits critiques sur la musique.

³ Lorsque, nous l'employons, à nouveau pour des raisons de simplification de l'expression, nous le donnons toujours entre guillemets afin de bien marquer cette situation.

Finalement il faut citer encore un auteur moins connu, Adolf Müllner, qui ne fait pas partie du groupe des Romantiques, et dont les qualités d'écrivain sont discutables, mais qui fait preuve d'un regard intelligent et lucide sur les pratiques scéniques de son temps. Certains de ces auteurs furent praticiens eux-mêmes, comme E. T. A. Hoffmann ou A. Müllner par exemple ; les autres intervinrent plutôt en qualité d'observateurs. Un autre artiste, le peintre et architecte K. F. Schinkel, représente encore un autre point de vue dans le débat. Nous nous sommes également intéressée à la réception des réformes entreprises par les deux directeurs, telle qu'elle apparaît à travers les critiques dramatiques anonymes dans les journaux berlinois. Nous avons étudié plus particulièrement ces critiques dans deux journaux officiels que sont la *Königlich privilegierte Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen* (*Vossische Zeitung*) et les *Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen* (*Spenersche Zeitung*) sur une période de cinq ans, entre 1815 et 1819, qui sont des années de créations particulièrement importantes pour les théâtres de Berlin. Nous avons constaté alors qu'une véritable querelle théâtrale (*Theaterfehde*) au sujet des questions de scénographie s'était élevée entre les rédacteurs des articles dramatiques de ces deux journaux.

Nous avons constitué le corpus de cette étude par la recherche systématique d'écrits sur la question chez les écrivains connus, par la recherche des textes laissés par les deux directeurs de théâtres, par l'exploitation des indications livrées par les éditions historiques et critiques et par la littérature secondaire (Histoires du théâtre, biographies, catalogues), ainsi que les indications livrées par les sources elles-mêmes. Certes, nous ne prétendons pas avoir rassemblé tous les documents existants, mais nous en avons néanmoins réuni un grand nombre, et sans doute les plus intéressants. Parallèlement aux sources littéraires, une documentation iconographique existant sur les pratiques scéniques de l'époque, composée essentiellement de gravures de costumes et de décors, de représentations d'acteurs dans leurs rôles, nous a été utile pour mieux comprendre les réformes instituées par les deux directeurs des théâtres de Berlin, ainsi que les critiques dont ils ont fait l'objet. Ces documents iconographiques, comme nous le verrons, eurent également un rôle dans le débat. Toutes ces sources, leurs auteurs, les conditions de leur production et leur place dans le débat sur les pratiques scéniques, seront présentés en détail et de façon factuelle dans la première partie de cette étude. Nous avons eu connaissance d'une source supplémentaire que nous n'avons plus intégrée à cette étude, un dialogue fictif sur le théâtre rédigé par Friedrich de La Motte-Fouqué qui a donc, par ce biais, également participé au débat. De même, nous savons que Johann Wolfgang von Goethe a pris position sur les différents sujets abordés dans le cadre du débat, et cela, de manière directe à travers une critique des gravures de décors de Schinkel, et de manière plus théorique à travers ses écrits sur l'art et la littérature. Nous avons fait le choix de ne pas développer ce point, en raison du cadre restreint qu'impose la thèse, en espérant pouvoir y revenir ultérieurement.

Nous considérons les textes et les documents iconographiques en tant que témoins révélateurs d'une certaine conception de la scénographie élaborée par leurs auteurs. Pour définir cette conception, nous avons analysé les textes dans la double perspective de leur identité propre et de leur place dans le débat. Même si la plupart de nos sources ne sont pas des manifestes ou traités théoriques en tant que tels, nous les avons donc interrogées sur la réflexion théorique qu'elles véhiculaient.

La confrontation des textes fait apparaître les différents fronts qui se sont constitués, et sur un plan plus théorique, les différentes conceptions qui se sont opposées. Le débat sur les pratiques scéniques est d'abord le fruit d'une réaction des Romantiques contre le théâtre de leur temps. Cette réaction s'est exprimée plus concrètement sous la forme d'une critique sévère qui n'a pas épargné le travail des deux directeurs successifs des théâtres de Berlin. Ces derniers répliquèrent en faisant publier les principes esthétiques qui les guidaient et en rejetant les arguments du camp opposé. Un point de vue différent dans le débat sur les pratiques scéniques est encore celui des architectes et décorateurs, qui avaient formulé déjà au XVIII^e siècle des projets de réformes de l'architecture des théâtres et de l'espace scénique (Karl Friedrich Schinkel en est ici le représentant). Dans certains cas plus isolés, un intervenant a proposé un compromis entre les conceptions des Romantiques et des directeurs. Les auteurs anonymes viennent se ranger dans le camp des uns ou des autres. Nous avons voulu dégager les idées qui rassemblaient les intervenants d'un même parti et approfondir ce qui les séparait de leurs adversaires. Bien sûr, des différences apparaissent aussi entre les auteurs de chaque groupe et nous avons voulu les faire apparaître.

Nous avons essayé d'exploiter la richesse des textes à plusieurs niveaux. Il s'agissait bien sûr de comprendre les textes dans leur fonctionnement intérieur, afin de ne pas les classer d'emblée dans une certaine orientation. Notre recherche prend également en compte les renvois explicites, implicites, intertextuels entre les sources. Il fallait bien évidemment tenir compte du fait que les textes paraissent dans un contexte culturel. Le débat sur la scénographie porte les traces de querelles philosophiques et esthétiques qui ont marqué l'époque, et qui s'articulent autour de certains concepts récurrents et opposés que l'on peut schématiser comme suit : les "types" ou la "caractérisation psychologique" du personnage ; l'idéalisation d'un objet ou sa reproduction mimétique, la vérité "belle" ou vérité "caractéristique", le "style" ou "l'imitation fidèle" de la nature. Nous aurons l'occasion d'y revenir à plusieurs reprises et de détailler les réponses des différents auteurs. Nous avons donc voulu mettre en lumière les héritages et les emprunts, mais bien sûr aussi les idées novatrices. Nous avons voulu replacer les réformes des deux directeurs et les idées avancées par les autres participants dans la perspective élargie de l'évolution qui a conduit à l'arrivée de la mise en scène à la fin du XIX^e siècle, afin de déterminer en quoi la réflexion théorique et la pratique ont constitué une étape dans cette évolution. Nous avons finalement voulu être attentive au contexte social et politique dans lequel se déroulait le débat sur les pratiques scéniques. Sans développer amplement cet aspect, car nous préférons mettre l'accent sur la dimension esthétique du débat, nous avons cependant, à chaque fois que cela semblait éclairer la démarche d'un intervenant, signalé les implications sociales et politiques de son propos.

Si certaines composantes de ce débat ont parfois fait l'objet d'études très poussées, si la réflexion de certains des auteurs sur l'art et sur le théâtre a déjà été mise en valeur par des études de qualité, il n'existe à ce jour pas d'étude qui ait mis en relation de façon plus approfondie les différentes prises de position et qui ait tenté de reconstituer ce débat très particulier sur les pratiques scéniques au début du XIX^e siècle. Nous devons toutefois rendre justice aux différents chercheurs et historiens qui ont signalé, sans le développer, l'existence de ce débat, et qui ont mentionné, parfois avec des erreurs, la réaction critique

de certains intervenants, à propos des réformes qu'Iffland et le comte Brühl mirent en place à Berlin.

C'est l'historien Eduard Devrient qui donne le plus d'informations sur l'existence réelle et le contenu du débat dans *Histoire de l'art dramatique en Allemagne*⁴ publiée pour la première fois en 1848. En fait, Devrient peut même être considéré comme un témoin tardif du débat, car son premier engagement comme acteur eut lieu au théâtre de Berlin, et il connut le comte Brühl personnellement. Son ouvrage prend pour nous le double statut de source et de littérature critique. Ses affirmations constituent pour nous une preuve importante de l'existence du débat. Sa propre expérience de praticien confère un grand intérêt à son témoignage. Cependant, il faut préciser que Devrient évoque surtout la partie du débat qui concerne les costumes, à la suite des réformes du comte Brühl, et qu'il n'indique pas que les choix esthétiques en matière de décor faisaient partie de la discussion. Après avoir fait le point sur l'évolution des costumes au début du XIXe siècle, il donne son propre avis sur la question. Son jugement est intéressant, mais il nous faut le considérer à son tour comme prise de position dans le débat à une certaine époque de l'Histoire du théâtre. Devrient ne détaille pas l'ensemble des prises de positions. Hermann Schaffner, dans *La réforme des costumes par le comte Brühl sur les Théâtres Royaux de Berlin* (1926),⁵ donne un aperçu plus complet des différentes réactions aux réformes des deux directeurs. Il évoque sommairement plusieurs points de vue critiques, mais sa présentation demande à être complétée et parfois nuancée. Toutefois, nous devons reconnaître que Schaffner, en consacrant un chapitre à la "critique" à laquelle les réformes de Brühl furent soumises, signale déjà l'existence d'une querelle dans les journaux et en livre quelques extraits. Certes, ce n'était pas le propos de Schaffner de développer ce point ; nous avons voulu le faire dans cette étude. Schaffner, comme Devrient, souligne le regard très critique de l'écrivain Ludwig Tieck. C'est aussi le cas de Max von Boehn, dont l'ouvrage sur *Le costume de scène* (1921)⁶ reste une référence, qui cite des passages rédigés par le comte Brühl, avant de citer quelques passages-clés de la réaction de Ludwig Tieck. Heinz Kindermann, dans *l'Histoire du théâtre européen, Tome V* (1962) consacre plusieurs paragraphes à l'écho que trouvèrent les réformes du comte Brühl, il tente d'en donner un aperçu au moyen de plusieurs citations, mais en propose parfois une interprétation erronée, qu'il nous a été possible de rectifier. Il faut noter encore que Ulrike Harten dans *K. F. Schinkel. Décors* (2000) cite abondamment les textes et réflexions diverses qui ont été écrites au sujet des décors créés pour la scène de Berlin par Karl Friedrich Schinkel. U. Harten ne va pas plus loin dans l'analyse de ces réactions qu'elle a surtout voulu rassembler pour permettre à la recherche d'en tirer parti. Ces éléments nous ont été très utiles et nous ont mise sur la piste du débat dans les journaux berlinois.

Concernant maintenant les pratiques scéniques et plus particulièrement l'histoire de l'habillement des acteurs et de la décoration théâtrale, nous voulons signaler l'existence

⁴ Devrient, *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*, Leipzig 1848.

⁵ Schaffner, *Die Kostümreform des Grafen Brühl an den Königlichen Theatern zu Berlin*, Köln 1926.

⁶ Boehn, *Das Bühnenkostüm in Altertum, Mittelalter und Neuzeit*, Berlin 1921.

de plusieurs travaux importants qui nous ont été utiles dans nos recherches, même si nous espérons avoir apporté notre contribution personnelle sur la question. Nous ne voulons pas détailler plus la série d'ouvrages consacrés à l'histoire du costume ou du décor de théâtre, mais signalerons simplement le travail important effectué par la recherche anglo-saxonne dans le domaine du costume de théâtre et l'absence de travail synthétique sur le décor de théâtre dans la première partie du XIXe siècle en Allemagne. Il est vrai que la recherche en Études théâtrales privilégie, à juste titre, depuis ces dernières années l'étude de la représentation théâtrale dans son ensemble. Comme nous le disions déjà plus haut, c'est le sujet même de notre étude qui explique que nous avons concentré notre attention sur la question des costumes et des décors ; mais nous pouvons confirmer ici le fait que les "mises en scènes" du début du XIXe siècle mériteraient, dans le domaine des études théâtrales, encore des travaux qui prennent en compte l'intégralité du spectacle.

La scénographie, comme élément constitutif d'une représentation théâtrale, a donc trouvé progressivement place dans les histoires du théâtre. C'est le mérite d'H. Kindermann d'avoir déjà dans les années 1950 toujours traité cet aspect du théâtre dans sa longue *Histoire du théâtre européen*⁷ ; et encore récemment, les quatre tomes *Le théâtre du monde (Die Welt als Bühne, 1993-2000)*, parus sous la direction de M. Brauneck, accordent une large place aux différents aspects d'une représentation. Par ailleurs, notons que Manfred Brauneck consacre aussi un chapitre intéressant au "théâtre du Romantisme", un terme qu'il faut toutefois entendre à la fois comme la conception romantique du théâtre et le théâtre à l'époque du romantisme. Il aborde donc ce sujet sous un angle de vue beaucoup plus large (répertoire, critique des Romantiques à ce sujet, jeu de l'acteur, réformes tentées par E. T. A. Hoffmann à Bamberg et par L. Tieck à Dresde et à Berlin en 1840.) Notre étude de la conception romantique de la scénographie, un thème peu développé par Brauneck, permet de compléter une vision d'ensemble du théâtre voulu par les Romantiques.

Nous devons évidemment beaucoup aux travaux d'Erika Fischer-Lichte.⁸ La diffusion en France de ses travaux en sémiologie théâtrale, notamment sur la période du XVIIIe siècle, et son *Histoire succincte du théâtre allemand* (1993) ne peut être que vivement conseillée. C'est avec beaucoup d'intérêt que nous avons lu son approche des pratiques scéniques de l'époque baroque et surtout du XVIIIe siècle. La nature même du travail effectué par les hommes de théâtre de l'époque, considérant le jeu et l'apparence de l'acteur comme un langage de signes, appelait une analyse de type sémiologique. Nous nous sommes inspirée de cette démarche pour analyser le travail des deux directeurs de théâtre berlinois à chaque fois que cela apportait un éclairage intéressant sur leur travail. Erika Fischer-Lichte s'est moins intéressée au théâtre du début du XIXe siècle. La sélection qu'elle a effectuée dans son *Histoire succincte du théâtre allemand*, ouvrage pour lequel elle devait restreindre les époques de l'histoire du théâtre analysées, nous paraît symptomatique d'un certain regard porté sur le théâtre du début du XIXe siècle avant

⁷ Kindermann, *Theatergeschichte Europas* (Cf. la bibliographie pour la référence détaillée des tomes concernés).

⁸ Nous ne citons ici que le nom d'E. Fischer-Lichte, mais nous pensons ici à l'ensemble des chercheurs qui ont travaillé dans cette direction, notamment à la Freie Universität de Berlin.

l'apparition fascinante de Richard Wagner ou des Meininger, par exemple. Fischer-Lichte traite en priorité l'activité théâtrale de Goethe à Weimar et le théâtre populaire en Autriche, deux chapitres évidemment essentiels de l'histoire du théâtre des territoires de langue allemande, et choisit délibérément de ne pas développer le reste de la vie théâtrale au début du XIXe siècle. Il est vrai que cette période est une période de transformation des pratiques scéniques, et ne constitue pas un mouvement unifié. Certes, les problèmes soulevés par les débats esthétiques ont trouvé des réponses et des résolutions par la suite, et, comme nous allons le montrer, les pratiques théâtrales de l'époque ont connu une vraie contestation dès le premier moment de leur mise en place. Nous voulons cependant montrer à travers l'étude du débat sur les pratiques scéniques que cette période du théâtre peut encore donner matière à de nouvelles et intéressantes recherches, notamment sur la conception du théâtre élaborée par les Romantiques.

Sur les pratiques scéniques du XVIIIe siècle, il faut encore rappeler l'existence de l'ouvrage de Winfried Klara sur le *costume de théâtre et le jeu dramatique*.⁹ Cette étude continue d'être un outil très précieux et une référence aujourd'hui. Ainsi, l'article complexe de R. Münz sur l'art du jeu et le costume¹⁰ exploite utilement les découvertes de Klara. Münz insiste à juste titre sur l'évolution importante qui se produit, allant d'une "typisation", puis "caractérisation", vers une "stylisation" du costume. Nous avons pu exploiter leur analyse pour éclairer la démarche des deux directeurs de théâtre. Parmi les études de langue française sur la pratique théâtrale en Allemagne au XVIIIe et au XIXe siècle, il faut signaler encore la thèse de Jean-Jacques Alcantre sur *Les représentations des Brigands sur la scène allemande des 18ème et 19ème siècle*.¹¹ J.-J. Alcantre consacre plusieurs pages au travail d'Iffland, aux réformes du comte Brühl et à la réaction de L. Tieck. Bien évidemment, son propos n'était pas d'analyser l'échange qui eut lieu sur les questions de scénographie et notre recherche aborde donc la même période sous un angle de vue différent.

Sur le sujet des écrivains romantiques et de la conception des pratiques scéniques qu'ils ont développée, il n'existe pas d'étude synthétique et complète. Cela ne signifie pas que des informations importantes ne se trouvent dispersées dans des ouvrages très divers, comme des ouvrages historiques sur le théâtre ou telle ou telle étude spécialisée sur un auteur. Les articles (Peter Schmidt, Gerhard Kluge) qui traitent du théâtre des Romantiques analysent surtout leurs œuvres dramatiques dans une perspective littéraire. Edgar Gross, dans sa monographie sur *La première génération des Romantiques et le théâtre* (1910)¹² s'intéresse véritablement aux théories d'esthétique théâtrale développées par Ludwig Tieck et August Wilhelm Schlegel. Il passe en revue l'ensemble des écrits de ces auteurs et son étude constitue donc une mine de renseignements. Dans l'ensemble, il traduit avec exactitude la pensée des deux écrivains romantiques ; quelques

⁹ W. Klara, *Schauspielkostüm und Schauspieldarstellung [...]*, Berlin 1931.

¹⁰ in : Bender, *Schauspielkunst im 18. Jahrhundert*, Berlin 1992.

¹¹ Alcantre, *Écriture dramatique et pratique scénique. Les représentations des Brigands [...]*, 1984.

¹² Gross, *Die ältere Romantik und das Theater*, Hamburg 1910.

points appellent un commentaire plus détaillé. Nous avons donc pu compléter ce travail d'E. Gross en replaçant la réflexion des deux écrivains dans le contexte théâtral de leur rédaction. Alors que Gross traite seulement la première génération des Romantiques, nous avons voulu intégrer dans notre recherche l'ensemble des écrivains appartenant à ce mouvement.

Pour achever cette présentation des recherches précédentes, il nous faut mentionner les travaux traitant individuellement de certains auteurs ou artistes. C'est le cas pour Ludwig Tieck et le théâtre, et surtout pour Karl Friedrich Schinkel et son activité de décorateur. Les liens entre Ludwig Tieck et le théâtre ont suscité de nombreuses études, peut-être moins en France qu'en Allemagne. Au XIXe siècle déjà, Tieck était connu entre autre pour son activité de dramaturge et pour ses écrits dramaturgiques. Dès la fin du XIXe siècle, cette pratique du théâtre que Tieck réalisa surtout dans les années 1840, est devenue objet de recherches qui ont été poursuivies jusqu'à nos jours. Le dernier travail en date à notre connaissance est un article de Marek Zybura de 1994. De même, le travail de K. F. Schinkel en tant que décorateur a été étudié à plusieurs reprises tout au long du XXe siècle. Le dernier ouvrage qui lui est consacré est le catalogue raisonné d'U. Harten, paru en 2000, au moment où nous commençons notre propre recherche. Nous avons déjà évoqué plus haut qu'il a constitué pour nous un outil de travail très intéressant. Sur E. T. A. Hoffmann et le théâtre, plusieurs études, mais plus anciennes, existent qui méritaient d'être réactualisées, sauf l'étude de Heide Eilert sur la place du théâtre dans l'œuvre d'Hoffmann.¹³ Signalons toutefois qu'Heide Eilert n'analyse pas le point de vue d'Hoffmann sur la scénographie théâtrale. Sur August Wilhelm Schlegel et les pratiques scéniques, l'ouvrage le plus important est celui d'E. Gross que nous avons déjà évoqué.

Pour trouver une analyse approfondie du travail d'August Wilhelm Iffland, il faut se référer à l'étude citée plus haut de Winfried Klara sur le costume de scène (1931). Hermann Schaffner (1926) consacre toute la première partie de sa thèse sur les réformes du comte Brühl au travail d'Iffland sur les costumes. Les analyses assez poussées de Klara nous ont incitée à replacer le travail d'Iffland dans la perspective d'une évolution des pratiques scéniques aboutissant à l'arrivée de la mise en scène. Nous avons exploité les informations livrées par H. Schaffner et pu compléter les indications qu'il donne déjà sur la réception du travail d'Iffland. Sur le travail du comte Brühl, il faut donc noter l'étude (déjà citée) très complète d'Hermann Schaffner, et un autre ouvrage plus général, un peu plus récent, de Marie-Luise Huebscher sur la gestion des théâtres berlinois par le comte Brühl (1960). Huebscher n'accorde que très peu de place à la scénographie dans cette étude, en revanche elle est aussi l'auteur d'un article intéressant qui analyse le contexte sociopolitique des réformes du comte Brühl. Heinz Kindermann, dans son *Histoire du théâtre européen*, consacre un chapitre entier aux réformes d'Iffland et du comte Brühl et à la montée de Berlin comme pôle important de la vie théâtrale. De même, des chapitres très complets sur le travail d'ensemble des deux directeurs se trouvent dans l'ouvrage de R. Freydank, *Le théâtre à Berlin (Theater in Berlin, 1984)*. Nous avons pu exploiter ces ouvrages pour reconstituer le contexte du débat sur les pratiques scéniques.

Finalement reste le cas de Clemens Brentano. A notre connaissance aucune

¹³ H. Eilert, *Theater in der Erzählkunst. Eine Studie zum Werk E.T.A. Hoffmanns*, Tübingen 1977.

recherche plus étendue n'a été faite sur Brentano et les pratiques scéniques. Peter Schmidt, dans son article sur le *drame romantique* (1971) mentionne certes les écrits sur le théâtre que nous avons exploités ; il cite même le jugement sévère de Brentano sur le théâtre de son temps, mais ne s'attarde pas sur les questions d'esthétique théâtrale. Il faut signaler encore la grande étude d'Erika Tunner sur l'œuvre de Brentano (1977).¹⁴ Erika Tunner décrit d'abord les efforts de Brentano lors de son engagement comme dramaturge à Vienne, puis consacre un court chapitre aux textes de Brentano sur le théâtre (critiques et lettres fictives). Elle nomme alors, mais sans les développer, quelques idées essentielles de la conception de Brentano.

Nous espérons donc, par le travail de recherche que nous présentons, mieux faire connaître une activité des écrivains romantiques peu évoquée jusqu'ici, et mettre en lumière l'intérêt des différents textes. Il nous paraissait intéressant de développer un aspect qui, dans la recherche française en Études germaniques sur cette époque de la littérature et de l'art allemand, a moins fait l'objet d'études. Plus globalement, nous espérons par notre travail, mieux faire connaître au public français, notamment aux chercheurs en Études théâtrales en France, le travail intéressant des deux directeurs des théâtres berlinois sur la scénographie, les conceptions des Romantiques sur la fonction du costume et du décor de théâtre, ou encore le regard satirique et perspicace d'un Adolf Müllner, par exemple. Un échange sur les pratiques scéniques dans les différents pays européens, qui permettra de mettre en valeur points communs et particularités, nous paraît une piste intéressante dans la perspective de recherches futures.

La première partie de cette étude doit nous permettre de présenter l'ensemble des conditions qui ont permis l'émergence puis le développement d'un débat sur la scénographie et sa localisation à Berlin. Nous rappellerons succinctement les aspects caractéristiques des pratiques scéniques au XVIIIe siècle et les demandes de réforme qui se firent entendre. Nous pourrions présenter alors le travail des deux directeurs de théâtre et surtout les principes théoriques qui ont guidé leur travail sur les costumes et les décors. Nous expliquerons ensuite quels furent les débuts du débat sur la scénographie au tournant du XVIIIe et du XIXe siècle et quelles personnalités en furent les initiateurs. Nous expliquerons à quelle occasion les différents auteurs sont intervenus dans le débat et nous présenterons les différentes sources retenues, en indiquant le contexte de leur rédaction lorsque cela éclaire leur place dans le débat. L'ensemble de ces éléments factuels doit nous permettre de prouver l'existence du débat et d'en retracer la dimension historique.

La seconde partie de notre étude est consacrée au contenu du débat et à l'analyse des textes. Sa structure est déterminée par deux thèmes essentiels et récurrents dans le débat. Ces thèmes constituent des problématiques majeures de l'évolution des pratiques scéniques au début du XIXe siècle : premièrement la question de la richesse de la scénographie et de l'importance des décors, qui sont toutes deux remises en question. Le deuxième thème essentiel dans la réflexion esthétique du début du XIXe siècle est la question du réalisme de la scénographie (nous préciserons ce qu'il faut entendre par réalisme) et du respect de la vérité historique. C'est notamment cette dernière théorie

¹⁴ E. Tunner, *Clemens Brentano (1778-1842). Imagination et sentiment religieux*, Paris 1977.

esthétique qui suscita les controverses les plus vives. Nous avons choisi de réunir les auteurs romantiques pour l'étude de chaque thème afin de faire ressortir les points qui les unissent au-delà des sensibilités personnelles, et de dégager une conception romantique du costume et du décor de théâtre. Pour chaque grand thème, nous consacrerons également un chapitre aux réponses données par les deux directeurs de théâtre.

En conclusion, nous tracerons alors le bilan général de notre recherche en nous efforçant de répondre aux questions suivantes. Comment expliquer le rejet des Romantiques face aux pratiques scéniques de leur époque ? Quelles sont les caractéristiques de l'esthétique de la simplicité et de l'imagination qu'ils proposent ? Remet-elle en cause l'illusion théâtrale ? Dans quelle mesure les différents participants du débat ont-ils pu influencer sur les pratiques scéniques de leur temps ? Les différentes réformes des directeurs pour instaurer le réalisme et le respect de la vérité historique sur la scène ont-elles eu une postérité ? Nous reviendrons encore une fois sur la place du débat dans l'histoire du théâtre en Allemagne. Nous proposerons alors une série d'ouvertures possibles vers des formes de théâtre et des réflexions théoriques qui ont été développées ultérieurement. Nous verrons que les paroles des Romantiques, qui ne gagnèrent pas l'assentiment des contemporains, ont trouvé par la suite une véritable résonance.

1. Les conditions du débat

1. 1. Volonté de réforme de la scénographie en Allemagne au XVIIIe siècle.

Pour comprendre les textes et les arguments avancés lors du débat sur la scénographie (costumes et décors) au début du XIXe siècle, il convient de se rappeler les quelques points importants qui la caractérisaient au XVIIIe siècle, et ce d'un point de vue à la fois esthétique et pratique. En effet, les réformes qui furent entreprises, notamment par les deux directeurs successifs du théâtre de Berlin, doivent être resituées dans le contexte des pratiques scéniques de la seconde moitié du XVIIIe siècle notamment, et trouvent leur origine dans une demande de transformation de ces pratiques formulée au long du XVIIIe siècle. Les auteurs du débat que nous étudions se sont eux aussi inspirés ou distanciés de la réflexion théorique apparue au siècle précédent.

Quelques ouvrages nous ont été plus particulièrement utiles pour élaborer une synthèse des pratiques scéniques au XVIIIe et au début du XIXe siècle : il s'agit du deuxième tome de la *Sémiotique du théâtre*¹⁵ d'Erika Fischer-Lichte consacré au théâtre

¹⁵ E. Fischer Lichte, *Semiotik des Theaters*, Band 2 : Vom "künstlichen" zum "natürlichen" Zeichen. Theater des Barock und der Aufklärung, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1983 (1. Auflage).

de l'époque baroque et de l'*Aufklärung* pour l'étude de la dimension théorique d'une réforme des costumes et des décors. Des informations précieuses sur les pratiques concrètes se trouvent dans le petit ouvrage de H. Frenzel, *Histoire du théâtre. Dates et documents*¹⁶, ainsi que dans les travaux plus détaillés de W. Klara et d'H. Schaffner.¹⁷

Nous présenterons d'abord plus globalement la pratique du costume et du décor au XVIIIe siècle et la situation générale à laquelle elle conduit au début du XIXe siècle. Ensuite nous reviendrons sur les textes théoriques publiés au long du XVIIIe siècle. Dissocier les réalisations d'une part et les textes théoriques d'autre part est une entreprise délicate, puisque pratique et théorie sont toujours profondément liées. Nous avons choisi cette voie pour pouvoir mieux ordonner notre démonstration, mais le lecteur comprendra qu'une distinction nette était impossible et que des renvois de l'une à l'autre doivent être faits. Cependant, il est intéressant de présenter la face littéraire du travail sur la scénographie de façon séparée, parce que l'apparition de textes théoriques au cours du XVIIIe siècle a favorisé le débat du début du XIXe siècle, objet de notre étude.

Les exigences formulées de façon théorique par les critiques et réformateurs du théâtre ne furent pas immédiatement réalisées au long du XVIIIe siècle. Toutefois plusieurs thèmes se dégagent qui constitueront au début du XIXe siècle encore les thèmes importants du débat. Les problématiques fondamentales ont été posées au XVIIIe siècle : le soin, l'éclat à donner aux costumes et aux décors, afin de concurrencer les théâtres de cour ; l'exigence de vraisemblance qui devient exigence d'une reproduction fidèle du réel. Un certain nombre d'arguments reviennent sous la plume des auteurs, hommes de théâtres et critiques du début du XIXe siècle. Ces derniers proposèrent certes leur propre vision des choses ; la réalisation partielle des réformes attendues suscita des réactions diverses, et nous nous efforcerons de les faire apparaître dans cette étude.

1. 1. 1. Les pratiques scénographiques, du XVIIIe au début du XIXe siècle

Il faut resituer les pratiques d'habillement des acteurs et d'aménagement de la scène dans le contexte de la vie théâtrale au XVIIIe siècle qui est marquée par une double situation : celle des théâtres de cour, où des troupes étrangères (françaises et italiennes) sont engagées de façon permanente, et celle des troupes ambulantes de comédiens allemands. Les troupes ambulantes s'efforcent de trouver un lieu de résidence permanent et tentent de se fixer dans les villes, espérant acquérir ainsi une plus grande respectabilité et un meilleur statut social. Les représentations sont données dans des lieux prêtés par les villes, mais à plusieurs reprises des directeurs de troupes font également construire des salles de spectacle. Il ne faut pas oublier le désir des intellectuels du XVIIIe siècle de fonder un "théâtre national" allemand. Erika Fischer-Lichte explique que l'esprit de la

¹⁶ *Geschichte des Theaters. Daten und Dokumente*, München, s.d. (1980 env.).

¹⁷ Winfried Klara, *Schauspielkunst und Schauspielgestaltung. Entwicklungsfragen des deutschen Theaters im 18. Jh.*, Berlin, 1931 ; Hermann Schaffner, *Die Kostümreform des Grafen Brühl an den Königlichen Theatern zu Berlin*, Köln, Institut für Theaterwissenschaft, 1926. Diss.

démarche n'est pas chauvin ou nationaliste, mais que l'idée du théâtre national synthétise toutes les réformes demandées au cours du siècle : développement d'une littérature dramatique allemande, défense des valeurs de la bourgeoisie, appel à l'unité de la nation au-delà de l'éclatement du territoire en multiples états absolutistes.¹⁸ Les tentatives de fonder des "théâtres nationaux" dans un effort d'indépendance financière se soldent par un échec. E. Fischer-Lichte indique encore qu'une évolution se produit vers 1770 lorsque des cours princières se saisissent de l'idée de "théâtre national" et prennent en charge la gestion et le financement d'un théâtre "national" de "cour" de langue allemande et accessible à l'ensemble du public. La direction de ces théâtres est confiée à un administrateur (intendant) qui peut être issu de la bourgeoisie (le professeur J. Engel, puis l'acteur A. W. Iffland à Berlin) ou de la noblesse (H. von Dalberg à Mannheim, K. von Brühl à Berlin).¹⁹ Théâtres "nationaux" et théâtres de cour sont désormais une seule institution. Une évolution vers une forme beaucoup plus institutionnelle des pratiques théâtrales débute ainsi au XVIIIe siècle et se poursuit tout au long du XIXe siècle.

L'esthétique et la pratique du costume et du décor au XVIIIe siècle apparaissent comme un phénomène transitoire entre deux styles plus facilement définissables, le baroque et le réalisme. Dire si cette époque, plus particulièrement la deuxième moitié du XVIIIe siècle, où l'influence de nouveaux modes de pensée commence à se faire sentir sur la scène, constitue une sorte d'entité et de mouvement cohérent ou s'il s'agit d'une période de transition durant laquelle les règles sont bouleversées nécessiterait une étude plus approfondie, et nous ne voulons nous avancer sur ce point. Cependant force est de constater que des éléments des deux styles cités plus hauts apparaissent, entremêlés à des degrés divers, dans les pratiques scéniques (ici costumes et décors) de la seconde moitié du XVIIIe siècle.

Alors que le théâtre du XVIIIe siècle repose encore sur le système des "types" hérité du baroque, l'influence de plusieurs courants de pensée amène des pratiques nouvelles, impose des codes nouveaux qui conduiront à la disparition du système des types par l'introduction d'une caractérisation du personnage beaucoup plus individualisée et par une reproduction du lieu scénique plus variée et plus exacte. La stylisation qui marque l'esthétique baroque fait place progressivement à une représentation mimétique du réel.

Plus concrètement, le système des "types" implique des pratiques particulières. Chaque théâtre dispose de plusieurs décors-types "palais", "jardin", "intérieurs", "prison" qui sont réutilisés pour toutes les représentations. On ne se préoccupe donc pas de caractériser le lieu de l'action, ou alors seulement de façon sommaire. De même pour les costumes : la garde-robe des acteurs est constituée à la base de quelques costumes-"types"²⁰ : l'habit contemporain qui sert au répertoire comique ou contemporain (le drame bourgeois), le costume grec ou romain pour le répertoire tragique, ainsi que le costume "turc" ou oriental. À ces trois grands types de costume, on peut

¹⁸ Cf. E. Fischer Lichte, *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, Tübingen und Basel, A. Francke, 1993. p. 109-110.

¹⁹ *ibid.*, p. 112-114.

²⁰ Klara, *Schauspielkunst [...]*, op. cit. p. 15.

encore ajouter celui du costume dit "espagnol" (*spanische Tracht*) et du costume "vieil-allemand" (*altdeutsche Tracht*). Le costume "espagnol" est un habit de cérémonie, lointaine réminiscence du costume de cour espagnol (en fait le costume du XVIe siècle stylisé) ; le costume vieil-allemand en est l'équivalent allemand et correspond au costume du XVIe siècle en Allemagne (parfois les deux se confondent). Tout deux expriment, de façon très imprécise certes, l'idée du passé. Au sein de ces grands ensembles, il faut distinguer encore le costume de l'emploi : prince, tyran, chevalier, soldat, amant (pièces modernes) et amante, héroïne, soubrette, rôles de caractère. Ces costumes sont constitués de signes codifiés et récurrents que le public connaît et qui lui permettent d'identifier immédiatement le personnage.

Il faut faire la distinction entre les théâtres de cour, où l'esthétique baroque se maintient plus longtemps, et les troupes ambulantes dont les directeurs sont souvent proches des intellectuels qui demandent une réforme des pratiques scéniques et du répertoire dramatique. Nous voudrions évoquer ici la question de la richesse de la scénographie, c'est-à-dire de la splendeur, de la préciosité des costumes et des décors, des dépenses effectuées pour leur acquisition. Il s'agit d'un thème qui reviendra dans le débat sur la scénographie au début du XIXe siècle dans un autre contexte, mais il nous faut préciser quelle était la situation au XVIIIe siècle. W. Klara explique que les troupes ambulantes, dont les moyens sont plus modestes que ceux des troupes rattachées aux cours princières, investissent peu dans les décors (plus difficiles à transporter), mais davantage dans la beauté, la somptuosité, la nouveauté des costumes, qui constituent de ce fait un capital pour la troupe. L'objectif est de concurrencer les théâtres de cour et d'attirer le public. W. Klara cite plusieurs critiques théâtrales parues entre 1760 et 1780 dans lesquelles cette démarche trouve tout à fait l'assentiment de leurs auteurs. La richesse des costumes est une question de dignité pour la troupe. La richesse de la scénographie comme source de dépenses ou comme idéal esthétique n'est guère discutée dans les textes théoriques du XVIIIe siècle. Simplement, l'exigence d'un plus grand réalisme qui se fait de plus en plus entendre implique nécessairement que l'on renonce à toute forme de richesse qui ne corresponde pas à la réalité (nous reviendrons sur ce point). Ainsi on peut émettre l'hypothèse d'une critique implicite du luxe ostentatoire du théâtre de cour baroque, une critique qui signifierait la remise en question de la vie de cour et de ses aspirations culturelles par des intellectuels de l'*Aufklärung* pour une bonne part issus de la bourgeoisie.

L'évolution qui se produit dans les pratiques scénographiques au XVIIIe siècle traduit l'influence de deux mouvements : un mouvement "réaliste", qui sous l'influence des Lumières favorise une reproduction plus exacte de la réalité empirique, lié aux formes de théâtre telles que le drame bourgeois ; et un second mouvement "historiciste", également issu des Lumières, qui se développe après que le *Sturm und Drang* eut mis en valeur le passé et l'Histoire, et qui engendre une série de pièces à sujet historique. Nous voulons présenter plus en détail ce double mouvement et ses conséquences.

Dans la seconde moitié du XVIIIe siècle se développent à la fois une nouvelle théorie et une nouvelle pratique du jeu théâtral, liées au répertoire du drame bourgeois, et influencées par des considérations philosophiques proches du sensualisme et de l'empirisme anglais. Les recherches effectuées ces dernières années en Allemagne par

les études théâtrales (*Theaterwissenschaft*) sur le théâtre du XVIII^e siècle, dont on peut trouver une synthèse dans *Histoire succincte du théâtre allemand* (1993) de E. Fischer-Lichte,²¹ ont mis cette évolution en valeur. La vérité dont l'être humain est en quête a changé de mode d'appréhension et se fonde maintenant sur l'expérience sensible. Le corps humain devient source d'intérêt parce qu'on le considère comme l'expression naturelle de l'âme : ainsi les mimiques, le maintien, les gestes sont amplement étudiés dans l'objectif d'une meilleure connaissance des caractères et des émotions ressenties par un être humain. L'étude de la psychologie connaît un élan nouveau ; gestuelle et mimiques sont considérées comme une autre forme de langage. Cette évolution a des conséquences pour l'art dramatique. Une nouvelle fonction du théâtre apparaît : transmettre la connaissance de l'âme humaine, à la fois dans un but moral et scientifique. "Le théâtre ne remplit pas uniquement la fonction d'une institution morale," explique E. Fischer-Lichte, "mais également celle d'une institution scientifique."²² Le théâtre devient "laboratoire de l'âme et des émotions" comme le dit le titre d'une étude récente de Rainer Ruppert.²³ Une nouvelle théorie du jeu de l'acteur se développe, car les traits psychologiques des personnages tout comme leurs émotions doivent être présentés avec la plus grande finesse possible au moyen du corps humain. L'expression du caractère et des émotions par le geste, par le corps, prend une plus grande importance que l'expression par la parole.

Or cet intérêt pour la gestuelle, la mimique, l'apparence de l'acteur entraîne également un intérêt pour son costume. La prise de conscience du fait que le vêtement est révélateur de la psychologie du personnage amène son exploitation sur la scène. Le désir d'une reproduction "vraie" des caractères et l'attention aux détails se manifeste dans les critiques de représentations. Georg Christoph Lichtenberg (1742-1799), qui séjourne en Angleterre et peut y admirer le jeu du célèbre acteur Garrick, met en lumière l'importance du costume en lien avec le jeu de l'acteur. Il est l'un des premiers à s'attarder sur le costume dans ses critiques dramatiques. En Allemagne, l'acteur et futur directeur du théâtre de Berlin A. W. Iffland est celui qui réalisera le plus parfaitement cette obligation d'une imitation fidèle de la réalité, développant par ailleurs une véritable théorie du costume.

Le deuxième mouvement important de la seconde moitié du XVIII^e siècle est la naissance d'une conscience de l'Histoire.²⁴ Il s'ensuit une place plus grande de l'Histoire

²¹ E. Fischer-Lichte, *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, op. cit.

²² "Das Theater nahm daher nicht nur die Aufgaben einer moralischen Anstalt wahr, sondern auch die einer wissenschaftlichen Anstalt : Hier vermochte der Zuschauer Psychologie an den verschiedenartigsten Fallbeispielen studieren." *ibid.*, p. 138.

²³ Rainer Ruppert, *Labor der Seele und der Emotionen. Funktionen des Theaters im 18. und frühen 19. Jh.* Berlin, Sigma 1995 (publication d'une thèse de la Freie Universität Berlin).

²⁴ On peut rappeler encore les découvertes archéologiques et le développement des fouilles, la multiplication des voyages et des récits de voyageurs, les expéditions lointaines dont on rapporte des objets d'art, des "morceaux d'histoire", aspect ambigu et parfois peu glorieux de la constitution du patrimoine culturel. Ces faits permettent une meilleure connaissance des paysages, architectures, traditions vestimentaires d'autres civilisations.

sur la scène. Ce "sens de l'histoire", des "époques"²⁵ apparaît plus clairement en Allemagne vers 1770, notamment dans la réflexion du *Sturm und Drang*. Nous pensons ici en particulier à l'œuvre de Herder. Heinz Kindermann résume de la manière suivante l'évolution qui s'est produite dans l'histoire du théâtre :

Lorsque, par la suite, grâce aux avancées de Herder et de Möser, la surévaluation perfectionniste du présent que les Lumières avaient amenée, fut, dès le milieu de la période du Sturm und Drang, remplacée par l'idée d'une évolution historique et organique, un changement sensible, # débutant avec la première représentation de Götz donnée par Koch (1776) # se produisit dans la mesure où l'on exigea, du moins dans des cas aussi extrêmes, des costumes d'époque, et où ils furent réalisés à la hauteur des connaissances que l'époque avait de l'histoire de la civilisation.²⁶

Kindermann souligne à juste titre l'importance de la première représentation du *Götz de Berlichingen* de Goethe. L'acteur et directeur Heinrich Gottfried Koch avait demandé à un artiste peintre, Johann Wilhelm Meil, de créer des costumes historiques et avait fait faire des décors "historiques". La création de la pièce de Goethe a eu deux conséquences. Le succès du *Götz* a d'abord une répercussion sur la production dramatique. Des sujets nouveaux apparaissent : le Moyen-Âge allemand, les origines de l'histoire allemande. C'est ainsi que l'on peut comprendre la multiplication et le succès des drames de chevalerie.²⁷ La pièce de Goethe a effectivement aussi soulevé la question d'une représentation plus exacte des lieux et des vêtements du passé. D'autres facteurs sont entrés en jeu, comme la lente émergence d'un sentiment national qui nourrit la volonté de créer ou de retrouver un fonds culturel commun représentatif. Le sentiment d'unité nationale veut pouvoir s'appuyer sur une histoire commune que l'on cherche à définir. Il ne faut pas oublier non plus l'importance de la redécouverte de Shakespeare qui soulève des questions tant d'écriture dramatique que de mise en scène. La mode des drames historiques a conduit à une réflexion sur une représentation adéquate. La reproduction fidèle de la vérité historique est introduite progressivement, elle est de plus en plus demandée par les critiques, les théoriciens, mais elle n'est vraiment réalisée que plus tard, au début du XIXe siècle, notamment par les deux directeurs du théâtre de Berlin. Dans la pratique, le costume "espagnol" et surtout le costume "vieil-allemand" cités plus haut connaissent un regain d'intérêt. Ils ont des traits stylistiques proches (haut de chausses, courte veste près du corps, crevés, écharpe en ceinture) et constituent le

²⁵ Cf. le titre que J. Laver, auteur de *Drama. Its costume and decor*, donne à son chapitre sur la période romantique en Angleterre : Romanticism and the "sense of period".

²⁶ ***"Als dann durch Herder und Möser's Vorstöße schon inmitten der Sturm- und Drang-Bewegung die perfektionistische Überschätzung der Gegenwart, wie die Aufklärung sie mit sich gebracht hatte, durch ein historisch-organisches Entwicklungsdenken abgelöst wurde, trat beginnend mit Kochs Uraufführung des "Götz" (1776) ein merkbarer Umschwung insofern ein, als man zumindest in so extremen Fällen nach einem zeitgerechten Kostüm verlangte und es in dem Maße verwirklichte, als die damaligen kulturhistorischen Kenntnisse reichten."* Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas, Band V : Von der Aufklärung zur Romantik. II. Teil, Salzburg, 1962. p. 250.***

²⁷ Sur les drames de chevalerie, cf. la thèse de Raymond Heitz, *Le drame de chevalerie dans les pays de langue allemande à la fin du XVIIIe et au début du XIXe siècle. Théâtre, Nation et Cité*, 1994.

costume "historique", fréquemment employé. Le costume vieil-allemand, comme son nom l'indique, signifie l'histoire allemande, on l'emploie dans les drames de chevalerie. Armures, bottes, épées font des apparitions multiples (cf. l'illustration ci-dessous du drame de chevalerie *Otto de Wittelsbach*). Elles suscitent l'enthousiasme du public et le rejet de ceux qui prônent le respect de la bienséance (dont Iffland fait partie). Le costume espagnol est aussi le costume des rôles nobles ; il est choisi et perçu comme un costume élégant (cf. l'illustration de l'acteur Kraus dans le rôle d'Hamlet, qui le porte pour désigner le prince et le jeune premier). Dans l'esprit du public, il est associé de plus en plus aux rôles tragiques. Devant la nécessité de signifier des époques ou des personnages différents, on adjoint à ces deux costumes des éléments historiques.



Kraus dans le rôle d'Hamlet, vers 1778. Scholz dans le rôle d'Otto de Wittelsbach.



Les deux gravures sont tirées de W. Klara, *Schauspielkostüm* [...], 1931.

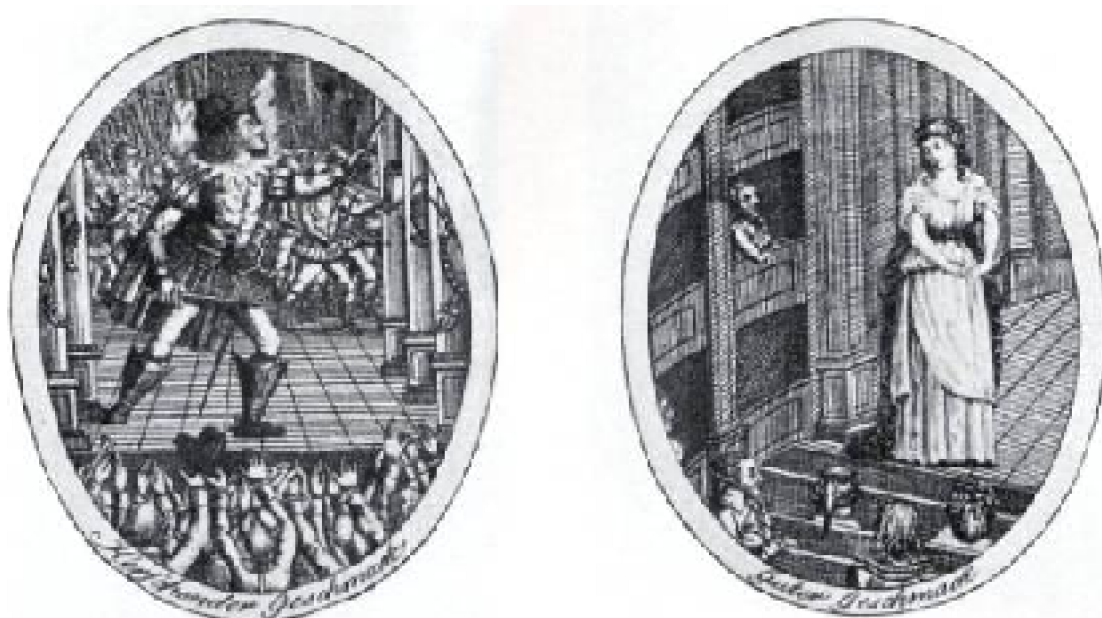
Une multiplication des formes du costume se produit, faisant, selon W. Klara, "exploser" ²⁸ le système des types, mais seulement vers l'année 1800. L'attention à la vérité historique apparaît comme une conséquence de la conscience nouvelle des différences entre les époques. Mais l'attention grandissante à l'exactitude et à la diversité du costume peut être interprétée aussi comme une manière d'échapper au costume (parfois bruyant) des drames de chevalerie, certes issu de la volonté de représenter l'histoire, mais devenu à son tour un costume "type", symbole d'un certain genre qu'une partie des intellectuels rejette. (Cf. l'illustration page suivante qui oppose le goût régnant, *i. e.* les drames de chevalerie, et le bon goût, *i. e.* la tragédie, le drame classique). Pour cette raison, on peut comprendre cette évolution comme la reconquête de la scène par les auteurs de la *Spätaufklärung* (nous pensons ici à A. W. Iffland) après un règne des drames de chevalerie qu'ils associent à l'esprit du *Sturm und Drang*. ²⁹

Devenu directeur des théâtres de Berlin, A. W. Iffland, après avoir développé une

²⁸ "Eine tatsächliche Sprengung dieser Kategorien [...] findet erst im Anfang des folgenden Jahrhunderts statt." Klara, *Schauspielkostüm* [...], *op. cit.*, p. 15.

²⁹ Les auteurs des drames de chevalerie n'appartenaient pas forcément au *Sturm und Drang*, mais le *Sturm und Drang* est volontairement ou involontairement à l'origine de cette mode de drames historiques.

théorie du costume réaliste, a ensuite rejoint la tendance de l'historicisme en faisant réaliser des costumes et décors plus authentiques à Berlin. Signalons qu'à Vienne, une même évolution vers des costumes historiques se produit avec les costumes de Stubenrauch. Après 1815, c'est particulièrement le comte Karl von Brühl qui s'attachera à réaliser sur les scènes royales berlinoises l'idéal de costumes et de décors historiques authentiques.



84. Satirische Darstellungen. Mannheim 1795

Le goût régnant. Le bon goût. Gravures satiriques.

Illustrations tirées de W. Klara, *Schauspielkostüm* [...], 1931.

Si l'on jette un regard d'ensemble sur les deux tendances esthétiques du "réalisme" et de "l'historicisme", on constate évidemment qu'elles sont deux développements d'une même idée fondamentale, celle d'une reproduction exacte, mimétique, d'une réalité définie à la suite d'études minutieuses et scientifiques (au sens où nous l'entendons aujourd'hui). Cette évolution poursuit son chemin au XIXe siècle, en rencontrant des oppositions et des transformations. Le débat sur les pratiques scénographiques fut l'un des lieux où s'exprimèrent les réactions diverses à cette évolution.

A Berlin donc, entre 1800 et 1830, deux directeurs de théâtre successifs (A. W. Iffland et K. v. Brühl) décident d'accélérer cette évolution vers une représentation plus fidèle de la réalité empirique sur la scène. Ils engagent des réformes esthétiques en espérant entraîner d'autres scènes sur le même chemin, des réformes sur lesquelles nous reviendrons plus longuement. Cependant, que ce soit à Berlin ou dans d'autres parties de l'Allemagne, il n'est pas possible de parler de rupture brutale dans les pratiques scéniques entre la fin du XVIIIe et le début du XIXe siècle. L'utilisation de "décors universels" (*Universaldekorationen*), c'est-à-dire de décors réutilisables pour des lieux récurrents ("salle gothique", "bord de mer") se poursuit au début du XIXe siècle, comme en témoigne la liste de décors établie en 1813 par l'architecte Karl Friedrich Schinkel, candidat à un poste de décorateur à Berlin. Il nomme les décors qui doivent constituer selon lui le fonds

d'un grand théâtre : "salles modernes de châteaux", "intérieurs paysans", "vues intérieures de bâtiments de style oriental", "rues médiévales", "régions boisées" et "montagneuses", etc.³⁰ Schinkel, qui eut ensuite l'occasion de créer des décors originaux sous l'administration du comte Brühl à Berlin (1815-1828), créa aussi quelques "décors pour des besoins généraux"³¹. Ainsi, durant cette période, on peut dire que le nombre de créations de décors propres à un spectacle augmente, mais ce n'est qu'exceptionnellement que tous les décors d'un spectacle sont nouvellement créés. Ulrike Harten précise "qu'au cours d'une représentation théâtrale les décors du fonds et les décors spécialement créés alternent ; ces derniers expriment l'idée propre à la pièce."³²

L'attention à l'authenticité des costumes et des décors, l'attention à la scénographie en général, la multiplication des types de décors et de costumes conduit les directions des théâtres à produire une nouvelle forme de luxe sur la scène (d'autant plus que l'action des pièces historiques ne se situe guère dans les bas-fonds). Sur les grandes scènes de langue allemande, les nouveaux principes esthétiques ne signifient guère la réduction de la richesse de la décoration, et les dépenses effectuées pour la scénographie (défilés de figurants, transformations) vont en augmentant. Nous reviendrons sur cet aspect en présentant les efforts de réformes engagés par Iffland et le comte Brühl à Berlin. Cette nouvelle richesse de la scénographie suscita des réactions controversées.

Pour achever notre présentation des pratiques scénographiques, nous pouvons évoquer le travail concret des hommes de théâtre lors de la réalisation des costumes et des décors. Ces pratiques posent un certain nombre de questions autour des notions de création et d'unité du spectacle.

De manière générale, sur l'ensemble du XVIIIe et jusqu'au début du XIXe siècle, on pourrait remarquer tout d'abord que si le métier de décorateur de théâtre (*der Theatermaler*) est un métier tout à fait reconnu, la profession de "costumier" en revanche n'existe pas. En effet, alors que l'art de la décoration théâtrale est le fruit d'une longue tradition, avec des écoles, des maîtres, alors que tous les théâtres qui en ont les moyens s'attachent un décorateur qui fait d'ailleurs en partie leur renommée, on fait appel de façon beaucoup plus occasionnelle à un créateur de costume. Le *Garderobier* parfois mentionné semble plutôt avoir pour fonction d'entretenir le fonds de costumes et peut être traduit par "l'habilleur". Le comte Brühl, qui a déterminé nombre de costumes lors de sa direction, se qualifie lui-même "d'ordonnateur" des costumes (*der Ordner der Kostüme*).

Très concrètement, les choses se présentent de la façon suivante : Le peintre décorateur (*Theatermaler*, appelé souvent *Decorateur*) travaille avec une équipe d'aides, d'ouvriers qu'il dirige. Il travaille également en collaboration avec le machiniste (*Maschinist*), quand ces deux fonctions ne sont pas remplies par une seule et même personne. L'atelier se trouve généralement sous les combles du théâtre, comme on peut

³⁰ Ulrike Harten, *K. F. Schinkel. Die Bühnenwerke*, München Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2000. p. 41.

³¹ "Dekorationen zum allgemeinen Gebrauch". U. Harten, *op. cit.*, p. 451.

³² "Im Ablauf einer Theatervorstellung wechseln Fundusdekorationen und speziell entworfene Bühnenbilder ; letztere bringen die eigentliche Idee des Stückes zum Ausdruck." *ibid.*, p. 41.

le voir sur un dessin de J. C. J. Gerst qui représente l'atelier du théâtre de Berlin.³³ Le décorateur jouit d'une certaine liberté pour réaliser ses œuvres, mais sa place fixe au service d'un théâtre, comme cela va se développer et s'institutionnaliser tout au long du XIXe siècle, pose la question de son statut : est-il artisan ou artiste ? Et le décor lui-même est-il œuvre d'art ? On touche ici à l'un des thèmes essentiels du débat, le rapport entre théâtre et art. Rappelons aussi la place prépondérante des décorateurs italiens ou issus des écoles italiennes. En tant que représentants d'un style (en général héritier du baroque) et artistes "non allemands", ils s'exposent aux critiques de tous ceux qui veulent donner à la scénographie des couleurs plus nationales.

Pour ce qui est des costumes, l'acteur au XVIIIe siècle se costume lui-même en cela la situation ne diffère pas de celle du théâtre baroque c'est à dire qu'il est responsable du costume qu'il portera lors de la représentation. Globalement l'acteur doit veiller à faire faire ses propres costumes à ses frais (une partie du moins), il perçoit parfois un dédommagement financier pour cela.³⁴ Bien sûr chaque troupe possède un fonds de costumes dans lequel il est possible de puiser. L'aménagement d'un fonds de costumes se développe avec le succès des drames historiques. Son emploi permet au directeur de contrôler le style du costume qui sera produit sur la scène. Une hiérarchie au sein de la troupe fait en sorte que les costumes des grands acteurs leurs sont réservés et qu'ils sont les seuls à les utiliser ; les membres moins importants puisent dans le fonds commun. Toutefois, pour chaque création ou pour chaque spectacle, chaque acteur ou actrice n'hésitera pas à agrémenter, à transformer le costume de base par des accessoires, éléments supplémentaires, tels que voiles, armes, chapeaux, bijoux, etc. L'objectif visé se situe sur une ligne constituée de toutes les nuances allant de la pure séduction du public à une fine caractérisation du personnage. Cette pratique génère justement des discussions, et à la suite d'un choix heureux ou malvenu de ces éléments, l'artiste reçoit de grands éloges ou des railleries sarcastiques. Cette manière de faire ne disparaît pas complètement pendant la direction d'Iffland à Berlin, en dépit du fait que par des règlements, par un travail de *régie* (direction d'acteur) plus élaboré, par la création de costumes nouveaux, Iffland s'efforce de limiter cette constitution très subjective du costume et de créer une certaine unité. Même le comte Brühl qui, désirant réformer les costumes (1815-1828), les fait réaliser par les tailleurs du théâtre, a parfois du mal à faire accepter toutes ses exigences. Les acteurs, surtout les femmes, ne sont pas indépendants de la mode, de leur propre goût, des goûts du public. Avec le développement des tournées d'acteurs virtuoses au XIXe siècle, cette pratique de l'habillement du personnage par l'acteur (ou le chanteur) lui-même persiste. Cette situation générale pose la question du degré de vérité des costumes, et de l'unité de l'ensemble des costumes sur la scène, une unité qui est de plus en plus réclamée, et dont les écrits des différents auteurs qui interviennent dans le débat se font l'écho.

L'intérêt croissant pour un costume historique authentique a amené les directions des théâtres à faire appel à des peintres (qui détiennent un savoir sur les vêtements, coutumes, œuvres d'art du passé) pour déterminer les costumes, ou encore à consulter

³³ Ce dessin datant de 1808 est reproduit dans l'ouvrage de R. Freydank, *Theater in Berlin* (1984), p. 142.

³⁴ Cf. W. Klara, *Schauspielkostüm [...]*, op. cit., p. 16-18.

des érudits, des historiens qui n'appartiennent donc pas au monde du théâtre. Avec ou sans dessins préliminaires, les costumes sont, au début du XIXe siècle, dans les théâtres devenus théâtres de cour, réalisés par le maître tailleur rattaché au théâtre (*Theaterschneider*). On mesure encore une fois l'évolution vers l'institutionnalisation du métier, si l'on songe qu'au début du XVIIIe siècle, la réalisation technique des costumes était l'œuvre de l'épouse du chef de troupe (*die Prinzipalin*), assistée d'une ou deux comédiennes.³⁵ L'une de nos sources, *Les étranges souffrances d'un directeur de théâtre* de E. T. A. Hoffmann, nous livre un témoignage sur la réalisation des costumes au début du XIXe siècle : dans ce texte, qui reflète l'expérience théâtrale d'Hoffmann au théâtre de Bamberg (1812-1814), le tailleur du théâtre fait à la fois office de créateur et de réalisateur des costumes (disons, pour les rôles principaux). Le maître tailleur rusé réussit à gagner une *prima donna* capricieuse pour un rôle en lui exposant l'esquisse d'un costume riche et séduisant. Hélas, lors de la réalisation, il oublie les rondeurs de la cantatrice et la robe se révèle peu seyante. Cette anecdote malicieuse (et peu respectueuse) insérée par Hoffmann signifie surtout que le costume vers 1814 n'est pas partout, ni en priorité, choisi pour caractériser le personnage, en dépit des principes théoriques élaborés à la fin du XVIIIe siècle.

Il faut mentionner pour finir la place de plus en plus importante prise par le *ré gisseur* : sa fonction est celle de la "direction d'acteur", il distribue les rôles, règle les placements, déplacements des comédiens sur le plateau, donne des conseils pour le jeu. Or, sa tâche s'agrandit, se précise ; dans certains cas (plus rares) il détermine costumes et décors ou participe à leur choix ; sa présence lors de la préparation d'un spectacle devient de plus en plus fréquente (notamment dans la première moitié du XIXe siècle) et ce phénomène intéressant, mérite de retenir notre attention. En effet, par certains aspects, le *régisseur* apparaît comme l'ancêtre du metteur en scène.

Afin de permettre au lecteur de mieux concevoir le fonctionnement d'un théâtre au début du XIXe siècle pour la réalisation des costumes et des décors, nous aimerions reproduire deux extraits des listes respectives des personnels des Théâtres Royaux de Berlin, d'abord sous la direction d'August Wilhelm Iffland, puis à l'arrivée du comte Karl von Brühl. Le premier document est extrait d'un recensement des personnels de l'ensemble des théâtres de langue allemande qu'Iffland a ajouté à ses *Almanachs pour le théâtre* (1807-1812). La liste des personnels du Théâtre de Berlin est publiée dans l'*Almanach* de 1807. Le second document est issu des deux premiers numéros de la revue *Dramaturgisches Wochenblatt in nächster Beziehung auf die Königlichen Schauspiele zu Berlin* qui parut entre 1815 et 1817. Les deux documents suivants indiquent combien la structure hiérarchique gagne en complexité en moins de dix ans. Il faut savoir qu'au long des décennies suivantes, le chiffre du personnel va en augmentant. En 1806, le décorateur du Théâtre de Berlin~ qui n'est pas nommé ci-dessous~ est Bartolomeo Verona (il décède en 1813). En 1815, le personnel affecté aux décors et à l'éclairage est bien plus nombreux, signe de l'importance que gagne cet aspect des représentations. On remarquera encore l'omniprésence du lexique français dans le vocabulaire technique de l'art dramatique, ainsi que les signes d'une hiérarchie au sein des corps de métier lorsque certains ouvriers ne sont pas nommés ou que la forme de

³⁵ Cf. Klara, *Schauspielkunst und Schauspieldarstellung* (...), Berlin 1931, p. 23.

politesse est supprimée.

Theater-Inspektor: Herr Lanz [...]	Inspecteur de théâtre: M. Lanz [...]
Nachgeladener zum Theater Herr Freytag,	Compagnon en chef du théâtre M. Freytag,
Garderobier und erster Theater-Schneidemeister,	Habilleur et premier Maître-Tailleur du
Hr. Kleemann, zweiter Theater-Schneidemeister,	M. Kleemann, deuxième Maître-Tailleur
Hr. Hohmann, dritter Theater-Schneidemeister,	M. Hohmann, troisième Maître-Tailleur
Mehrere Gehilfen, Theaterfräulein: Hr. Dörke,	Plusieurs assistants, Chiffonnières du théâtre
Hr. Wernik	M. Dörke, M. Wernik
Hr. Lappan, Theater- und Maschinenmeister	M. Lappan, Maître du Théâtre et des Machines
Hr. Strobb, Aufseher über die Beleuchtung	M. Strobb, Responsable de l'éclairage
Requisiteur: Carl Werner	Accessoiriste: Carl Werner

Extraits (concernant la scénographie seulement) de la liste des personnels du théâtre de Berlin "du 1^{er} août 1805 à date identique en 1806", publiée dans l'Almanach de 1807 :

1. 1. 2. Premiers textes théoriques sur la scénographie au XVIIIe siècle

En présentant les textes de réflexion théorique sur la scénographie au XVIIIe siècle de manière séparée de la pratique, nous voulons mettre en lumière plusieurs points : l'apparition et le développement au long du XVIIIe siècle de cette réflexion théorique dans des textes diffusés publiquement, l'émergence de thèmes privilégiés et d'arguments qui seront réemployés, transformés, contestés au long du débat sur la scénographie.

Si l'on met à part Sebastiano Serlio (1475-1554) et son traité sur l'architecture, dont l'un des chapitres est consacré aux "lieux de spectacle", et qui connut une première édition en langue allemande en 1605,³⁷ le premier auteur qui aborda publiquement, bien que succinctement, les costumes et décors de théâtres sous un angle théorique en Allemagne est Johann Christoph Gottsched. En même temps qu'il établit de nouvelles normes d'écriture dramatique, il réfléchit à la pratique du théâtre de son temps et réclama une nouvelle manière de jouer et d'agencer la scène. Ses exigences n'eurent pas de conséquences immédiates sur les pratiques scéniques, mais elles ont été en partie réalisées par la suite, c'est pourquoi nous les présenterons rapidement. D'autres textes suivirent dans lesquels une place était accordée à la scénographie. Le cadre de cette étude ne nous permet pas d'évoquer en détail chacun des textes, mais il faut en rappeler l'existence. Roland Krebs, dans *L'idée de "Théâtre National" dans l'Allemagne des Lumières* indique un essai de Christlob Mylius paru dans les *Contributions critiques*.³⁸ L'un des premiers traités qui abordent un peu plus longuement la décoration théâtrale est l'*Essai sur l'Opéra (Saggio sopra l'Opera in musica)* rédigé par le comte Francesco Algarotti,³⁹ un essai qui parut d'abord en italien en 1763 et dans sa traduction allemande en 1769. Algarotti propose des idées novatrices pour la scénographie ; son raisonnement est profondément marqué par les Lumières, mais il fait aussi déjà quelques propositions qui annoncent les idées réformatrices des architectes néo-classiques. Quant à Gotthold Ephraim Lessing, il évoque rapidement la question des décors dans la *Dramaturgie de Hambourg* (1767-69) dans une réplique à Voltaire ; nous avons relevé également cette remarque parce qu'elle se fonde sur les pratiques scéniques du théâtre élisabéthain.

Nous avons vu qu'à partir des années 1770-80 se développe une nouvelle théorie du jeu scénique qui entraîne une réflexion sur la pratique du costume. Rappelons l'importance de la création du *Götz de Berlichingen* de Goethe en 1774 qui repose la question de l'historicité des costumes. Dans les deux dernières décennies du XVIIIe siècle, des petits traités se multiplient, qui paraissent principalement dans les journaux ou almanachs consacrés au théâtre et qui abordent des problèmes de scénographie. Ainsi, Roland Krebs cite un article de Christian Heinrich Schmid paru dans le *Calendrier*

³⁷ *Von der Architectur : Fünf Bücher, "Schauplätze"*.

³⁸ *Critische Beyträge*, 1743, St. 30, p. 313 sq. Cité par R. Krebs, *L'idée de "Théâtre National" dans l'Allemagne des Lumières [...]*, Wiesbaden, 1985, p. 89.

³⁹ Francesco Algarotti (1712-1764) : amateur d'art, vulgarisateur de traités philosophiques de son époque, librettiste, directeur de théâtre et conseiller de Frédéric le Grand.

*Theâtral de l'année 1783*⁴⁰ Selon R. Krebs, C. H. Schmid y "résume l'évolution du théâtre allemand dans les cinquante dernières années. En quatre rubriques : littérature dramatique, acteurs, éléments extérieurs des représentations, critique théâtrale et théorie dramatique, l'article retrace le chemin parcouru par étapes successives."⁴¹ D'autres exemples de traités : en mars et juillet 1787 paraît à Berlin "Quelques mots au sujet du costume des acteurs" ; en 1788 à Francfort sur le Main "Au sujet des habits sur la scène".

42

Toutefois les premiers véritables traités sur la scénographie à part entière sont des traités sur les décors qui paraissent à la toute fin du XVIIIe siècle. Leurs auteurs appartiennent à un groupe particulier, celui des architectes et architectes-décorateurs de théâtre. A travers leurs textes et leur appel à des réformes de la scène et de la scénographie, ils lancent un débat sur le sujet qui connaîtra plusieurs étapes et évolutions successives que nous présenterons plus loin.

Nous avons voulu citer ci-dessous quelques extraits importants de cette réflexion théorique sur la scénographie qui apparaît tout au long du XVIIIe siècle, et avons centré notre attention sur J. C. Gottsched et G. E. Lessing en qualité de personnages influents de l'histoire du théâtre au XVIIIe siècle. Nous verrons que les changements demandés dans les textes théoriques ou les thèmes abordés ont ensuite également été les thèmes du débat sur la scénographie qui s'est développé à Berlin au début du XIXe siècle.

Johann Christoph Gottsched (1700-1766) a demandé dès 1730, dans son *Essai d'une poétique critique pour les Allemands*, une attention non seulement à la "vraisemblance"⁴³ des œuvres poétiques dramatiques, mais aussi à leur réalisation sur la scène. Gottsched est l'un des premiers à impliquer la scénographie dans les objectifs qu'il fixe pour la création d'un théâtre allemand de qualité. Il attribue également une fonction d'éducation (didactique) au théâtre. Erika Fischer-Lichte rappelle dans sa *Petite histoire du théâtre allemand* que "les écrivains, artistes, savants, bref les intellectuels du XVIIIe siècle conçoivent et définissent le théâtre unanimement comme un instrument de l'*Aufklärung*."⁴⁴ Certes, la place accordée à la scénographie dans la *Poétique* est réduite par rapport à l'ensemble de la réflexion théorique sur la littérature. Toutefois, Gottsched s'est exprimé à deux reprises sur les questions de scénographie, dans le chapitre

⁴⁰ *Theater-Kalender auf das Jahr 1783*, "Über die Fortschritte der dramatischen Dichtkunst in Teutschland seit Gottsched". pp. 82-102.

⁴¹ R. Krebs, *L'idée de "Théâtre National" [...]*, op. cit., p. 547, note n°65.

⁴² "Etwas über Schauspieler-Kostüm" in : *Ephemeriden der Litteratur und des Theaters*, Berlin, März und Juli 1787 ; "Ueber Kleidertrachten auf der Bühne" in : *Dramaturgische Blätter*, 1. Stück, 2. Oct. 1788.

⁴³ Sur les théories esthétiques de Gottsched et sa réforme du théâtre, on consulte le chapitre qui leur est consacré in : Marie-Hélène Quéval, *Les Paradoxes d'Eros ou l'Amour dans l'œuvre de J. C. Gottsched*, Bern [...], Peter Lang, 1999. Vol. 48.

⁴⁴ "Die Schriftsteller, Künstler und Gelehrten, kurz die Intellektuellen des 18. Jahrhunderts begriffen und definierten das Theater übereinstimmend als ein Instrument der Aufklärung." E. Fischer-Lichte, *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, Tübingen, Francke, 1999 (2. Auflage). p. 86.

consacré à la tragédie et celui consacré à la comédie.

L'exigence d'un plus grand respect de la vérité historique, même si elle n'est pas encore formulée telle quelle, est notée dans le chapitre n° 10 consacré à la tragédie. Après avoir présenté et justifié les règles de l'écriture dramatique pour les œuvres tragiques dans ce chapitre, Gottsched propose de traiter encore les "machines et autres embellissements de la scène". Remarquons que Gottsched n'emploie ni le terme "*Bühnenbild*", ni "*Dekoration*", mais le terme révélateur *Zierat* (décoration, embellissement). Il déconseille aux nouveaux auteurs l'insertion de cette forme d'embellissement que sont les machines et apparitions de dieux, car elles ne paraissent plus très vraisemblables "en ces temps éclairés" (*in unseren aufgeklärten Zeiten*) et risquent de faire naître le rire dans le cadre sérieux de la tragédie. Il estime que les "transformations de la scène" (*Veränderungen der Schaubühne*), c'est-à-dire les décors (même s'il ne s'agit toujours que d'un seul lieu à la fois pour une représentation), "une rue, une salle royale, un campement, une forêt, un village, un jardin", constituent une meilleure décoration que les machines, parce qu'ils rendent visibles le lieu de l'action.⁴⁵ Puis Gottsched évoque les vêtements des acteurs (*Kleidungen*). Dans ce cas également, les personnes doivent paraître en habit romain, grec, perse, espagnol, ou vieil-allemand et doivent "imiter cet habit de la façon la plus naturelle possible." Nous pensons que l'adjectif "naturel" (*natürlich*) doit être entendu comme "authentique", "proche de la nature". L'enjeu en vaut la peine :

Plus on s'approche de la perfection dans cette entreprise, plus grande sera la vraisemblance et plus les yeux du spectateur en seront réjouis.⁴⁶

Gottsched, en montrant qu'il est conscient des difficultés, fait preuve d'une grande exigence. La vraisemblance est le maître mot de sa réflexion théorique. Mais nous sommes aussi frappée de voir l'importance accordée au regard, et l'idée que le plaisir esthétique naît de la vraisemblance. Presque une centaine d'années plus tard, le comte Brühl, administrateur des théâtres berlinois (1815-1828), tiendra un discours analogue sur le plaisir que procure ce qui est "vrai". Gottsched ajoute quelques précisions :

C'est pourquoi cela est ridicule quand nous donnons à voir des citoyens romains en vêtements de soldats avec une épée au côté : puisqu'ils portaient des vêtements larges de couleur blanche. Il est encore quelque chose de plus étrange, lorsque l'on va jusqu'à leur donner des perruques de cérémonies et des chapeaux garnis de plumes ou autres choses de ce genre. Ici un inspecteur du théâtre compétant en la matière doit avoir contemplé les choses antiques et doit étudier avec soin les images des habits de toutes les nations qu'il veut présenter sur la scène.⁴⁷

⁴⁵ Gottsched, *Versuch einer kritischen Dichtkunst* [...], Stuttgart, Reclam, p. 173-174.

⁴⁶ "Je näher man es darin der Vollkommenheit bringet, desto größer wird die Wahrscheinlichkeit und desto mehr wird das Auge der Zuschauer vergnügt." *ibid.*, p. 174.

⁴⁷ "Daher ist es lächerlich, wenn wir die römischen Bürger in Soldaten-Kleidern mit Degen an der Seite vorstellen : da sie doch weite Kleider von weißer Farbe trugen. Noch seltsamer aber ist es, wenn man ihnen gar Staats-Perücken und Hüte mit Federn aufsetzet u. dgl. Hier muß ein verständiger Aufseher der Schaubühne sich in den Altertümern umgesehen haben und die Trachten aller Nationen in Bildern ausstudieren, die er aufzuführen willens ist." *ibid.*

Gottsched demande donc un plus grand respect de la vérité historique, ce qui passe par une recherche scientifique. L'exigence de Gottsched a trouvé une forme de réalisation lorsque l'on a fait appel au savoir des peintres pour déterminer les costumes et les décors. Dans l'immédiat toutefois, ses demandes ne trouvèrent guère d'écho.⁴⁸ Le comte Brühl nommé ci-dessus a ultérieurement appliqué le principe d'une recherche méticuleuse à la lettre et, dans le même esprit, a fait même diffuser des gravures comme modèles.

Dans le chapitre n° 11 consacré à la comédie, Gottsched n'évoque les décors, toujours appelés *Verzierungen*, que très succinctement :

La décoration de la scène représente le lieu où se produit toute la fable ; communément il s'agit d'une maison bourgeoise, ou d'une rue dans la ville, où l'on voit différentes maisons des deux côtés.⁴⁹

Les décors ont encore moins d'importance dans la comédie, et Gottsched semble leur attribuer une fonction unique et réduite : indiquer le lieu de l'action. Pour les costumes Gottsched demande :

Les habits des personnes doivent être agencés selon leur caractère et leur état.⁵⁰

Certes le terme de caractère ne doit pas être entendu au sens moderne de "personnalité", mais Gottsched insiste sur la spécificité de chaque personnage. Il demande que les tenues grotesques (*närrische Kleider*), soit les costumes-types, soient abandonnées. Le pays, la région indiqués par le costume doivent correspondre à la situation véritable du personnage (c'est l'in vraisemblance des costumes-types dont la signification est codée, non réaliste, qui est visée). Lorsque Gottsched réclame des noms nouveaux pour les personnages, il demande l'abandon du système des types pour une diversification des caractères. Cette voie en direction d'un plus grand réalisme a été ensuite suivie par les auteurs du XVIIIe siècle. Elle amena une différenciation plus nette entre les classes sociales et leur représentation exacte à travers le costume. L'acteur A. W. Iffland a fait plus particulièrement sien cette idée dans sa théorie du jeu et du costume de théâtre.

La critique de la richesse de la décoration ou des costumes n'est pas formulée explicitement par Gottsched. Certes, l'attention à la qualité d'une personne implique le rejet d'une richesse inopportune du vêtement (la soubrette ne doit pas se parer comme sa maîtresse) ; et de la même manière, un acteur en toge doit respecter la sobriété du costume. Nous nous sommes demandé laquelle des deux exigences d'un plus grand réalisme pour les vêtements contemporains et de l'authenticité des costumes du passé est apparue la première ; et peut-être l'*Essai poétique* de Gottsched nous en livre-t-il la réponse : elles sont concomitantes et conséquence de la même exigence de vraisemblance.

Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), qui a proposé une réflexion théorique

⁴⁸ R. Krebs explique même que Caroline Neuber se moqua de l'idée de Gottsched en faisant représenter le *Caton* de l'auteur en habits romains caricaturaux. Cf. *L'Idée de "Théâtre National" [...]*, op. cit., p. 89.

⁴⁹ *"Die Verzierungen der Schaubühne stellen den Ort vor, wo die ganze Fabel gespielt wird ; gemeinlich ein Bürgerhaus oder eine Gasse der Stadt, da man an beiden Seiten verschiedene Häuser sieht."* Gottsched, op. cit., p. 195-196.

⁵⁰ *"Die Kleidungen der Personen müssen nach ihrem Charakter und Stande eingerichtet sein."* *ibid.*, p. 195.

importante sur le jeu théâtral, s'est moins exprimé sur les questions de scénographie. Un passage de la *Dramaturgie de Hambourg* mérite néanmoins d'être cité dans le cadre de cette étude. Il s'agit d'un passage du 80^{ème} chapitre, qui s'inscrit dans le raisonnement suivant : "Nous [i. e. les Allemands] n'avons pas encore de théâtre", constate Lessing, qui s'empresse d'ajouter que les Français n'en ont pas non plus, et en aucun cas un théâtre tragique. Et Lessing de citer (en allemand) Voltaire, qui s'exprime sur un défaut qui caractérise les tragédies françaises : leur froideur.⁵¹ Outre l'esprit de galanterie qui régnait au XVIII^e siècle, Voltaire voit encore "une autre cause qui tint la grandeur pathétique éloignée de notre scène, et empêcha de rendre l'action vraiment tragique, et cette raison est l'étroitesse et la mauvaise qualité des théâtres, avec leur pitoyables décorations." Et Voltaire poursuit (toujours cité par Lessing) :

Qu'était-il possible de réaliser sur une douzaine de planches, de plus remplies de spectateurs ? Au moyen de quelle pompe, de quel apprêtements pouvait-on alors séduire, retenir, éblouir le regard du spectateur ? Quelle grande action tragique était-il alors possible de représenter ? Quelle liberté pouvait alors avoir l'imagination du poète ? Les pièces étaient nécessairement constituées de longs récits, et ainsi elles devinrent plus une conversation qu'une action.⁵²

L'affirmation de Voltaire est exacte dans son allusion à la présence de spectateurs sur la scène, une coutume qui ne fut abolie qu'à la moitié du XVIII^e siècle. Voltaire mêle plusieurs arguments : l'importance des effets scéniques et du visuel, l'importance de la variété des décors, l'importance de la "mise en scène" à côté du texte. L'affirmation est intéressante en ce sens qu'elle souligne le lien entre création dramatique et pratiques scéniques. Lessing cependant répond par une série d'interrogations qui tournent les propos de Voltaire en dérision.

Serait-il possible que le manque d'un théâtre spacieux et de décorations de qualité ait exercé une telle influence sur le génie des poètes ? Est-ce vrai que toute action tragique exige pompe et apprêtements ? Le poète ne devrait-il pas bien plus arranger sa pièce de telle manière qu'elle fasse pleinement son effet aussi sans ces choses ? D'après Aristote, c'est bien là ce qu'il devrait.⁵³

La référence à Aristote est l'argument imparable pour étayer tout propos. Mais c'est surtout la suite de l'argumentation de Lessing qui nous intéresse, parce qu'il y fait référence aux pratiques scéniques (non uniquement à la dramaturgie) du théâtre

⁵¹ Lessing ne donne pas la référence des déclarations de Voltaire. Il s'agit d'un essai : "Des divers changements arrivés à l'art tragique", s.d. Référence donnée in : G. E. Lessing, *Werke*, 4. Band : *Dramaturgische Schriften*, München, Hanser, 1973. p. 898.

⁵² "Was ließ sich auf einem Paar Dutzend Brettern, die noch dazu mit Zuschauern angefüllt waren, machen ? Mit welchem Pomp, mit welchen Zurüstungen konnte man da die Augen der Zuschauer bestechen, fesseln, täuschen ? Welche große tragische Aktion ließ sich da aufführen ? Welche Freiheit konnte die Einbildungskraft des Dichters da haben ? Die Stücke mußten aus langen Erzählungen bestehen, und so wurden sie mehr Gespräche als Spiele." Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, 80. Stück. in *Werke*, 4. Band, op. cit., p. 603.

⁵³ "Sollte es möglich sein, daß der Mangel eines geräumlichen Theaters und guter Verzierungen einen solchen Einfluß auf das Genie der Dichter gehabt hätte ? Ist es wahr, daß jede tragische Handlung Pomp und Zurüstungen erfordert ? Oder sollte der Dichter nicht vielmehr sein Stück so einrichten, daß es auch ohne diese Dinge seine völlige Wirkung hervorbrächte ? Nach dem Aristoteles sollte er es allerdings." *ibid.*, p. 604.

élisabéthain. Or, les différentes assertions que nous citons ci-dessous seront exploitées par les Romantiques dans leur critique des pratiques scéniques contemporaines, ainsi que par ceux qui défendent le point de vue inverse ; il s'imposait de conserver l'ensemble du texte qui suit.

Avec les pièces de Shakespeare, on a fait la singulière expérience de voir à quel point il est possible de se passer de décorations théâtrales en général. Quelles pièces nécessitaient plus que celles-ci l'assistance des éléments scéniques et de tout l'art du décorateur, en raison des interruptions et des changements de lieu permanents ? Il y eut néanmoins une époque où les scènes sur lesquelles elles étaient jouées n'étaient faites de rien d'autre que d'un rideau de toile grossière et de mauvaise qualité, qui, quand il était remonté, faisait voir des murs nus, tout au plus couverts de nattes et de tentures ; seule l'imagination pouvait aider le spectateur à comprendre et l'acteur à jouer le rôle, et en dehors de cela, on dit que les pièces de Shakespeare étaient bien plus compréhensibles sans aucun décor qu'elles ne le furent par la suite avec des décors.⁵⁴

On remarquera que Lessing, comme Gottsched, n'emploie pas le terme de *Dekorationen*, mais le terme de *Verzierungen* et même de *Szene*, que nous comprenons dans le sens de "l'ensemble du décor". Lessing réfute donc l'argument de Voltaire et s'efforce de démontrer que la qualité des œuvres (textes) est indépendante des moyens de la scène. Or, Lessing accorde beaucoup d'importance à un jeu réaliste de l'acteur, qui doit cependant être idéalisé selon les règles de la beauté. Certes, il n'utilise pas l'argument dans la perspective précise d'une critique raisonnée de la décoration théâtrale ; son affirmation provocatrice le place cependant comme quelqu'un qui remet en question à la fois la richesse de la décoration ("la pompe") et l'exécution réaliste de la décoration comme condition de l'illusion théâtrale. En effet, Voltaire parlait d'un manque de variété des décors qui brime l'imagination du poète ; Lessing rappelle les multiples changements de lieux chez Shakespeare, qui posent le problème de leur représentation, techniquement impossible. Rappelons que la tendance des pratiques scéniques au XVIIIe siècle est une tendance au réalisme, à la reproduction mimétique du réel. Or ces idées de Lessing, qui sont ici sous-entendues et ne furent pas plus développées, sont revenues avec beaucoup plus de virulence dans le débat sur la scénographie qui eut lieu au début du XIXe siècle.

Les affirmations de Lessing à propos la scène élisabéthaine sont en fait la traduction littérale d'un auteur anglais, Cibber, auteur d'une *Vie des Poètes de Grande Bretagne et d'Irlande*, dont Lessing cite d'ailleurs le texte original.⁵⁵ Nous avons constaté lors de nos recherches que les mêmes termes ou des termes analogues "planches", "tréteaux",

⁵⁴ *"Wie entbehrlich überhaupt die theatralischen Verzierungen sind, davon will man mit den Stücken des Shakespeares eine sonderbare Erfahrung gehabt haben. Welche Stücke brauchten wegen ihrer beständigen Unterbrechung und Veränderung des Orts, des Beistandes der Scenen und der ganzen Kunst des Decorateurs wohl mehr als eben diese? Gleichwohl war eine Zeit, wo die Bühnen, auf welchen sie gespielt wurden, aus nichts bestanden, als aus einem Vorhange von schlechtem groben Zeuge, der, wenn er aufgezogen war, die bloßen blanken, höchstens mit Matten oder Tapeten behangenen Wände zeigte; da war nichts als die Einbildung, was dem Verständnisse des Zuschauers und der Ausführung des Spielers zu Hülfe kommen konnte; und dem ohngeachtet, sagt man, waren damals die Stücke des Shakespeares ohne alle Scenen verständlicher, als sie es hernach mit denselben gewesen sind."* *ibid.*, p. 604-605.

⁵⁵ Cibber's Lives of the Poets of G. B. and Ir. Vol. II. p. 78,79.

"tentures grossières", que la même description du théâtre élisabéthain sont revenus quarante, cinquante ans plus tard sous la plume d'A. W. Schlegel, de Tieck, de Louis Catel et même d'auteurs anonymes dans les journaux. Cette description d'une scène shakespearienne rustique devient une sorte de *topos* du débat. On se prononce alors pour ou contre la simplicité, la rusticité des décors de Shakespeare (et les prises de positions négatives sont plus répandues). D'autres rapprochements entre les idées insérées dans le 80^{ème} chapitre de la *Dramaturgie* et des arguments ultérieurs peuvent être faits. Plus haut dans son texte, Lessing avait cité un passage d'Aristote dans lequel celui-ci affirme qu'il est plus difficile de faire naître la peur et la pitié par un récit bien agencé que par des éléments visuels. La question de la supériorité du sens de la vue ou de l'ouïe est revenue aussi dans le débat sur la scénographie. Pour finir, la valeur de l'imagination sera également l'un des arguments repris par les Romantiques. Nous nous demandons alors quel fut le rôle de Lessing dans la genèse des arguments du débat. Lessing reprenait-il des arguments déjà répandus ? La citation en anglais de Gibber signale que la question de l'importance de la décoration avait déjà été soulevée en Angleterre. La réflexion sur la reproduction du réel, sur une imitation fidèle ou non de la nature, traverse les réflexions philosophiques et esthétiques de l'ensemble du XVIII^e siècle. Nous voulons cependant poser l'hypothèse que Lessing fut le principal médiateur de ces quelques informations sommaires dont on disposait en Allemagne sur la scène élisabéthaine. En ce sens, plusieurs auteurs ultérieurs (notamment les Romantiques) lui doivent, à travers sa traduction et la citation originale de Gibber, plusieurs idées essentielles de leur argumentation. La deuxième partie de notre étude nous permettra de détailler et de commenter les aspects que nous avons introduits ci-dessus.

Si l'on dresse un bilan de l'évolution des pratiques scéniques dans la seconde moitié du XVIII^e siècle et de l'influence de la réflexion théorique sur la scénographie, on notera plus particulièrement deux points.

Le réalisme dans l'emploi du costume (au sens d'une reproduction mimétique de la réalité empirique) est autour de 1800 communément admis parmi les intellectuels, les connaisseurs de théâtre, et il est même demandé par le public. Une partie des comédiens s'efforce également de respecter ce principe. Les critiques théâtrales blâment les comédiens qui ne se costument pas selon leur rôle, quand le costume est trop inexact ou trop riche.

L'évolution de la scénographie et plus particulièrement l'emploi des décors dans les représentations d'œuvres dramatiques (répertoire tragique, drames historiques) tend à se rapprocher de la beauté et de la splendeur des "mises en scènes" d'opéra. Le soin accordé à la scénographie des pièces de théâtre résulte autant de la volonté d'attirer le public que de donner aux spectacles le même éclat, la même grandeur qu'à ceux de l'opéra. Cette situation est rendue possible par le fait que les lieux d'art dramatique sont d'une part devenus des théâtres de cour et qu'un même bâtiment accueille parfois les deux arts dans une cité. Les théâtres disposent donc d'un appareil scénique et de moyens beaucoup plus importants. Alors que les intellectuels de l'*Aufklärung* avaient exprimé leur critique de l'opéra et du théâtre de cour, et de l'esthétique qui leur était propre, on peut donc voir ici une situation paradoxale due à la difficulté de remplir plusieurs exigences : qualité de la représentation, succès, règles esthétiques nouvelles, etc. Nous verrons, en

présentant les réformes des deux directeurs à Berlin, qu'ils ne manquèrent pas d'être confrontés à ces contradictions. Quant aux écrivains romantiques, ils font connaître le regard critique qu'ils posent sur cette évolution.

1. 2. Berlin, centre d'une réforme de la scénographie (1796-1828)

Au début du XIXe siècle, la ville de Berlin devient l'un des centres importants de l'art dramatique dans les territoires de langue allemande. Selon Heinz Kindermann, Vienne, Weimar et Berlin sont les trois pôles influents du théâtre à cette époque. Plusieurs facteurs ont favorisé cette évolution. Une rivalité avec Vienne suscite l'ambition de s'élever au rang d'une grande ville de théâtre. Il faut donc replacer les réformes entreprises par les deux directeurs dans ce contexte. L'émergence de la Prusse sur la scène politique allemande est un facteur non moins important. Dans le cas du comte Brühl particulièrement, on peut évoquer un arrière-plan politique des réformes qu'il entreprit. La demande du chancelier Hardenberg adressée à Brühl et souvent citée dans la critique : "Faites le meilleur théâtre d'Allemagne et dites-en moi ensuite le prix"⁵⁶ est un témoignage de cette aspiration de Berlin à un rayonnement culturel et, au-delà, de l'utilisation du théâtre au service de la gloire d'un État. Le travail des deux directeurs successifs a contribué à faire du théâtre de Berlin un modèle pour les autres scènes. Nous voulons rappeler brièvement l'histoire du théâtre de Berlin pour introduire la présentation des deux directions.

Cette histoire est d'abord marquée par le passage de troupes ambulantes qui ne disposent pas de véritable théâtre pour se produire. Parallèlement, il faut mentionner l'activité de l'opéra italien au service de la cour, et la présence d'une troupe française au service du prince Henri de Prusse. C'est l'acteur Schuch le Jeune qui fait construire le premier théâtre en 1765. A partir de 1771, l'acteur Heinrich Gottfried Koch et sa troupe assurent la présence permanente d'un théâtre allemand à Berlin. Ils sont remplacés en 1775 par la troupe de l'acteur Carl Doebbelin jusqu'en 1787, date à laquelle on mettra le vieux directeur à la retraite. Vient ensuite la direction du professeur Johann Jakob Engel et de Karl Ramler. C'est une période intéressante du théâtre de Berlin durant laquelle se produisent de grands acteurs, dont Friedrich Ferdinand Fleck (très admiré des Romantiques) ; cette période a pour jeune témoin Ludwig Tieck qui l'idéalisera dans son souvenir. En 1792, Engel se retire de la direction. K. Ramler, F. F. Fleck et le conseiller Warsing assurent la gestion du théâtre avec beaucoup de difficultés. Le roi Frédéric-Guillaume II fait alors venir l'acteur et auteur Iffland, dont la renommée est grande, à Berlin. Le contrat est signé en 1796. L'intendance d'Iffland est marquée par les créations des pièces de Schiller, mais aussi par le contexte difficile des "guerres de

⁵⁶ "Machen Sie das beste Theater in Deutschland, und danach sagen Sie mir, was es kostet." Cité par E. Devrient, qui dit l'avoir entendu du comte lui-même. Devrient, *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*, Band II., hrsg. von R. Kabel und C. Trilse, Berlin (Ost), 1967. p. 96.

libération" contre Napoléon. Malade, contesté, Iffland décède en 1814. Commence en 1815 l'intendance du comte Brühl, marquée par son désir de réforme, par le travail de K. F. Schinkel comme décorateur, et certaines créations importantes comme celle du *Freischütz* (1821). On notera notamment la représentation de la *Flûte enchantée* en 1816, au cœur du débat sur la scénographie. Lassé, épuisé à son tour, Brühl démissionne en 1828 et le roi lui trouve un successeur en la personne du comte Redern, musicien, homme sérieux et plutôt discret. C'est donc une ère qui se termine.

Il faut signaler encore en 1824 l'ouverture d'un autre théâtre, dont le répertoire est plutôt la comédie et l'opérette, sous la direction de F. Cerf, le *Königstädtisches Theater*.⁵⁷ Par ailleurs, Berlin ne fut pas le seul lieu de réformes de la scénographie. Ainsi, une évolution vers des costumes et décors historiques plus authentiques se produit conjointement à Vienne, notamment sous l'impulsion du directeur du Burgtheater J. Schreyvogel. Une série de gravures de costumes expose des habits très divers, certains plus authentiques qu'à Berlin et d'autres beaucoup moins. Nous n'avons pas intégré les pratiques scéniques des théâtres viennois à notre étude, et ce point pourrait faire l'objet d'une étude comparatiste intéressante.

Tel est, brièvement esquissé, le cadre de notre étude. Nous nous proposons maintenant de présenter en détail les réformes d'A. W. Iffland et du comte Karl von Brühl, ainsi que leur conception de la scénographie.

1. 2. 1. Les réformes d'August Wilhelm Iffland (1796 à 1814).

L'homme de théâtre August Wilhelm Iffland fait partie des grandes personnalités du théâtre allemand,⁵⁸ même si son nom est moins connu aujourd'hui, notamment en France. Très célèbre de son vivant, acteur vedette, auteur à succès, son œuvre et sa personne furent pourtant à la fois admirées et contestées, adulées et honnies. En lisant la littérature critique disponible sur cette période, on a d'ailleurs parfois l'impression que le débat sur Iffland et son travail, que la division en deux camps a persisté par la suite jusqu'à aujourd'hui (Devrient et Freydank lui sont plutôt favorables, Kindermann argumente dans les deux directions, Schaffner se prononce plutôt contre lui).

Le travail d'A. W. Iffland a généré très tôt un débat qui s'est cristallisé plus particulièrement autour de son style de jeu. Lorsque Iffland fut devenu directeur du théâtre de Berlin, le débat sur ses prestations d'acteur a continué, prenant parfois une dimension très personnelle, doublé d'un débat sur sa production dramatique que les intellectuels trouvaient trop légère et trop prosaïque. En ce qui concerne le style de "mise en scène" pratiquée à Berlin, Iffland, du fait de sa position de directeur de théâtre et de directeur d'acteur, a imposé un style, une esthétique particulière, non seulement pour le jeu, mais aussi pour la décoration scénique. Si l'on a moins débattu des questions de scénographie

⁵⁷ Nous n'avons pas intégré l'activité de ce nouveau théâtre à notre recherche, notamment en raison de la date tardive à laquelle il fut créé. Les réalisations de l'un de ses décorateurs, Karl Blechen, peintre de formation, mériteraient également une étude.

⁵⁸ L'importance d'Iffland est signalée encore de nos jours par l'existence du "Iffland-Ring", la plus haute distinction pour un acteur de théâtre en langue allemande.

que cela ne sera le cas durant la direction du comte Brühl, en tout cas, on voit déjà face à l'esthétique proposée par Iffland une amorce de débat dans les critiques des représentations, dans certains articles de journaux (*Berliner Abendblätter*, édités par Kleist) et œuvres littéraires (*Phantasmus* de Tieck). La période 1800-1814 apparaît comme le prologue de ce débat particulier au sujet des pratiques scénographiques qui eut lieu à Berlin.

1. 2. 1. 1. A. W. Iffland (1759-1814). Indications biographiques. Sa direction.

August Wilhelm Iffland est né en 1759 à Hanovre. Sa vie entière est marquée par le théâtre, mais les deux grandes étapes qu'il faut retenir sont son engagement à Mannheim (1779-1796), qui fut pour lui une sorte de laboratoire théâtral, et à Berlin (1796-1814), où il réalisa ses ambitions. Un ouvrage scientifique et détaillé sur la vie d'Iffland fait défaut. On constate par ailleurs que ce sont les ouvrages biographiques plus anciens qui sont les plus riches en renseignements (l'*ADB*⁵⁹ par exemple), datant d'une époque où la personnalité et le travail d'Iffland restaient encore dans les mémoires.

Fasciné par le théâtre depuis son enfance, Iffland quitte brusquement sa famille (opposée à une carrière théâtrale) en 1777 pour rejoindre la troupe de Conrad Ekhof à Gotha. A la mort d'Ekhof en 1779, Iffland et la plupart des membres de la troupe rejoignent le Théâtre National de Mannheim à l'invitation d'Heribert von Dalberg, son administrateur (*Intendant*). C'est surtout à Mannheim qu'Iffland acquiert sa renommée, principalement comme acteur, mais aussi comme auteur. C'est aussi à Mannheim qu'Iffland élabore les principes qui guideront sa pratique du théâtre, tant sur le plan du jeu dramatique que de la scénographie. Nous y reviendrons. Les pratiques scéniques qu'Iffland fera briller sur la scène de Berlin dans la première décennie du XIXe siècle seront en quelque sorte le prolongement de son expérience de Mannheim, et elles sont imprégnées de l'esprit de l'*Aufklärung* tardive à laquelle Iffland a adhéré. A Mannheim, Iffland fait encore la connaissance de Schiller, dont il reconnaît immédiatement le talent et avec lequel il reste en relation jusqu'à la mort de ce dernier. La charge très importante de *régisseur* lui est attribuée en 1792 : elle fait de lui le personnage le plus important après Dalberg. En tant que *régisseur*, Iffland se préoccupe de questions de scénographie, comme en témoignent plusieurs directives qu'il fait paraître à ce sujet. Toutefois, du fait des guerres révolutionnaires qui rendent l'avenir du théâtre de Mannheim incertain, et suite à certaines dissensions avec Dalberg, Iffland, qui avait déjà reçu des propositions venant de la cour de Berlin, envisage de quitter Mannheim. En 1796, il se produit en tournée dans plusieurs villes, dont Weimar, où Iffland (selon H. Kindermann) a l'occasion de s'entretenir avec Goethe.⁶⁰ Goethe admire Iffland pour la maîtrise du corps dont il fait preuve, pour sa capacité d'adaptation et d'intégration dans un jeu d'ensemble, mais il défend, quant à lui, un théâtre beaucoup plus stylisé que le théâtre réaliste d'Iffland. Le 14 novembre 1796, un ordre ministériel venant de Berlin nomme Iffland comme "directeur" à

⁵⁹ *Allgemeine Deutsche Biographie*, Neudruck der 1. Auflage von 1881, Duncker und Humblot, Berlin 1969.

⁶⁰ Il en sera de même pour Karl von Brühl, qui juste avant de prendre ses fonctions d'administrateur en 1815 passera par Weimar au cours de son voyage vers Berlin.

la tête du Théâtre National de Berlin.

En tant que directeur, Iffland réunit presque toutes les fonctions. Cela a pour conséquence que le théâtre porte vraiment son empreinte, surtout qu'il exige dès son engagement d'avoir l'entière responsabilité des affaires du théâtre. A Berlin, Iffland prend la tête d'une école de jeu réaliste qui caractérisera le Théâtre de Berlin même après son décès, mais il faut signaler qu'il respecte et accepte aussi d'autres styles de jeu comme celui plus passionné de l'acteur Friedrich Ferdinand Fleck, l'idole des Romantiques. Nous pouvons présenter rapidement ces deux différents styles qui devinrent un sujet de débat pour les écrivains romantiques passionnés de théâtre et dont on retrouve des traces dans le débat sur la scénographie.

Iffland est le représentant d'un jeu réaliste et calculé, fondé sur l'effet des détails, qui tâche de rendre la vérité psychologique des personnages⁶¹ une application très aboutie des nouvelles théories de l'art dramatique apparues, comme on l'a vu, sous l'influence des courants philosophiques de l'empirisme et du sensualisme.⁶¹ Il faut citer ici l'un des témoignages les plus célèbres qu'il nous reste du travail d'Iffland, l'ouvrage *Entwicklung des Ifflandischen Spiels in 14 Darstellungen auf dem weimarischen Hoftheater im Aprilmonat 1796*, rédigé par le conseiller Karl August Böttiger, après qu'il eut observé Iffland dans les rôles qu'il interpréta à Weimar. L'ouvrage de Böttiger était un véritable panégyrique d'Iffland, et son analyse très détaillée, inspirée justement par ces nouvelles théories du jeu apparues à la fin du XVIIIe siècle, décompose la gestuelle et les éléments du costume.⁶² Le jeu de l'acteur, tel qu'il est présenté par Böttiger et ses épigones, semble être une pratique intentionnelle et extrêmement réfléchie, donne l'impression d'être constitué d'une mosaïque d'éléments. Les Romantiques, adversaires du style d'Iffland, se sont ensuite chargés de critiquer ce phénomène d'accumulation de détails. Il semble difficile de trancher ce débat aujourd'hui. Nous savons simplement que le jeu d'Iffland frappa beaucoup ses contemporains. Ce qui caractérise encore la théorie d'Iffland, c'est un effort d'objectivité, qui n'est pas une priorité romantique.

L'art de l'autre acteur vedette, Friedrich Ferdinand Fleck, accorde plus de place à la subjectivité. Son jeu est beaucoup plus inspiré, plus spontané, alimenté par un feu intérieur, et il correspond bien plus aux aspirations romantiques. Ludwig Tieck a dressé un vibrant hommage à l'acteur, notamment dans le *Phantasmus* (1812). Fleck brillait déjà sur les scènes berlinoises pendant la direction d'J. J. Engel avant l'arrivée d'Iffland, et avait suscité l'admiration du jeune Tieck. Par ailleurs, Iffland se présente comme un défenseur des valeurs (morales, culturelles) de la bourgeoisie, qui transparaissent jusque dans l'interprétation des rôles tragiques, un autre aspect de son travail qui suscite de nouveau la réprobation des intellectuels romantiques.

Concernant l'ensemble de la "mise en scène", Iffland a eu suffisamment de bon sens et d'expérience pour savoir qu'il ne pouvait tout imposer à l'ensemble des autres acteurs

⁶¹ Cf. le chapitre 1.1.1. sur les pratiques d'habillement et de décoration. Notre commentaire du travail d'Iffland sur les costumes permettra au lecteur de mieux saisir les principes qui guident son travail.

⁶² Cette analyse fut plusieurs fois imitée par la suite, et influença, selon W. Klara, Iffland lui-même lors de la rédaction de ses propres traités. W. Klara, *Schauspielkostüm [...]*, op. cit., p. 150.

(notamment pour les costumes qui restèrent en partie une création individuelle). Il s'en est suivi un manque d'unité de l'aspect extérieur des représentations qu'on lui a parfois reproché.

Dans le répertoire établi par Iffland, on remarquera les créations des pièces de Schiller, quelques œuvres de Goethe (*Iphigénie*, *Egmont*). Mais, dans l'ensemble, le répertoire est dominé par les pièces de Kotzebue et la propre production d'Iffland. Certes, il s'agit là d'un théâtre facile, choisi pour des raisons économiques (il rencontre le succès du public), mais dans un autre esprit, il est intéressant de noter, comme le fait l'article consacré à Iffland de la *Deutsche Biographische Enzyklopädie* (DBE) :

Ce n'était pas la qualité littéraire des pièces qui importait, mais un art du jeu réaliste et psychologisant, qui impliquait chez l'acteur une connaissance de l'âme humaine et avait pour but d'apporter cette connaissance au public.⁶³

Nous pouvons préciser à cet endroit les relations d'Iffland avec les Classiques de Weimar et avec le groupe romantique qui émerge au même moment. La collaboration d'Iffland avec Goethe et Schiller est importante en ce sens que toutes les pièces de Schiller qui paraissent sur la scène de Weimar sont également montées à Berlin. A ce sujet, Iffland entretient une correspondance intéressante avec Schiller. Ces représentations connurent un grand succès et eurent un grand rayonnement, tant au niveau des textes que de la manière dont ils furent mis en scène. La manière dont Iffland monta les spectacles fut débattue, car il exploita largement toute la théâtralité des textes, en laissant parfois dans l'ombre le message original. Mais en agissant ainsi, il procura le succès à Schiller, et assura la diffusion de son œuvre.

La relation d'Iffland au groupe des Romantiques n'était pas aussi bonne. En effet, elle s'est d'abord progressivement dégradée au fur et à mesure qu'Iffland refusait plusieurs de leurs œuvres. Ludwig Tieck, comme nous le verrons, engagea la bataille dès l'arrivée d'Iffland à Berlin. L'anecdote au sujet d'une pièce *Le Caméléon* que les Romantiques ont interprétée comme une satire de leur mouvement littéraire et qui suscita la colère de Tieck, même si cet aspect fut démenti par Iffland, montre que la situation entre les deux partis est plus ou moins tendue dès 1800. Il faut mentionner toutefois que le drame *Ion* d'A. W. Schlegel fut représenté en 1802 et qu'Iffland a gardé des relations courtoises avec Schlegel, ou encore avec Achim von Arnim, pourtant tenant du camp opposé. Les Romantiques critiquèrent à plusieurs reprises le choix du répertoire effectué par Iffland. Ruth Freydank, dans *Theater in Berlin*, explique précisément cette opposition :

"Les Romantiques rejetèrent la morale du drame bourgeois qui était déterminée par une pensée utilitaire prépondérante, la considérant comme non poétique."⁶⁴

Sans qu'ils l'aient exprimé clairement, on peut penser qu'Iffland était pour la plupart des

⁶³ "Nicht der literarische Wert des Stückes stand im Vordergrund, sondern die psychologisch-realistische Schauspielkunst, welche die Kenntnis der Seele beim Schauspieler zur Voraussetzung und beim Publikum zum Ziel hat." DBE, hrsg. von Walter Killy und Rudolf Vierhaus. Band 5, K. G. Saur, München 1997.

⁶⁴ "Die von einer vordergründigen Zweckphilosophie bestimmte Moral der bürgerlichen Rührstücke wurde von den Romantikern als unpoetisch abgelehnt." Ruth Freydank, *Theater in Berlin. Von den Anfängen bis 1945*, Berlin 1988, p. 145-146.

Romantiques un "philistin", qui, malgré sa pratique de l'art, n'avait pas su en saisir la profondeur. Les attaques à l'encontre d'Iffland se sont exacerbées en 1810 avec la parution des *Berliner Abendblätter*, le journal édité par Kleist, que l'on peut considérer comme un proche des Romantiques. Nous aurons aussi l'occasion de préciser ces faits. Sans doute y eut-il des maladresses de part et d'autre. L'ensemble des éléments biographiques et culturels cités ci-dessus nous montre encore une fois que le débat sur la scénographie s'inscrit bien évidemment dans le cadre plus général des débats esthétiques de l'époque.

Le succès de ses premières années de direction amène Iffland à demander la construction d'une nouvelle salle de théâtre, dont l'ouverture est finalement célébrée au tout début de l'année 1802. Cette date est importante dans le cadre de notre travail, car le nouveau théâtre, plus beau, plus grand, offre à Iffland de nouvelles possibilités pour ses mises en scènes : les efforts pour l'acquisition de costumes et de décors plus beaux se renforcent avec cette inauguration. Il est significatif qu'Iffland inaugure le nouveau théâtre avec *Les croisés* de Kotzebue (un sujet d'histoire !) "La pièce donne au décorateur l'occasion (...) de faire valoir son art", mentionne une critique de l'époque.⁶⁵

Cependant, en 1806, avec les guerres napoléoniennes, un temps difficile commence pour les théâtres de Berlin. Les premières troupes françaises entrent à Berlin le 24 octobre. Devant la nouvelle donne politique et sociale, la situation économique du théâtre devient problématique. En effet, "une grande partie du public traditionnel avait quitté la ville" et "ceux qui restaient avaient d'autres soucis".⁶⁶ Iffland dut tout mettre en œuvre pour sauver le théâtre et le gérer face aux exigences de l'occupant qui réclamait de voir des œuvres d'auteurs français, qui veillait à ce que le message véhiculé par les représentations soit idéologiquement favorable à la France. Toute revendication nationale allemande (culturelle, politique) qui aurait pu s'exprimer dans le répertoire ou dans la mise en scène devait être évitée.⁶⁷

"Lorsque sous l'influence des guerres de libération, s'annoncèrent les signes d'une réforme des vieilles structures étatiques, Iffland ne fut pas de ceux qui la défendirent."⁶⁸ Les bouleversements politiques permettaient également une remise en cause de la situation et de la fonction politique du Théâtre National et Royal. Les choix faits par Iffland

⁶⁵ "Das Stück gibt dem Dekorationsmaler einen (...) Anlass, seine Kunst geltend zu machen." Cité par G. Wahnrau, *Berlin Stadt der Theater*, Berlin 1957, p. 258.

⁶⁶ "Große Teile [des] hergebrachten Publikums hatten die Stadt verlassen. Die hiergeblieben waren, hatten andere Sorgen." Freydank, *Theater in Berlin*, op. cit., p. 146.

⁶⁷ Je renvoie à ce sujet aux explications convaincantes de R. Freydank, *Theater in Berlin*, op. cit. Iffland se plia aux exigences des troupes concernant le répertoire, en traduisant et faisant jouer les pièces françaises à la mode, mais signala aussi son patriotisme. Il parut avec des fleurs à la boutonnière le jour de l'anniversaire de la reine Louise de Prusse, ce qui lui valut d'être assigné à résidence pendant deux jours.

⁶⁸ "Als unter dem Eindruck der Befreiungskriege sich auch in Preußen Ansätze für eine Reform des alten Staatswesens ankündigten, gehörte Iffland nicht zu deren Fürsprechern." Freydank, *Theater in Berlin*, op. cit., p. 148.

eurent une influence sur la place du Théâtre dans la cité berlinoise. Ruth Freydank, dans *Le théâtre à Berlin* paru en 1988 à Berlin (Est), développe de façon intéressante cet aspect, bien que son analyse ne soit pas exempte de parti pris idéologique. En effet, en 1808, des réformes sont proposées notamment par W. von Humboldt, afin de mettre le Théâtre sous la tutelle du "Ministère de l'éducation publique et de la culture" (*Ministerium für öffentlichen Unterricht und Kultur*) récemment créé, ce qui signifie une plus grande indépendance de l'institution. Mais Iffland refuse et demande expressément la protection de la cour.

Du fait de sa position profondément conservatrice, Iffland ne pouvait accorder sa confiance à l'idée des réformateurs d'élever le théâtre, comme Schiller le concevait, en institution de l'Etat et de le libérer ainsi de la dépendance des intérêts financiers privés. De même qu'il n'a jamais remis en question l'existence de la royauté, il ne pouvait se représenter un autre protecteur pour l'art dramatique. Le déroulement des événements historiques allait lui donner raison."

69

Max Martersteig avait déjà attiré l'attention dans *Le théâtre allemand au XIXe siècle*⁷⁰ sur le fait que la Convention classe le Théâtre en 1810 parmi les établissements publics ayant pour vocation le confort et le plaisir (*Bequemlichkeit, Vergnügen*). La surveillance du Théâtre incombe maintenant à la police et l'on somme le Ministre de l'éducation (Humboldt), au cas où il aurait des remarques à faire au sujet du Théâtre, de les communiquer au Chancelier ou au Chef de la police – ce qui signifie que le ministre ne peut aucunement intervenir sur la gestion du Théâtre, qui dépend directement de la couronne. Iffland, de son côté, bénéficie du soutien du chancelier Hardenberg. Ce soutien lui a été précieux dans la querelle qui l'opposa en 1810 aux *Abendblätter* de Kleist, si l'on en croit l'étude très documentée de Reinhold Steig, *Les combats de Kleist à Berlin*.⁷¹

En 1811, un ordre ministériel réunit le Théâtre National et l'Opéra. Iffland est nommé "Directeur général des Théâtres Royaux berlinois", c. à d. qu'il dirige également les deux maisons. Cette fusion (18 juin 1811) fut très critiquée. On reprocha à Iffland d'être incapable de régir les deux maisons à la fois et de ne rien connaître à l'opéra.⁷²

L'année 1813 est marquée par des problèmes de santé. C'est le temps où Karl Friedrich Schinkel lui écrit, proposant une réforme du système de décoration et de machinerie et la création de décors nouveaux, mais Iffland refuse. C'est le moment où Iffland effectue ses dernières tournées avant que la maladie et l'épuisement ne

⁶⁹ "Aus einer zutiefst konservativen Haltung heraus konnte Iffland der Idee der Reformer, das Theater im Sinne Schillers zu einer Institution des Staates zu erheben und es so aus der Abhängigkeit privater Geschäftsinteressen zu befreien, kein Vertrauen entgegenbringen. So wenig, wie er je die Existenz des Königtums in Frage stellte, so wenig konnte er sich für das Theater einen anderen Beschützer vorstellen. Der Gang der historischen Ereignisse sollte ihm recht geben [...]." Freydank, *ibid.*, p. 148

⁷⁰ M. Martersteig, *Das deutsche Theater [...]*, Leipzig, 1904.

⁷¹ Steig, *Kleists Berliner Kämpfe*, Berlin 1903.

⁷² Cf. Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, Band V (1962), *op. cit.*, p. 225.

l'emportent. Il décède le 22 septembre 1814 à Berlin.

Quelques dates de représentations importantes données sous la direction d'Iffland.

Les événements théâtraux marquants de la direction d'August Wilhelm Iffland à Berlin sont bien évidemment les créations des pièces de Friedrich Schiller. Il faut donc citer *Les Piccolomini* (Die Piccolomini) en février 1799, et *La mort de Wallenstein* (Wallensteins Tod), en mai 1799, premières de la série, suivies de *Marie Stuart* montée à Berlin en 1801. Le spectacle de la période Iffland qui frappa le plus les esprits est sans conteste *La Pucelle d'Orléans* (Die Jungfrau von Orléans) créé en novembre 1801 encore dans le vieux théâtre, puis repris début 1802 dans le nouvel édifice avec une "mise en scène" nouvelle, plus riche et un nombre impressionnant de figurants recrutés pour le défilé du couronnement de Charles VII qui constituait le "clou" du spectacle. En 1804, on note la *Fiancée de Messine* (Die Braut von Messina) et la première de *Guillaume Tell* (Wilhelm Tell) qui suit de près la création à Weimar. Iffland soigna donc la scénographie de ces pièces, désirant la mettre au service de leur succès. Certains historiens (Kindermann, Freydank) affirment que Schiller dut sa renommée de poète national à ces "mises en scènes" d'Iffland. Dans un tout autre style, il faut noter *Nathan le Sage* (Nathan der Weise) de Lessing, remanié par Schiller, entré au répertoire en mars 1802. Iffland qui brillait dans le rôle de Nathan, le joua jusqu'à sa mort. *Egmont* (février 1801) de Goethe suscita moins d'enthousiasme, mais il faut évoquer *l'Iphigénie* et l'appel à un spécialiste pour des costumes authentiques (1802), et le succès de *Torquato Tasso*, monté en 1811. Les pièces de Shakespeare furent représentées durant toute la direction d'Iffland, d'abord dans la traduction de F. Schröder, puis celle d'A. W. Schlegel : *Hamlet*, *Jules César*, *Le Marchand de Venise* (avec de nouveaux costumes en 1810). Iffland connut également le succès dans le rôle du conseiller Fegesack, une transposition de *l'Avare* de Molière, et dans le rôle de Franz Moor des *Brigands*. On peut ajouter pour finir les nombreux rôles de drames et comédies bourgeoises, qui furent un terrain privilégié pour les capacités de transformation d'Iffland tant dans les gestes que dans son costume, dont les gravures encore existantes nous livrent un témoignage.

1. 2. 1. 2. Le travail d'Iffland sur la scénographie. Théorie et réformes.

L'œuvre d'August Wilhelm Iffland nous intéresse sous deux aspects : l'aspect pratique de son travail, c'est à dire ses réalisations en matière de costumes et de décors, et sa réflexion théorique, qu'il a exprimée dans plusieurs textes de nature diverse. Il faut garder à l'esprit que ses réalisations et sa conception de la scénographie contribuèrent à alimenter le débat. Certains des textes d'Iffland témoignent également, nous le verrons, de sa propre participation au débat, soit pour prendre position sur un sujet, soit pour défendre son travail.

Dans le domaine de la scénographie, Iffland s'est surtout attaché à la question de l'habillement de l'acteur, et il est juste de dire qu'il a élaboré une théorie du costume. Le vêtement de théâtre devait susciter tout naturellement son attention en tant qu'acteur, parce qu'il lui permettait de compléter son travail sur le jeu. Il s'y intéressa aussi comme *régisseur*, c'est-à-dire qu'il travailla sur l'ensemble des costumes dans un spectacle. Ce travail sur le costume prend donc une grande place dans notre étude. Cependant, en tant

que *régisseur* qui ordonnait l'ensemble du spectacle et en tant que directeur qui veillait au succès de son établissement, Iffland fut également sensible à l'aspect et à la qualité des décors, et nous évoquerons rapidement ses prises de position à ce sujet. Le chapitre consacré au décorateur des théâtres berlinois Bartolomeo Verona permettra de compléter la présentation des pratiques théâtrales pendant la direction d'Iffland.

Les témoignages des contemporains et les écrits d'Iffland lui-même nous laissent entrevoir encore aujourd'hui que le nouveau directeur, en arrivant à Berlin, s'est parfois trouvé devant des pratiques d'habillement tout à fait individuelles et chaotiques, qui manquaient de cohésion et ne correspondaient pas à sa propre conception du costume. Iffland a voulu mettre de l'ordre dans ces pratiques et donner une ligne générale qui soit valable tant pour les premiers rôles que pour les figurants, ce que nous voyons en consultant les différents règlements qu'il a fait paraître. Son entreprise n'était pas une entreprise facile. Il fallait tenir compte de paramètres divers, la personnalité des comédiens, les possibilités financières, les attentes du public (sans compter les événements historiques). Il lui fallut parfois recourir à des mesures énergiques, des pénalités financières imposées aux comédiens qui ne respectaient pas les règles, par exemple. Les vêtements féminins furent traités avec une certaine souplesse ou ne furent pas concernés par les réformes, les comédiennes exigeant d'être libres dans le choix du costume. Pour des raisons économiques, les costumes des figurants des pièces historiques n'ont pas toujours pu être nouvellement créés, et Iffland a eu recours aux fonds déjà disponibles, une situation valable également pour la décoration. Ainsi, même si la critique de Karl von Brühl, son successeur à la tête des Théâtres berlinois, a parfois été justifiée sur un plan esthétique (le manque d'unité dans l'aspect extérieur des représentations, les erreurs au niveau de la vérité historique), elle reste sévère en regard des conditions difficiles qu'Iffland dut affronter.

Malgré tous les documents dont nous disposons aujourd'hui, il est difficile de dire quelle a été l'adéquation entre la théorie et la réalisation des projets d'Iffland. Iffland concède lui-même dans sa préface au premier *Almanach* qu'il "indique le chemin par lequel il s'efforce d'arriver au but, mais qu'il est loin de penser qu'il a atteint ce qu'il souhaite atteindre."⁷³ Toutefois, les textes de l'homme de théâtre gardent tout leur intérêt comme expression d'une certaine conception de la scénographie et comme prise de position dans le débat.

Les sources et leur place dans le débat sur les pratiques scéniques.

Deux types de documents nous renseignent sur le travail d'Iffland : des documents iconographiques et des documents littéraires.

Nous disposons d'abord d'une documentation iconographique importante. Iffland, mais aussi d'autres membres de sa troupe, ont été représentés sur des supports divers. Nous voulons citer ici les documents qui nous ont été plus particulièrement utiles. Premièrement, la série de dessins des frères Henschel représentant Iffland dans ses meilleurs rôles.⁷⁴ Une sélection de ces dessins, éditée par Heinrich Härle, est reproduite en fac-similé, donc plus accessible.⁷⁵ L'objectif des frères Henschel était de fixer le jeu

⁷³ "Er zeigt den Weg an, auf welchem er das Ziel zu erreichen strebt, aber er ist entfernt zu glauben, daß er erreicht habe, was er zu erreichen wünscht." *Almanach für Theater und Theaterfreunde auf das Jahr 1807*, p. V.

d'Iffland sur le papier, et ce faisant, ils ont également représenté les costumes de l'acteur. Malheureusement, quelques dessins seulement représentent d'autres acteurs de la troupe, parfois très rapidement esquissés. Un autre document essentiel est la série de cahiers de gravures édités à l'initiative du Théâtre Royal *Costumes du Théâtre National et Royal de Berlin sous la direction d'A. W. Iffland*.⁷⁶ Ces cahiers, qui contenaient chacun environ huit gravures, ont paru entre 1802 et 1812, soit au total 200 gravures environ mentionnant le nom du personnage et le titre de l'œuvre ; ils furent regroupés en deux tomes. Encore une fois, Iffland y tient la première place ; les gravures représentant d'autres acteurs n'indiquent pas leurs noms, mais on peut reconnaître quelques visages connus. L'*Almanach pour le théâtre* édité par Iffland entre 1807 et 1812 contient également quelques gravures d'acteurs dans leurs rôles, dont l'intérêt particulier est d'être accompagnées d'un commentaire.

Il faut bien mesurer l'importance des recueils de gravures de costumes à l'époque où ils ont été publiés. Ayant pour objectif d'être largement diffusées, les gravures furent une véritable publicité pour ce qui se passait à Berlin, en même temps qu'elles proposaient des modèles pour d'autres scènes. Mis à part les cas où l'acteur ou l'actrice ont créé librement leur costume, elles furent l'illustration de la conception du costume défendue par Iffland. Nous pensons que ces gravures peuvent être rattachées, au même titre que les textes à un "débat", à un échange sur la scénographie. Winfried Klara nous signale qu'à la toute fin du XVIII^e siècle apparaissent les séries systématiques de gravures de costumes.⁷⁷ Le Théâtre de Mannheim fut l'initiateur de ce type de publication (plus élaboré que des gravures isolées déjà existantes), avec une série gravée par Franz H. Wolf en 1795. A cette date, Iffland était encore *régisseur* à Mannheim, et les costumes portent déjà son empreinte. La série de gravures berlinoises était la suite, en plus beau, à plus grande échelle, de la série de Mannheim. Elle incita d'autres théâtres à faire connaître leurs propres efforts en matière de costumes et d'en publier une reproduction. La série berlinoise fut imitée à Vienne par les gravures de costumes des théâtres viennois à partir de 1807, puis encore à Munich en 1814 (une série qui fut rapidement interrompue, puis fut reprise en 1818). La parution des gravures s'arrêta à Vienne comme à Berlin au cours de l'année 1812, sans doute en raison des événements historiques. En 1819, Karl von Brühl reprit le flambeau et fit publier à Berlin des gravures sur le même modèle. Il ne nous a pas été possible de reproduire ici ces gravures en grand nombre, mais quelques exemples insérés dans le courant de notre analyse permettront au lecteur de mieux se rendre compte du travail d'Iffland et de K. von Brühl.

⁷⁴ Henschel, Gebr., *Ifflands mimische Darstellungen für Schauspieler und Zeichner. Während der Vorstellung gezeichnet zu Berlin in den Jahren 1808 bis 1811*, 20 Hefte, Berlin 1811.

⁷⁵ Heinrich Härle, *Ifflands Schauspielkunst. I. Teil : Bildertafeln*, Berlin 1925, in *Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte*, Bd. 34.

⁷⁶ *Kostüme auf dem Königl. Nationaltheater in Berlin unter der Direktion des Herrn A. W. Iffland*, Berlin, L. Wittich, 1802-[1812].

⁷⁷ W. Klara, *Schauspielkostüm und Schauspieldarstellung*, Berlin 1931. p. 30-31. Ces publications sont "systématiques", parce qu'elles contiennent plusieurs gravures de costumes d'un même spectacle.

Nous disposons également de plusieurs documents littéraires dans lesquels Iffland s'est exprimé sur les questions de scénographie. Le premier est un règlement *Règles et décrets pour le Théâtre National et Royal de Berlin*⁷⁸ édicté à Berlin en 1802, par lequel Iffland désirait mettre de l'ordre dans les affaires du théâtre. Plusieurs paragraphes sont consacrés à l'habillement des acteurs. Iffland y rappelle des conditions de travail très concrètes ainsi que des principes esthétiques, et en profite pour réprimander certains manquements. Une autre source très importante qui exprime le point de vue d'Iffland est la série d'almanachs édités entre 1807 et 1812⁷⁹ : *Almanach pour le(s) théâtre(s) et les amis du théâtre*.⁸⁰ Dans les éditions de 1807 et 1808, les commentaires accompagnant des gravures de comédiens dans leurs rôles ont retenu notre attention. Ils contiennent parfois quelques indications sur le costume dans le cadre d'une analyse du personnage et du jeu de l'acteur. Des articles de taille plus importante abordent encore la question des décors et des costumes. Ainsi, toujours dans l'édition de 1807, un article intitulé "Fragments sur quelques exigences essentielles pour les artistes dramatiques sur la scène" contient un volet "Au sujet de la bienséance" immédiatement suivi de "Au sujet du costume".⁸¹ Le terme de "costume" est employé par Iffland dans un sens plus large qui signifie à la fois habitude vestimentaire et habitude de comportement ; et l'idée du respect de la vérité historique est inhérente à ce terme de "costume". Toutefois il est bien question d'habits de scène dans ce dernier petit essai qui nous signale qu'Iffland a voulu donner son opinion sur certains points qui faisaient débat. Un autre article "Au sujet de la formation des artistes à la représentation du genre humain sur la scène"⁸² (1808-1812) lui permet de critiquer certaines modes en matière de costume ; l'article "Situation actuelle des directions des théâtres comparée à la situation dans laquelle elles se trouvaient auparavant"⁸³ (dont le titre laisse déjà deviner la dimension polémique) accorde une large part à l'évolution de la décoration et de l'habillement des acteurs et aux contraintes qu'elle crée pour les directions.

Il faut souligner le fait qu'Iffland et son cercle d'amis ont consacré un peu de place aux questions de scénographie, car l'*Almanach* n'avait pas uniquement un objectif ludique. Il devint une sorte d'organe officiel de la scène de Berlin, permettant de propager

⁷⁸ *Gesetze und Anordnungen für das Königl. Nationaltheater zu Berlin*, Berlin 1802.

⁷⁹ Nous avons pu consulter les exemplaires de la Staatsbibliothek de Berlin, qui en conserve deux par année, mais il faut signaler que l'almanach de l'année 1810 n'existe pas (erreur du catalogue informatique). Iffland, trop occupé ou contraint par les événements historiques, ne l'a pas édité cette année-là.

⁸⁰ *Almanach für Theater und Theaterfreunde*, aussi *Almanach fürs Theater*.

⁸¹ "Fragmente über einige wesentliche Erfordernisse für die darstellenden Künstler auf der Bühne" ; "Ueber den Anstand" ; "Ueber das Kostume".

⁸² "Ueber die Bildung der Künstler zur Menschen-Darstellung auf der Bühne", 1808-1812.

⁸³ "Verhältnisse der gegenwärtigen Theaterdirectionen, in Vergleich mit denen, worin die Directionen der Theater vormals sich befunden haben", *Almanach fürs Theater auf das Jahr 1811*.

les idées de la direction, et connu forcément une grande répercussion, car ce genre de publication était ensuite lu sur tout le territoire de langue allemande et Iffland était une personnalité renommée. L'une des éditions de l'*Almanach*, celle de 1809, a même fait l'objet d'une traduction en français, témoin d'un début de rayonnement du travail d'Iffland en France. Alors que les premiers almanachs expriment surtout la réflexion théorique d'Iffland et que le ton reste très didactique, Iffland adopte un ton beaucoup plus polémique dans celui de 1811 qui semble contenir des réponses à différentes attaques qu'il a subies. Nous pensons même qu'Iffland a répliqué plus particulièrement à Heinrich von Kleist et à ses collaborateurs des *Berliner Abendblätter*, dont la publication venait de commencer en octobre 1810 et qui furent le support d'une polémique plus ou moins explicite contre le directeur et l'acteur Iffland.

Il existe par ailleurs de nombreux témoignages sur Iffland et sa troupe dans des lettres et journaux de l'époque, plus spécialement dans des critiques théâtrales, qui ont été en partie déjà exploités par la critique littéraire. Il n'était pas possible de nous engager dans une recherche systématique de ce type de documents en raison des délimitations de notre propre étude. Il faut signaler toutefois deux des témoignages les plus connus sur Iffland comme acteur qui prennent en compte les costumes qu'il revêtait : *Entwicklung des Ifflandischen Spiels in 14 Darstellungen auf dem weimarischen Hoftheater im Aprilmonat 1796*, rédigé par le conseiller Karl August Böttiger, après qu'il eut observé Iffland dans les rôles qu'il donna à Weimar, et *Briefe über Ifflands Spiel in Leipzig zu Ende des Junius 1804*, dont l'auteur est Gottfried Wilhelm Becker.⁸⁴

Evidemment tous ces témoignages posent le problème de leur objectivité. Même les témoignages d'Iffland restent insuffisants sur certains points et il ne nous est plus possible de vérifier ses intentions exactes, ce qui pose parfois problème du fait des critiques qu'il a reçues. Nous pouvons toutefois donner une définition d'ensemble du costume qu'il a élaboré : un costume extrêmement réaliste et révélateur de la psychologie du personnage, aboutissement d'une évolution qui avait commencé depuis plusieurs décennies.

Malgré ces limites générées par la nature éphémère du théâtre, il nous est possible de préciser encore le sens de ce réalisme pratiqué par Iffland. En faisant appel aux textes de l'acteur et à la critique, nous présentons dans les pages qui suivent, à l'aide d'exemples précis, les caractéristiques principales du travail d'Iffland sur la scénographie.

Le travail d'August Wilhelm Iffland sur les costumes. Présentation générale.

Le principe majeur de la conception du costume de théâtre élaborée par Iffland est la caractérisation détaillée du personnage, et cette caractérisation est la conséquence logique de la forme de jeu particulière développée par Iffland tout au long de sa carrière. De même qu'Iffland construit son jeu avec une multitude d'éléments issus d'une étude empirique du comportement humain, de même, son costume est une reconstruction constituée de détails expressifs choisis avec soin. Selon H. Kindermann, Iffland introduisit cette forme de costume déjà à Mannheim.⁸⁵ Ce principe théorique le conduit à travailler

⁸⁴ *Entwicklung des Ifflandischen Spiels in 14 Darstellungen auf dem weimarischen Hoftheater im Aprilmonat 1796*, [K. A. Böttiger], Leipzig 1796 ; *Briefe über Ifflands Spiel in Leipzig zu Ende des Junius 1804. In den Rollen des Antonius, Hofrath Reinholds, de l'Epées, Von Balbergs, Lorenz Starks, von Langsalms, und Wallensteins*, [G. W. Becker], Leipzig 1804.

sur tous les éléments du costume : coiffure, maquillage, accessoires, chaussures, texture, coupe et couleur des tissus. Une telle conception du costume signifie qu'il est en parfaite harmonie avec le rôle du comédien qu'il habille. Les sources nous confirment d'abord l'attention toute particulière qu'Iffland portait au costume moderne. C'est ici que sa théorie du costume de scène caractéristique trouvait sa meilleure application. Elle est liée à un type de répertoire particulier, celui du drame bourgeois et du théâtre populaire berlinois. Qu'en était-il ensuite des costumes historiques ? Nous montrerons un peu plus bas que le principe reste valable dans le cas des costumes historiques sous une forme atténuée.

Le travail d'A. W. Iffland a trouvé des échos très divers jusque dans la critique littéraire. Plusieurs historiens du théâtre allemand (notamment H. Kindermann, mais aussi R. Freydank et W. Klara) s'accordent à dire que le travail d'Iffland est fondé sur une esthétique du spectaculaire (*Effektinszenierung*), qui privilégie les effets de théâtre. C'est précisément ce choix esthétique qui a été reproché à Iffland par les Romantiques, un reproche qui transparaît parfois dans la littérature critique jusqu'à aujourd'hui. Si la réflexion théorique d'Iffland est plutôt critique sur les effets de théâtre, ses réalisations pratiques ont bien un aspect spectaculaire. Josef Gregor néanmoins, dans le tome consacré au costume de théâtre de son ouvrage *Wiener szenische Kunst* souligne avec raison les remarquables qualités de caractérisation et la théâtralité des costumes d'Iffland.

⁸⁶ H. Schaffner, qui consacre de nombreuses pages à Iffland dans son étude sur les costumes du comte Brühl, juge qu'Iffland n'a pas réussi à créer des costumes historiques et en donne les raisons. Pour notre part, nous avons été frappée par la récurrence d'un terme dans les propos d'Iffland, celui de *Anstand*, que l'on peut traduire par "la bienséance", "le respect des convenances", qui évoque les notions de mesure et de dignité. Ce respect de la bienséance exigé par Iffland doit guider le choix du vêtement de scène (il implique des choix esthétiques), mais il oriente aussi notre réflexion vers un autre aspect : celui du statut du comédien et celui du statut du théâtre en général dans la société. La diversité des éléments qui caractérisent le travail d'Iffland nous permettra de le remettre en valeur.

Travail sur les costumes modernes.

L'exemple le plus explicite d'un costume créé par Iffland selon ses principes théoriques est sans doute celui de l'Avare (dans une version remaniée de l'Avare de Molière). Iffland a choisi de placer l'action à l'époque même de sa représentation, soit dans le Berlin du début du XIXe siècle. Cette transposition doit permettre une meilleure identification du public avec l'action présentée sur scène, et le costume y contribue fortement. Les acteurs de la pièce sont vêtus à la mode du temps, si l'on se fie aux dessins des frères Henschel (avec Iffland dans le rôle titre). L'*Almanach* de 1807 nous livre également une gravure et un commentaire d'Iffland dans le rôle. On voit dans l'exemple ci-dessous que la réflexion sur le costume est extrêmement élaborée. Evidemment, on peut se demander si Iffland (sans parler du reste de la troupe) faisait un

⁸⁵ Cf. H. Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, Band IV. p. 724.

⁸⁶ J. Gregor, *Wiener szenische Kunst*, Band 2 : "Kostüm", Wien, 1925. "das hervorragend Charakterisierende und Bühnengemäße". p. 113.

tel travail analytique pour chacun de ses costumes. D'autres commentaires analogues (le personnage du bourgmestre Staar joué par C. Unzelmann dans *Die deutschen Kleinstädter* de Kotzebue) nous signalent qu'une partie des acteurs de la troupe le suivait dans sa démarche, suivait ses instructions. Voici donc quelques extraits du commentaire du rôle de l'Avare, devenu un personnage bourgeois, le conseiller Fegesack :

Du fait de la mesure qu'ils [les avarés] gardent dans leurs mouvements doux et parcimonieux, on ne peut pas tellement dire que leurs habits soient déchirés. [...] Leurs habits sont démodés, non pas parce qu'ils l'ont volontairement choisi, mais parce que leurs vêtements tiennent si longtemps que de nombreuses autres modes se sont succédées entre temps.⁸⁷

Le choix d'un vêtement démodé peut nous sembler évident, toutefois, il faut bien préciser qu'il n'était pas question pour Iffland de choisir un costume trop ancien, une exagération qui aurait fait basculer le rôle dans la caricature. Cet extrait donne aussi un exemple du lien entre costume et habitudes du personnage. Dans ce costume, que l'on qualifiera rapidement de réaliste, on retrouve le reflet d'études se voulant d'ordre scientifique⁸⁸ sur le comportement humain menées à la fin du XVIIIe siècle, des études qui présentent le corps comme manifestation extérieure des mouvements intérieurs que sont le caractère et les sentiments.⁸⁹ L'un des fruits de ces études, qui furent appliquées au théâtre, est le livre de J. J. Engel, *Idées sur le geste et l'action théâtrale*.⁹⁰ Or, Engel n'aborde pas la question des costumes dans son ouvrage. Iffland, lui, applique ces théories au costume de scène. La mesure dans les mouvements des avarés est la conséquence physiologique d'une générosité très limitée et en devient le signe extérieur... et ce trait de caractère se manifeste aussi dans le vêtement. La citation qui suit donne un exemple de l'attention portée à des détails de couleur, de coupe, de texture :

Des couleurs résistantes, l'effort de limiter la dépense de tissu, l'épaisseur et la solidité inaltérable des tissus # sautent immédiatement aux yeux. Ce qu'il reste de l'ancien habit, et que l'on peut encore utiliser, est employé pour faire le nouveau. Il peut en résulter un contraste, assez fortement marqué # mais l'on doit voir tout de suite quelle économie domestique y a conduit.⁹¹

Ce qui nous frappe encore dans cet extrait, c'est la double mention du regard du spectateur : les traits du costume "sautent immédiatement aux yeux", et l'on "voit tout de suite" les raisons d'un tel habillement. Le costume est conçu comme un livre dans lequel

⁸⁷ "Bei der Bemessenheit ihrer [die Geizigen] sparsamen zahmen Bewegungen, kann man nicht eigentlich sagen, daß ihre Kleidungsstücke zerrissen [sind] [...]. Sie sind außer der Mode gekleidet, nicht weil sie es absichtlich so gewählt haben, sondern weil ihre Kleidungen so lange halten, daß indeß viel mehrere Moden aufeinander gefolgt sind." *Almanach*, 1807. p. XIV.

⁸⁸ Cf. J. C. Lavater, *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe* (1775-1778) ; ou, dans sa remise en question par Lichtenberg : *Über Physiognomik* [...].

⁸⁹ Cf. à ce sujet les explications d'Erika Fischer Lichte dans le deuxième tome de *Semiotik des Theaters, Band 2 : Vom "künstlichen" zum "natürlichen" Zeichen. Theater des Barock und der Aufklärung*, Tübingen, 1983 ; elles sont présentées sous une forme synthétique in : *Kurze Geschichte des deutschen Theaters* (1993) du même auteur.

⁹⁰ Engel, *Ideen zu einer Mimik*, 1785/1786. Il s'agit du titre de la traduction française de 1795.

le spectateur lit l'intérieur du personnage. La théorie d'Iffland tient compte de la réception par le public. De même que le style de jeu (gestuelle) élaboré à la fin du XVIIIe siècle se prête très bien à une analyse sémiologique⁹², parce qu'il a été lui-même conçu comme un langage de signes, de même les costumes choisis par Iffland se prêtent bien à une étude de type sémiologique du costume de théâtre. En définissant le vêtement de scène choisi par Iffland comme "un costume 'parlant', qui participait à l'action",⁹³ Heinz Kindermann exprime avec des termes encore plus explicites le fait que le costume devient un message à déchiffrer. Iffland savait également l'importance des accessoires du costume et les capacités informatives dont ils étaient investis : par exemple l'éventail et son maniement délicat, qui accompagne les gestes de politesse, mais qui peut aussi indiquer d'une façon strictement codifiée les sentiments de sa propriétaire. Iffland encourage acteurs et actrices à reproduire ces accessoires sur la scène, à reproduire de façon exacte les codes qui existent dans le réel. Le résultat final est un costume hyperréaliste, qui s'efforce d'être une copie objective de la réalité. Le costume participe dans l'esprit d'Iffland à la fonction pédagogique du théâtre dans son noble but de faire connaître l'âme humaine (dans un sens psychologique, et non religieux) au spectateur. En ce sens Iffland se situe dans la ligne des réformateurs de l'*Aufklärung*.

Une telle conception du costume de scène nécessite de créer un costume entièrement nouveau pour chaque personnage. Elle est la réalisation poussée à l'extrême du mouvement d'individualisation des personnages qui apparaît à la fin du XVIIIe siècle. Les "types" disparaissent d'un répertoire qui accorde de plus en plus d'importance à la psychologie du personnage (et aux distinctions sociales, comme nous le verrons), et la pratique du costume évolue dans le même sens. Evidemment cette évolution se fait progressivement, et il ne faut pas être étonné de trouver même chez Iffland (plutôt dans les rôles tragiques) encore des signes plus stylisés, plus conventionnels.

Cette caractérisation détaillée est toutefois soumise à des limites. On aura remarqué que le conseiller Fegesack n'est pas vêtu d'une manière sale ou négligée. "Le grippe-sou malpropre n'a pas à paraître sur scène",⁹⁴ précise Iffland. Dans ce sens aussi, le naturalisme n'est pas le but de l'esthétique défendue par l'acteur. Il demande aussi de ne pas verser dans la caricature, notamment quand il s'agit de personnages ridicules ou

⁹¹ *"Haltbare Farben, möglichste Verhinderung des Zeugaufwandes, unverwüstliche Dichtheit und Stärke der Zeuge fallen gleich in die Augen. Was von dem alten Anzuge vorhanden und noch haltbar ist, wird zum Neuen mit genutzt. Daraus kann ein Kontrast entstehen, der etwas scharf abzeichnet aber man muß gleich sehen, wie das haushälterischer Weise so hat kommen können."* Almanach, 1807. p. XV.

⁹² Il faut renvoyer ici aussi à la seconde partie de l'étude détaillée effectuée par E. Fischer-Lichte dans le deuxième tome de *Semiotik des Theaters*, op. cit.

⁹³ H. Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, Band IV, "das mitspielende, 'sprechende' Kostüm." p. 724. Les termes "parlant" ("sagend"), "éloquence" ("Beredsamkeit"), "Ausdruck" reviennent aussi dans les écrits d'Iffland à propos de la gestuelle et des costumes. Mais ils ne sont pas le fait du seul Iffland. Une partie du public cultivé les emploie également dans ses critiques où ils deviennent critère de jugement.

⁹⁴ "Der schmutzige Geizhals ist kein Gegenstand für die Bühne." *ibid.*, p. XVI.

méchants. Il faut citer ici le Franz Moor des *Brigands* de Schiller qui constitue un bon exemple. Iffland décrit le maquillage du personnage dans le commentaire d'une gravure qui le représente dans le rôle. La pièce elle-même indique que Franz est laid, extérieurement et intérieurement, ce qui l'oppose à son frère aîné Karl Moor, devenu brigand par désespoir, mais ayant gardé sa pureté de cœur. Précisons qu'Iffland donne une nouvelle interprétation du personnage (plus "objective" en ce sens qu'elle est moins manichéenne) ; il donne une interprétation psychologique de son attitude négative ; Franz n'est plus le "type" du méchant, incarnation du mal, mais plutôt l'homme torturé intérieurement et souffrant, manquant d'affection, rejeté par tous en raison de sa laideur.

95

[Le visage de Franz est] tout à fait pâle ou de cette indescriptible couleur de bile, qui, à cause du bouillonnement intérieur d'une fureur contenue, menace de s'épancher dans le sang et de faire exploser la machine. Au-dessus de la sueur mortelle qui baigne un front bouillant pendent des cheveux rares, ternes et plats, d'une couleur indéfinissable. En ne mettant pas de rouge, et faisant apparaître une ombre bleu pâle sous les yeux, en choisissant des couleurs bizarres pour le premier costume # la première apparition de Franz sera sûrement suffisamment repoussante, sans faire naître le dégoût par une silhouette difforme ou une infirmité.⁹⁶

Le début de la citation est encore une fois un bon exemple des nouvelles conceptions du jeu scénique apparues à la fin du XVIII^e siècle. Les émotions, les profondeurs de l'âme se manifestent par des affectations physiques. Ici, le bouleversement intérieur du corps, dû aux sentiments haineux de Franz, se lit dans ses manifestations extérieures. L'acteur lui, devra reproduire ~ ici par le maquillage ~ ces signes extérieurs, afin de permettre au spectateur de juger de l'état intérieur du personnage. Une telle interprétation (qui se voulait objective à l'époque, même si nous la considérons comme une interprétation parmi d'autres aujourd'hui) minimise jusque dans le costume les traces de la peinture violente et contrastée du *Sturm und Drang*. La fin de la citation donne la preuve d'une forme de retenue demandée par Iffland. Toutes les instructions d'Iffland contiennent l'idée de mesure, du respect de la bienséance tant dans le jeu que dans le costume ~ un point sur lequel nous reviendrons plus bas, car il vaut autant pour les costumes modernes qu'historiques.

Des exemples frappants des capacités de transformation d'Iffland en personnages variés du drame bourgeois se trouvent parmi les gravures éditées à partir de 1802, ainsi que celles des frères Henschel (cf. les deux illustrations ci-dessous). Cette minutie, ces

95

Cf. le commentaire au sujet du rôle in : *Almanach*, 1807. J'émetts encore l'hypothèse que des motifs tout à fait humains ont peut-être incité l'acteur, qui devait jouer un rôle très ingrat, à suivre cette voie. L'interprétation d'Iffland, qui rappelle des interprétations plus proches de nous (une certaine humanité accordée au personnage méchant), n'en est pas moins intéressante.

96

"Völlige Blässe oder jene unnennbare Gallenfarbe, welche bei dem innern Lodern verschlossener Wut in das Blut sich zu ergießen und die Maschine zu zersprengen droht. Ueber den Todestropfen der kochenden Stirn hängt matt herab ein sparsames Haar, das bleich und weich, von keiner Farbe beinahe den Nahmen zu nehmen hat. Wird kein Roth aufgelegt und unter dem Auge eine blas blaue Schattierung sichtbar, sind die Farben der ersten Kleidung bizarr gewählt so ist die erste Erscheinung des Franz gewiß abweisend genug, ohne durch Mißgestalt und Körpergebrechlichkeit Eckel [sic] zu erregen." *ibid.*, p. 67.

trouvailles ont dû impressionner le public, et en ce sens on peut effectivement parler d'une esthétique de l'effet. Il est possible qu'Iffland se soit laissé aller à choisir des effets faciles, sans atteindre la profondeur d'un personnage, un point de vue développé par Ludwig Tieck par exemple dans le *Phantastus*⁹⁷, mais ce jugement est peut-être réducteur par rapport à l'apport intéressant que constitue la réflexion théorique d'Iffland sur le vêtement de l'acteur, qui devient partie intégrante de l'action dramatique.



Iffland dans le rôle du Docteur Flappert. "Hören Sie den Gesang".

⁹⁷ Tieck, *Phantastus*, Deutscher Klassiker Verlag, 1985, p. 690-691 ; p. 1136-1137.



Iffland dans le rôle de Ruttler. "Gott was mag das bedeuten ?".

Dessins des frères Henschel, reproduits en fac-similé in : Härle, Ifflands Schauspielkunst, 1925

Iffland et les costumes "historiques".

La présence grandissante de pièces à sujet historique dans le répertoire devait amener Iffland à se confronter également à cette question, alors que depuis une dizaine d'années déjà amateurs de théâtre et artistes réclamaient avec plus d'insistance dans des essais ou des critiques dramatiques un costume plus authentique. Quelle a été la pratique d'Iffland en matière de costumes historiques ? A-t-il développé une réflexion théorique à ce sujet ? Le répertoire concerné est différent de celui que nous évoquions plus haut pour le costume moderne. Il s'agit plutôt de drames historiques et de tragédies, toujours des œuvres d'Iffland et de Kotzebue, mais aussi de Shakespeare, Goethe, Schiller et même d'adaptations d'auteurs français (Corneille, Voltaire). Retrouve-t-on le principe de la caractérisation des personnages ? Une caractérisation psychologique est-elle même compatible avec les œuvres tragiques qui dans leur essence même reposent sur d'autres principes d'écriture dramatique ? L'analyse qui suit nous permettra de présenter le point de vue d'Iffland sur la question de la "vérité historique" dans la scénographie. Nous verrons justement que le travail sur les costumes historiques est plus complexe que le travail sur les costumes contemporains ; il semble qu'il soit moins systématique et qu'il ne soit pas toujours facile à évaluer en raison qu'un certain nombre de raisons que nous aborderons ci-dessous. En effet, le travail sur la vérité historique pose la question des connaissances du public et celle du degré de rigueur scientifique avec lequel on va choisir le costume. Notons que cette attention à l'exactitude scientifique est elle-même historique,

qu'elle commence seulement à se développer à l'époque que nous étudions, à la suite d'une nouvelle perception du réel fondé sur l'expérience empirique. Quelles furent alors les solutions choisies par Iffland et sa troupe ? Nous dresserons un bilan de cet aspect du travail d'Iffland en faisant appel à son propre témoignage et à certains témoignages trouvés dans les textes d'autres auteurs du corpus de cette étude. Nous tâcherons d'expliquer ensuite les problèmes qu'Iffland et sa troupe ont pu rencontrer et qui expliquent que certains des costumes nous paraissent très peu historiques aujourd'hui.

Tout d'abord il faut noter que pour le répertoire tragique, Iffland choisit un autre style de jeu qui mêle en fait des détails caractéristiques et une gestuelle plus stylisée. Les gravures des frères Henschel montrent l'acteur dans des poses harmonieuses. L'acteur reproduit des codes issus du domaine pictural, s'inspire des canons classiques, et retourne peut-être même à des pratiques plus anciennes lorsque les règles de positionnement des bras et des pieds étaient proches de celles du ballet. Les gestes doivent toujours être vrais pour Iffland, mais cette fois-ci la beauté plastique ou le geste rhétorique reprend le pas sur les traits caractéristiques. Les gravures ci-après montrent néanmoins que la caractérisation du personnage n'est pas absente ; on le voit bien pour le cas de Lear, même s'il est ici rapidement esquissé. On constate aussi dans les gravures des frères Henschel, et W. Klara le confirme dans son étude, qu'Iffland drape souvent son manteau en plis élégants. Selon certaines critiques de l'époque, Iffland voulait que ces plis soient expressifs, surtout pour souligner la dignité ou la noblesse d'un personnage ; il exploitait aussi le manteau ou la toge pour s'y envelopper ou faire tomber brusquement le manteau, exprimant ainsi les sentiments d'un personnage. On retrouve l'idée d'un costume "parlant", mais avec d'autres moyens que ceux du réalisme.



Iffland dans le rôle du roi Lear. "Ihr [...] Blitze sengt mein weißes Haupt". Iffland dans le rôle de Nathan le Sage. "Syta ? und nicht der Patriarch ?". Iffland dans le rôle de Sopir (dans Mahomet, de Voltaire). "O meine Götter, ihr betrogt mich nicht..."



Dessins des frères Henschel, reproduits en fac-similé in : Härle, Ifflands Schauspielkunst, 1925

Evidemment, on peut voir aussi ici l'utilisation du costume pour des "effets" de scène, destinés à susciter l'admiration du public. Dans tous les cas, le costume choisi par Iffland sert la dimension tragique des pièces concernées ; l'unité entre le costume et l'action est de nouveau recherchée. Ces différents éléments qui témoignent à la fois de similitudes et de différences avec les costumes modernes nous indiquent déjà que la pratique d'Iffland concernant les costumes historiques a été plus diversifiée, et il en allait de même pour les autres acteurs berlinois. Nous voyons ici que le costume est à la fois caractéristique et stylisé, si l'on reprend la distinction effectuée par W. Klara entre stylisation de l'apparence de l'acteur (*Stilisierung*) et caractérisation (*Charakterisierung*) du personnage. Dans la réflexion théorique du XVIII^e siècle, stylisation (idéalisation de traits essentiels, attention à l'harmonie de l'apparition, picturalité) et caractérisation (reproduction du détail alors que la beauté, l'harmonie passent au second plan), sont opposées. Une tendance à la stylisation dans le jeu théâtral se manifeste plus clairement à la fin du XVIII^e siècle : c'est le choix de Goethe et du classicisme de placer le style plus haut que la caractérisation. Les pièces populaires fondent quant à elles leur succès sur la caractérisation marquée des personnages, qui tend souvent à la caricature. Or l'étude des costumes historiques d'Iffland montre qu'il a cherché un compromis entre les deux principes, créant un style particulier.

Dans les *Règles et décrets pour le Théâtre National (...)* de 1802, nous trouvons une affirmation d'Iffland au sujet du "costume étranger" (*Fremdes Kostüm*). Il s'agit, comme on le voit dans la suite du règlement, de tous les vêtements non ordinaires : costume vieil allemand, costume turc, etc.

Les différentes directions du Théâtre National de Berlin n'ont jamais ménagé leurs forces pour atteindre la plus grande vérité possible dans les costumes étrangers. A cette fin, ils ont voulu se procurer les dessins d'un maître célèbre et les ont fait exécuter. Cependant, on les a tellement peu regardés ou l'on y a ajouté tant d'éléments personnels que ces vêtements de costume [sic!] sont devenus un extraordinaire mélange de caractère étranger et de nonchalance de notre temps. La juste critique par laquelle on lui a reproché ce fâcheux état a souvent placé la direction dans une situation bien délicate.⁹⁸

Effectivement, à plusieurs reprises, Iffland a fait appel à un artiste extérieur, J. W. Meil, pour dessiner les costumes "historiques" de ses mises en scènes⁹⁹ le même artiste qui avait proposé des costumes authentiques pour la première du *Götz de Berlichingen*. En effet, les peintres détiennent un savoir sur le "costume" au sens étymologique de "coutumes, mœurs" qu'ils acquièrent durant leur formation. Que l'objectif ait été respecté

⁹⁸ "Die verschiedenen Direktionen des National-Theaters zu Berlin haben sich stets nach allen Kräften es angelegen sein lassen, in den fremden Kostümen die möglichste Wahrheit zu erreichen. Sie haben zu dem Ende Zeichnungen eines berühmten Meisters sich zu verschaffen gesucht und darnach arbeiten lassen. Allein man hat so wenig auf diese gesehen, oder so viel eigene Zusätze hinein getan, dass oft aus diesen Kostümkleidern die sonderbarste Mischung von Fremdheit und Negligée unserer Zeiten entstanden ist. Die Direktion ist durch den gerechten Tadel, mit der man ihr diesen Übelstand vorgeworfen hat, oft in nicht geringe Verlegenheit gesetzt worden." *Gesetze und Anordnungen für das Königl. Nationaltheater, 1802. Cité par H. Schaffner, Die Kostümreform (...), op. cit., p. 29.*

ou non, l'extrait constitue une déclaration officielle qui évoque en même temps les problèmes rencontrés. La difficulté de faire accepter les costumes historiques par les comédiens est bien réelle et elle explique déjà en partie le manque d'historicité des costumes. Mais la citation évoque peut-être aussi le fait que les membres de la troupe ont continué à choisir leur costume très librement, d'où un manque d'homogénéité dans certaines représentations théâtrales. Certains spectacles, montés avec un soin particulier, devaient présenter une harmonie ~ les drames de Schiller par exemple □, mais d'autres furent sans doute montés plus librement. Le successeur d'Iffland, le comte Brühl, s'est battu avec le même problème, mais a voulu se montrer plus ferme. Iffland semble indiquer que les directions précédentes, donc notamment celle de J. J. Engel et de K. Ramler, se sont efforcées de respecter la vérité historique ; or, nous pouvons signaler déjà ici que Ludwig Tieck défendra le point de vue opposé, louant la période de direction d'Engel (qu'il considérerait comme exemplaire) pour le fait de ne pas avoir accordé trop d'importance à la vérité historique. Ces deux jugements opposés nous signalent où se trouve la difficulté pour évaluer la situation quant à l'historicité des costumes et des décors : le degré d'historicité des costumes n'est pas encore clairement délimité dans l'esprit des hommes du début du XIXe siècle ; ce que les uns considèrent comme effort vers la vérité historique est vu comme négligence par d'autres, etc. ; et ce que nous considérons aujourd'hui comme costume très peu authentique était peut-être à l'époque jugé comme un costume véritablement "historique". D'une façon générale, le degré d'historicité d'un costume sera jugé différemment selon le niveau de connaissances de celui qui le contemple, et il faut tenir compte de cette donnée.

Dans l'*Almanach* de 1811, plus précisément dans un article intitulé "Situation actuelle des directions des théâtres comparée à la situation dans laquelle elles se trouvaient auparavant", Iffland énonce la liste des costumes qui étaient nécessaires vers 1780-1790 et les accessoires correspondants, puis il dresse la liste considérablement augmentée des différents styles, époques représentés au moment où il rédige (1810). Cet énoncé est intéressant pour les informations précises qu'il apporte quant à l'évolution des pratiques scéniques. Nous verrons dans un chapitre ultérieur que cette constatation d'Iffland peut apparaître comme un regret et comme une réponse à certaines critiques qu'il a subies. Toutefois, la variété des époques et des lieux mentionnés nous signale bien qu'Iffland dut faire des efforts dans le sens de cette diversification.

Des documents écrits d'époque attestent encore les efforts d'Iffland à Berlin. Une de nos sources ~ les critiques de représentations berlinoises rédigées par A. W. Schlegel en 1802 et 1803 pour la *Zeitung für die elegante Welt* témoigne par exemple de l'utilisation de costumes antiques sur la scène en 1802, à l'occasion de la mise en scène de *Regulus*, tragédie de H. v. Collin, ou de *Rodogune* d'après P. Corneille. Dans les *Cours sur l'art dramatique*, Schlegel reconnaît que le "costume", c'est-à-dire le respect de la vérité historique "est vraiment enseigné et rigoureusement respecté dans certains des plus grands théâtres", ⁹⁹ et il n'y a pas de raison que Berlin n'en fasse pas partie. Une autre indication nous est donnée par Ludwig Tieck dans son essai sur le costume : "A ma connaissance, Iffland a été le premier, et cela seulement à la fin de sa carrière, à

⁹⁹ *Sämtl. Werke*, Band V, hrsg. von E. Böcking 1846/1971 (reprint), p. 319 ; ou encore *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. Zweiter Teil*, hrsg. von E. Lohner, Stuttgart 1967, p. 215.

rechercher une imitation plus exacte des costumes véritables." ¹⁰⁰ Certes l'indication temporelle est un peu vague. Il est juste que les gravures plus tardives montrent des costumes plus authentiques, plus "historiques" que les premières dans lesquelles on sent encore l'influence de pratiques antérieures. Il semble qu'Iffland ait évolué vers une authenticité plus rigoureuse dans les dernières années de sa direction. Les "erreurs" autant que les efforts d'Iffland ont suscité des moqueries de la part de personnalités cultivées de l'époque. H. von Kleist ou l'un de ses collaborateurs, dans les *Berliner Abendblätter* dont il est l'éditeur, se moque de quelques détails très peu historiques (un aigle blanc sur le bouclier d'Agamemnon) et Tieck fustige à l'inverse telle ou telle trouvaille historique ridicule (des couvre-chefs incroyables) dans le même essai sur le costume cité ci-dessus.

Il est possible d'apporter une réponse à un autre point essentiel du travail d'Iffland, celui de la caractérisation des personnages qu'il a théorisée. Nous pensons qu'Iffland l'a appliquée aux costumes historiques – même sous une forme atténuée et moins systématique – et nous fondons cette affirmation sur un exemple de costume historique commenté par Iffland dans l'*Almanach* de 1809. C'est celui de la duchesse de Friedland, l'épouse de Wallenstein, dans le drame de F. Schiller.

Son habillement correspond au rang élevé qui est le sien, mais sans ressortir outre mesure. Certainement ses femmes, connaissant le penchant de son cœur, lui ont mis ce qui convient à cette journée sans aller contre son état d'esprit. D'une certaine manière, le vêtement simple et riche, constitué, selon les mœurs de l'époque, d'agrafes qui ferment les larges manches en plusieurs endroits, ou encore d'une riche pièce d'estomac rehaussée d'un brillant, obéit aux exigences de son fier époux (Wallenstein). Cette partie de l'habillement a pu être choisie sans son intervention. Il n'en est rien de sa parure, pour laquelle on peut supposer que son accord était nécessaire. Les convenances du rang, l'harmonie avec le reste de l'habillement peuvent se montrer dans la sobre splendeur de précieuses rangées de perles. Mises avec goût, elles ne font pas remarquer particulièrement la contradiction avec des yeux rougis par les larmes. ¹⁰¹

Nous voyons qu'Iffland accorde de l'attention à différentes parties du vêtement : la robe et la parure. Il s'intéresse à plusieurs aspects du personnage : son rang, et les émotions qu'il ressent à un moment donné de l'action. Le vêtement historique est décrit de façon plutôt sommaire ; on remarque qu'Iffland choisit les détails qu'il croit être les plus

¹⁰⁰ "So viel ich weiß, war Iffland, und auch nur in seinen späteren Tagen, der Erste, der eine genauere Nachahmung der wirklichen Trachten beabsichtigte." L. Tieck, "Kostüm", in *Dramaturgische Blätter [...]*, Bd 2., Breslau, Max und Komp., 1826. p. 212.

¹⁰¹ *"Ihre Kleidung ist ihrem hohen Range angemessen, doch nicht hervorstechend. Es ist anzunehmen, daß ihre Frauen, welche die Neigung ihrer Seele kennen, ihr angelegt haben, was dem Tage gebührt, ohne der Stimmung ihres Gemüts zu widersprechen. Irgendwo mag das einfache, reichhaltige Gewand, es bestehe nach damaliger Sitte in Armspangen, die den weiten Ärmel an mehreren Orten schließen, oder in einem fürstlichen Bruststück, durch einen Brillantschmuck gehoben, den Forderungen des stolzen Gemahls gehorsam begegnen. Dieser Theil der Kleidung kann ohne ihr Zutun besorgt seyn. Nicht so ist es mit dem Kopfputze, von welchem vorausgesetzt werden kann, daß ihre Zustimmung nöthig war. Standesmäßigkeit, Uebereinstimmung mit der übrigen Kleidung kann sich in diesem Betreff in der einfachen Pracht kostbarer Perlenschnuren erweisen. Mit Geschmack angethan, fordern diese nicht auf, den Widerspruch mit verweinten Augen besonders zu bemerken."* *Almanach*, 1809. p. 19-20.

caractéristiques du vêtement (agrafes, pièce d'estomac¹⁰²). Le costume se veut historique sans être érudit. Iffland insiste plus encore sur le respect du statut, du rang du personnage. Mais dans le discours d'Iffland le choix du vêtement est effectué d'une manière hyperréaliste : la duchesse a accepté de mettre le vêtement préparé par ses femmes, en fonction des attentes de son époux. On notera le style de la description : le costume est déduit de la perspective du personnage comme si ce dernier était réel. L'ordonnateur des costumes entre dans la fiction, tout en gardant malgré tout une sorte d'objectivité par rapport au personnage.¹⁰³ La tristesse du personnage doit être lisible dans des signes vestimentaires réalistes (et non pas symboliques ici), comme le choix d'une simple parure de perles (au lieu d'un autre bijou plus travaillé et plus précieux). Ainsi, Iffland réussit à trouver un équilibre entre le rang, qui suppose la richesse, et l'émotion (la tristesse) qui doit s'exprimer par une certaine sobriété. Iffland définit la duchesse comme une personne qui souffre en silence ("stille Dulderin"), et l'apparition extérieure doit exprimer cela. On retrouve, de façon plus atténuée, avec un nombre de signes limité, mais toujours très réfléchis, la caractérisation du personnage qu'Iffland pratique pour le costume moderne. Il faut préciser encore que le personnage compte parmi les "rôles ingrats", auxquels Iffland consacre un article dans le même *Almanach*. La duchesse de Friedland n'a pas un rôle capital dans la pièce, ce n'est pas un personnage auquel on s'identifie facilement, et, de plus, c'est un personnage de mère, un rôle peu prisé des comédiennes. Les instructions d'Iffland signifient qu'il ne faut négliger pour autant ni le rôle, ni le costume. On voit que la caractérisation réaliste des personnages est demandée en théorie, dans un souci d'unité, pour l'ensemble des personnages, mêmes secondaires. L'acteur/actrice ne doit pas non plus se réfugier dans le luxe du costume pour rendre le rôle plus attractif, la réalité psychologique du personnage est première. Certes on peut remarquer qu'Iffland, en parlant de "contradiction", de "brillant" et de "perles", a peut-être rédigé cette note dans un esprit de compromis entre la coquetterie d'une comédienne et sa théorie du réalisme. Néanmoins, l'exemple ci-dessus nous montre que les signes qui indiquent le statut du personnage et sa psychologie sont plus importants pour lui que les signes du "temps" (l'Histoire) ; dans ce cas précis, Iffland fait le choix de signes réalistes.

Cependant, certaines gravures parues à partir de 1802 nous montrent des costumes dont l'aspect historique n'est qu'en partie ou à peine visible, surtout si on les compare aux gravures ultérieures éditées lors de l'administration du comte Brühl, pour ne pas parler des informations que nous donnent aujourd'hui les ouvrages scientifiques. Comment évaluer ces costumes ? Comment interpréter les mots du comte Brühl, directeur des Théâtres berlinois à partir de 1815, qui se plaint alors de "l'arbitraire", des "préjugés dépassés" qui régnaient auparavant ?

L'effort d'Iffland nous paraît incontestable, mais il faut en fait en préciser encore les conditions et les limites ; il faut préciser en particulier ce qu'Iffland entend par "la vérité"

¹⁰² Je traduis "Bruststück" par "pièce d'estomac" : c'est une pièce de tissu de forme triangulaire, richement ornée, qui est fixée sur le devant de la robe (plutôt employée au XVIIIe siècle).

¹⁰³ Cet effort d'objectivité est bien réel, même si les propos d'Iffland nous paraissent aujourd'hui comme une interprétation parmi d'autres. Les Romantiques, partisans d'une interprétation subjective, soumettront les principes d'Iffland à leurs critiques.

qu'il cite plus haut. Outre les raisons purement économiques (la diversification des époques demande sans cesse la création de nouveaux costumes, dont il faut ensuite vêtir l'ensemble des figurants) que nous évoquions déjà en début de chapitre, il est clair que le manque d'historicité des costumes est forcément dû à des erreurs ou à un manque de connaissances de la troupe, car même si le théâtre a acquis un fonds bien plus important de costumes historiques, les comédiens déterminent encore en partie leur costume des scènes et ils n'ont pas tous une culture historique développée. D'ailleurs, les recherches de nature scientifique sur le costume commencent seulement à se développer à la même époque. Les "histoires du costume" sont encore peu nombreuses. W. Klara cite plusieurs ouvrages instructifs et exacts qui paraissent au tout début du XIXe siècle.¹⁰⁴ Sans doute que, dans plusieurs cas, "l'intention y était", mais la réalisation a donné lieu à des produits hybrides et un peu étranges. Un élément important : même si Iffland a engagé l'ensemble des acteurs à respecter la vérité historique, il concède que les femmes en sont plus ou moins dispensées. Le statut social des actrices, pour qui le paraître reste d'importance, ne leur permet pas de revêtir un costume qui n'aurait pas été seyant, qui aurait été trop décalé par rapport aux lois de la mode. Ni les admonestations des *régisseurs*, ni les remontrances des intellectuels et d'une partie du public n'ont changé la situation. Concernant la caractérisation détaillée des personnages historiques, les acteurs durent se trouver confrontés à des problèmes concrets. En effet, l'essai d'Iffland sur le "costume" dans l'*Almanach* de 1807 témoigne du fait qu'Iffland était conscient de l'historicité du maintien, de la démarche, de l'élocution d'un être humain. Comment réaliser un vêtement en respectant tous les signes possibles du caractère, de l'âge, des habitudes, du statut social d'un personnage, si cette réalisation demande une étude poussée que même les meilleures sources scientifiques ne peuvent encore livrer ? Et surtout, quel est le sens d'une telle caractérisation (tel détail significatif d'une coiffure au Moyen-Âge, la façon particulière de draper un vêtement ou de choisir un tissu), si le public n'a aucune connaissance de ces faits et serait de toute manière dans l'incapacité totale de les décrypter ? Nous formulons alors l'hypothèse suivante : premièrement, c'est qu'Iffland (au contraire de ce que fera le comte Brühl) a dans certains cas volontairement renoncé à approfondir ses connaissances sur le costume parce qu'il savait que le résultat ne serait pas lisible par le public (voire qu'il le choquerait pour des raisons esthétiques). Deuxièmement, nous pensons qu'Iffland a tenté de maintenir son principe de caractérisation, mais en travaillant avec des signes qui étaient connus du public. Cela expliquerait alors (en partie) pourquoi certains costumes conservent des aspects très "modernes". Le costume historique voulu par Iffland, doit, à l'instar du costume moderne, dire la vérité du personnage ; il la dira même avec des éléments réalistes, mais peut-être pas scientifiquement exacts. Ainsi, lorsque Charles VII, dans la *Pucelle d'Orléans* porte sur son pourpoint noir une décoration étoilée à cinq branches (voir l'illustration ci-dessous), il s'agit d'une pièce historiquement tout à fait inexacte, mais elle a été volontairement choisie comme signe du haut rang social du personnage, parce qu'elle parlait au public du début du XIXe siècle qui l'avait vue sur des portraits de grands

¹⁰⁴ Selon W. Klara, le premier ouvrage significatif sur les périodes de l'Antiquité et du Moyen-Âge est celui de J. Malliot, *Recherches sur les costumes*, Paris et Strasbourg 1804. La version allemande parut en 1812. Klara, *Schauspielkostüm [...]*, op. cit., p. 35.

personnages (Frédéric II, par ex.). La croix portée par Jeanne d'Arc dans le même spectacle constitue un autre exemple de signe non historique,¹⁰⁵ mais évocateur qui signifie et son mérite et son attachement au service du roi de France. Nous n'excluons pas que certains éléments aient été choisis par ignorance ou par vanité, mais nous pensons que d'autres furent délibérément choisis comme signes dans l'esprit des théories d'Iffland.¹⁰⁶ Ces différents éléments expliquent le manque d'authenticité de certains costumes, à la suite d'un choix délibéré au profit d'une "vérité" détachée des contraintes de l'Histoire.



Le roi de France en tenue ordinaire dans la tragédie La Pucelle d'Orléans. (Détail).

¹⁰⁵ Elle ressemble à diverses décorations que l'on retrouve sur les portraits de personnages de la noblesse ou de hauts dignitaires prussiens.

¹⁰⁶ Concernant le costume de la Duchesse de Friedland évoqué plus haut, j'ai eu l'impression, en lisant ce passage, qu'Iffland parlait d'un usage contemporain, c'est-à-dire : dans les très hautes sphères, le serviteur excellent est celui qui est à l'écoute des besoins de ses supérieurs, etc. Je me suis représenté la scène à la cour de la reine Louise. On pourra me répondre que cette pratique était également valable au XVIIe siècle et par la suite (dans *L'Homme difficile - Der Schwierige* – d'Hofmannsthal), mais j'ai vraiment pensé d'abord qu'Iffland *appliquait* à une situation historique ses connaissances (bien observées par ailleurs) de la vie de cour.



Jeanne d'Arc dans la tragédie la Pucelle d'Orléans. (Détail)

Nous pouvons achever cette présentation du travail d'Iffland sur les costumes historiques en revenant encore une fois aux gravures éditées entre 1802 et 1812. Si l'on se penche plus longuement sur ces gravures, on peut y observer tout à la fois des traces de pratiques du costume plus anciennes fondées sur le système des types, et des formes tout à fait historiques. On retrouve des éléments de l'esthétique précédente : principalement le costume "espagnol" ou "vieil-allemand" avec son haut de chausses et ses crevés, qui, rappelons-le, signifiait déjà "l'histoire", "le passé". La gravure représentant le roi Charles VII, dans un costume proche de ceux que l'on portait du temps d'Henri III, ne correspond évidemment pas à la période 1400, où le vêtement de base était la tunique. Il porte encore la trace du costume "espagnol", signe du rang élevé du personnage. Les pratiques antérieures étaient très ancrées, et ces éléments codifiés, non authentiques, disparaissent seulement progressivement. Encore une fois, il est possible qu'Iffland les ait tolérées, parce qu'elles permettaient une meilleure identification du personnage au vu des habitudes prises par le public. Mais ce que nous remarquons, si nous regardons l'ensemble des gravures, c'est que l'effort vers plus de vérité historique est indéniable, notamment si on compare ces costumes à ce qui se faisait auparavant sur les scènes allemandes : l'évolution vers des costumes plus exacts est alors flagrante. Aussi, nous pensons que le bilan tiré par le critique Hermann Schaffner au sujet des costumes historiques d'Iffland est trop catégorique :

Il ne s'agit aucunement d'un costume historique authentique ou d'un costume national, on partait bien plutôt de représentations tout à fait générales que l'on adaptait ensuite à la scène. Le costume espagnol continue de régner comme auparavant.¹⁰⁷

Certes il y a toujours adaptation (peut-être moins arbitraire à partir de cette époque) et il y a réappropriation, interprétation subjective. Certes il y a toujours stylisation des lignes trouvées dans les époques antérieures, et de nouvelles codifications pour signifier l'histoire ou la qualité d'un personnage apparaissent. La théâtralité des costumes relativise sans conteste, comme le soutient Schaffner, leur historicité, et ce fonctionnement est toujours valable aujourd'hui. Mais contrairement à ce qu'affirme H. Schaffner, le costume dit "espagnol" ou "vieil allemand" disparaît petit à petit, d'abord au profit de nouvelles lignes. Une veste ou une tunique sur une culotte droite remplacent les hauts de chausses, les crevés disparaissent. Les gravures nous présentent des costumes beaucoup plus variés et plus historiques dans les toutes dernières années d'Iffland (ce qui confirmerait l'affirmation de L. Tieck). Nous pensons ici aux costumes d'*Iphigénie* de Goethe une expérience d'authenticité facilitée par le sujet antique ; aux costumes de *Nathan le Sage* de Lessing ou mieux encore ceux du *Mahomet* d'après Voltaire, qui pour un regard européen présentent un Moyen-Orient convaincant ; aux costumes certes encore inexacts, mais à tendance historisante dans le drame de chevalerie *La force consacrée* (*Die Weihe der Kraft*) de Z. Werner (il s'agit de la vie de Luther) ou encore aux costumes des *Templiers* (*Die Templer*) plutôt réussis dans le style médiéval. Le degré d'historicité des costumes dépend évidemment de l'époque ou encore du sujet représenté. Les costumes américains ou chinois semblent être volontairement fantaisistes, et gardent des traces de décoration baroque. D'autres historiens, Winfried Klara et Heinz Kindermann, en s'appuyant sur les décrets pris par Iffland et l'intendant Dalberg lors de leur collaboration au Théâtre National de Mannheim vers 1790, affirment que la recherche d'une vérité historique accrue (*das Historisierende*) est déjà visible dans les costumes créés à l'époque de Mannheim, même s'il ne s'agissait là que des premiers stades du costume historique.¹⁰⁸ Iffland trouva à Berlin des pratiques moins homogènes et rigoureuses dans lesquelles il dut mettre de l'ordre ; mais il est logique qu'il ait ensuite poursuivi sur la voie de la vérité historique. Une autre confirmation nous est donnée par l'attention d'Iffland à un point particulier : le respect de la bienséance. Or pour Iffland, le costume au sens large (tradition culturelle) et au sens restreint (vêtement) est concerné par les règles de la bienséance.

Le respect de la bienséance appliqué au costume.

Nous en venons ici à un autre point important du travail d'Iffland. Le respect des convenances, de la bienséance (*der Anstand*), c'est ce qu'Iffland ne se lasse pas de réclamer pour le jeu de l'acteur et qu'il exige aussi pour le vêtement de scène. Dans l'*Almanach* de 1807, Iffland consacre un chapitre "Au sujet de la bienséance" ("Ueber den Anstand") pour lequel il s'est inspiré de l'ouvrage d'un maître à danser nommé Mereau sur le "maintien" (qu'Iffland traduit par *Anstand*) ; en effet les maîtres à danser sont ceux qui enseignent non seulement le bon maintien, mais aussi les codes du comportement en société. Les pages rédigées par Iffland contiennent la définition suivante :

¹⁰⁷ "Es handelt sich aber keineswegs um ein echt historisches oder Nationalkostüm, vielmehr ging man von recht allgemeinen Vorstellungen aus, die dann der Bühne angepasst wurden. Herrschend bleibt nach wie vor das spanische Kostüm (...)." H. Schaffner, *Die Kostümreform [...]*, op. cit., p. 22.

¹⁰⁸ Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, Band IV, Salzburg 1959, p. 724.

[...] la bienséance est le comportement qui revient et correspond à la personne qui doit être représentée, dans la situation précise dans laquelle cette personne est représentée.¹⁰⁹

Le respect de cette exigence amène d'abord l'acteur à reproduire exactement le statut social, la condition du personnage (*der Stand*), son métier, sa place au sein de la société, par le ton, les gestes, les mimiques, mais finalement l'ensemble du personnage, avec son caractère ou ses sentiments, est concerné. L'exigence de "bienséance" apparaît de plus comme un appel à la mesure, à la maîtrise de soi, à la maîtrise des moyens scéniques en général. Il exige de l'acteur qu'il soit capable de faire oublier sa personnalité propre. Il permet de bannir une présentation trop arrogante, trop riche lorsqu'elle n'est pas demandée, autant qu'une présentation vulgaire ou quelconque. C'est bien là l'objectif d'Iffland qui tente de lutter contre des pratiques qu'il trouve sur la scène de Berlin. Appliquée au costume, cette exigence a des conséquences multiples : ainsi, les actrices qui jouent le rôle des mères ne doivent pas s'habiller et se comporter comme des jeunes premières, rappelle encore Iffland dans l'*Almanach* de 1811. Au contraire, l'emploi juste et significatif des accessoires est bienvenu : c'est justement dans les pages consacrées à la "bienséance" qu'Iffland vante le maniement de l'éventail. Le petit texte qui suit sur "le costume" (*Ueber das Costume*) à comprendre dans un sens large, comme nous l'avons déjà expliqué, commence par ces mots : "le costume est une partie des règles de bienséance".¹¹⁰ Le respect des convenances, la nécessité de marquer le statut du personnage est ce qui dicte une certaine gestuelle et un habillement caractéristique et historiquement exact.

Mais surtout Iffland souligne à plusieurs reprises une idée intéressante : le lien profond entre jeu et costume, l'influence, le pouvoir même, du costume sur le comédien. Evoquant les costumes historiques, il écrit :

Il est certain que ces habits et ces formes de vêtement interpellent eux-mêmes celui qui a le don de se transporter facilement [dans un personnage] et donnent leurs instructions.¹¹¹

Il déplore l'uniformité des costumes sur la scène, reflet des modes du début du XIXe siècle, où les hommes vont principalement en noir et en brun, les femmes en blanc ; cette uniformité rend difficile la distinction entre les personnages et le respect de la bienséance.

Celui qui a observé un tant soit peu les acteurs débutants, doit savoir combien cette coutume et le manque de différenciation extérieure influe sur la négligence dont ils font preuve dans leur maintien et dans tout leur comportement.¹¹²

Iffland cite toujours l'influence du costume sur le jeu de l'acteur, et insiste de nouveau sur une nécessaire différenciation entre les personnages. Iffland demande que les acteurs se

¹⁰⁹ "Anstand ist das Benehmen, was der Person, die vorgestellt werden soll, in der Lage, worin diese Person sich befindet, zukommt und ansteht." *Almanach fürs Theater, 1807*. "Ueber den Anstand" est la suite de l'article "Fragmente über einige wesentliche Erfordernisse für die darstellenden Künstler auf der Bühne." p. 126.

¹¹⁰ "Das Kostume ist ein Theil des Anstandes." "Ueber das Kostume", in : *Almanach*, 1807. p. 133.

¹¹¹ "Es ist gewiß, daß diese Gewänder und Kleiderformen, den, welcher die Gabe hat, sich leicht zu versetzen, selbst ansprechen und ihre Anweisung geben." *ibid.*, p. 135.

détachent de la mode et de son uniformité, demande la variété des costumes pour permettre aux acteurs de mieux varier, changer leur jeu.

Nous avons vu ci-dessus que le respect de la bienséance doit permettre l'identification immédiate du personnage quant à la place qu'il occupe dans la société. Le costume joue donc un rôle essentiel dans cette identification et dans ce respect de la bienséance. Il y participe pleinement. Cette conception vaut autant pour les costumes contemporains que les costumes historiques. Cette exigence de l'attention au statut du personnage n'est pas le seul fait d'Iffland, elle revient dans d'autres textes d'hommes de théâtre durant les dernières décennies du XVIIIe siècle, elle est même l'exigence principale de tous ceux qui désirent réformer les pratiques scéniques et faire disparaître les traces du style baroque. W. Klara affirme :

La classe sociale est toujours la première des priorités pour le régisseur et les acteurs au XVIIIe siècle, ce qui correspond à la division de la société en classes.

113

Et Heinz Kindermann attribue ce même raisonnement à Iffland :

Dans le domaine historique, l'ordre hiérarchique et sa signature à travers le costume lui [Iffland] tiennent particulièrement à cœur # conformément à l'esprit de classes qui caractérise l'époque.¹¹⁴

Mis à part le fait que l'attention au rang du personnage vaut pour l'ensemble des costumes (pas seulement "historiques"), nous adhérons à l'idée que cette conception du jeu et du costume reflète la conscience de l'existence de classes (pas seulement sur une ligne verticale, aussi sur une ligne horizontale entre les différents corps de métiers) qu'il n'est pas bienséant de franchir, ni dans un sens ni dans l'autre. La dignité de la personne repose justement sur un comportement conforme au rang auquel elle appartient, et en ce sens des personnes de rang différent peuvent atteindre l'égalité par une dignité égale. Le comédien est aussi un modèle, un exemple ; il montre au public le bon et le mauvais maintien en société. Le comédien, et ici la situation devient plus ambiguë et plus subversive, est celui qui est capable de tenir tous les rôles, de prendre toutes les identités. Mais ce travail d'Iffland sur la bienséance va plus loin que le domaine de la scénographie et de la mise en scène ; il est lié à la volonté d'Iffland de relever la dignité et le statut du comédien dans la société de la fin du XVIIIe et du début du XIXe siècle. Il y a ici une dimension politique derrière ce choix esthétique : réhabiliter le métier de comédien, et l'art du théâtre lui-même. Iffland, à la suite des intellectuels de l'*Aufklärung* amoureux du théâtre, a beaucoup lutté pour que les comédiens ne soient pas considérés comme baladins sans tenue ni morale ; il avait une haute idée de sa valeur, il sut gagner la

¹¹² "Wer angehende Schauspieler nur einigermaßen beobachtet hat, kann es wissen, wie sehr diese Sitte und der Mangel an äußern Unterscheidung auf die Vernachlässigung ihrer Haltung und ihres ganzen Betragens Einfluss hat." *Almanach 1811, "Ueber die Bildung der Künstler zur Menschendarstellung [...]", p. 5-6.*

¹¹³ "Der Stand ist immer die erste Hauptsache für Regisseur und Schauspieler im 18. Jahrhundert, der ständischen Gliederung der sozialen Verhältnisse entsprechend." Klara, *Schauspielkostüm [...]*, op. cit., p. 65-66.

¹¹⁴ "Im historischen Bereich ist ihm gemäß dem ständischen Denken der Zeit die Rangordnung und ihre Kostüm-Signatur besonders wichtig [...]." Kindermann, *Theatergeschichte Europas, Band IV*, op. cit., p. 724.

bienveillance de personnages hauts placés, tel que le chancelier Hardenberg au grand désespoir de ses adversaires comme H. von Kleist.

Des passages de l'*Almanach* nous indiquent encore qu'Iffland n'appréciait guère le costume (historique) qui était en usage à l'époque du *Sturm und Drang*. Ainsi dans l'*Almanach* de 1811, plus exactement dans l'article "Au sujet de la formation des artistes à la représentation du genre humain sur la scène", Iffland, en regardant en arrière les productions dramatiques des dernières décennies, exprime le peu de cas qu'il fait des drames de chevalerie et déplore les "mauvaises habitudes" que "le flottement des bottes, le cliquetis des éperons, les vestes qui pendent et s'étirent font facilement régner" et il demande que "tout, même le vêtement" puisse y remédier.¹¹⁵ Le style relâché du théâtre du *Sturm und Drang* (dans les années 1770) le manque de retenue dont il fait preuve, le non-respect de la bienséance, devait déplaire à Iffland plus encore que l'inexactitude des costumes. Le "style génial" et la "force sauvage", pour reprendre les caractéristiques de ce mouvement, ne lui inspirent pas d'admiration. Iffland est un conservateur ; il se bat pour que la dignité des comédiens soit reconnue, mais pas dans un esprit révolutionnaire.

Le bannissement de la laideur que nous avons vu à l'exemple du maquillage de Franz Moor est encore une conséquence de cette attention à la "bienséance". Il en va de même de toutes les condamnations d'un vêtement trop luxueux pour un rôle. Nous voudrions maintenant développer un instant cette question du luxe qui touche particulièrement la scénographie, car elle est devenue l'un des sujets du débat. Iffland s'est exprimé sur la question dès ses premiers textes.

Iffland et la question de la richesse de la scénographie.

En effet, puisque le style de jeu élaboré par Iffland exige théoriquement un costume réaliste, caractéristique, c. à d. révélateur du personnage, de son caractère, de sa situation sociale, il ne peut être question de se vêtir avec des vêtements et accessoires luxueux, si le rôle ne l'exige pas. Le comédien doit se costumer selon son rôle, donc ne pas se mettre en valeur, ni faire un choix arbitraire. Iffland critique les comédiennes et leur vanité, comme le fera son successeur le comte Brühl dans ses commentaires. Dans son règlement de 1802, Iffland établit des règles qui visent à limiter les excès et demandent à chacun de se costumer selon son rôle. Même discours dans le court essai *Ueber das Kostume* de l'*Almanach* de 1807. Encore une fois la vanité des comédiens est fustigée. Iffland se sert d'un exemple caractéristique : l'abondance de plumes...

Un immense panache de plumes est un spectacle pitoyable, qui annonce immédiatement la tête creuse qui croit gagner de l'importance en s'en affublant. (...) Immanquablement la poitrine et l'estomac sont alors recouverts d'une rangée de grosses et fausses pierres, afin d'achever le ridicule. Chaque costume qui comporte plus d'éléments que le rôle ne le demande ou qui comprend des éléments contraires au rôle offense le bon goût.¹¹⁶

Le port des plumes en lui-même n'est toutefois pas condamné, et la sévérité d' Iffland

¹¹⁵ "Es ist nicht genug zu wünschen, daß alles, auch die Kleidung und jene Form der äußeren Bildung, welche daher veranlaßt werden kann, gegen die Verwöhnungen ausstreben möge, welche die schlotternden Stiefeln, die klappernden Sporen, und das Hängen und Dehnen in der Jacke, nur zu leicht herrschend werden lassen." *Almanach*, 1811. p. 4. ou encore *Iffland in seinen Schriften als Künstler [...]*, hrsg. von C. Duncker, Berlin 1859. p. 52.

paraît ici plus relative, comme semblent le confirmer maintes gravures qui le représentent, dans des rôles tragiques, avec un élégant couvre-chef. Iffland ne veut-il fustiger que les excès ?

Plumes et panache constituent une belle parure sur les chapeaux et les casques du costume vieil-allemand. Dommage qu'ils soient si souvent mal employés. Une grande plume doit être portée avec goût. [...] Lors de mouvements réfléchis, solennels de la tête, une grande plume peut prendre tout son sens, renforcer l'expression, devenir un baldaquin pour le regard. ¹¹⁷

On retrouve la volonté d'un costume qui ne soit pas purement décoratif mais aussi expressif. Le mouvement gracieux des plumes peut donner plus de prestance au personnage. Iffland met encore en garde contre les mauvaises interprétations du respect de la bienséance (*Anstand*) qui pourraient conduire un acteur à s'élever plus haut que nécessaire : que l'acteur n'aille pas s'imaginer que la bienséance réside dans le luxe ou dans des airs de grandeur.

Dans le mot "bienséance" de nombreux acteurs ne voient rien d'autre qu'un être extrêmement distingué. Ils croient y parvenir en portant la tête haute, mesurant leurs pas, en promenant leur regard autour d'eux faisant mine de ne rien approuver, ni respecter. Par conséquent ils choisissent facilement la silhouette qu'ils imaginent être la plus altière, la plus splendide comme figure idéale de la bienséance. ¹¹⁸

C'est à cet endroit de l'article qu'Iffland rappelle ce qu'il entend par "bienséance", une formule que nous avons déjà citée plus haut : "le comportement qui revient et correspond à la personne qui doit être représentée, dans la situation précise dans laquelle cette personne est représentée." Bien sûr, un rôle de noble exige que l'on se tienne d'une façon appropriée : la comédienne devra éviter "de défigurer la demoiselle allemande de noble origine ("das edle deutsche Fräulein") vêtue de sa lourde robe plissée en se tenant comme une laitière"... ¹¹⁹ On pouvait lire dans le respect de la bienséance (dont nous parlions plus haut), c'est-à-dire dans la différenciation des conditions sociales, la

¹¹⁶ "Ein ungeheurer Federbusch ist ein klägliches Anblick, der sogleich den leeren Kopf verkündet, welcher sich damit zu etwas zu machen denkt. [...] Es fehlt dann nichts, als daß Brust und Magen mit einer Chaussee von dicken, falschen Steinen belegt sind, um das lächerliche zu vollenden. Jedes Kostume, das mehr enthält als die Sache fordert, oder Dinge enthält, welche der Sache widersprechen, beleidigt den Geschmack." Iffland, "Ueber das Kostume", in : Almanach, 1807. p. 138.

¹¹⁷ "Auf den Hüthen und Helmen der altdeutschen Tracht ist die Feder, der Federbusch eine schöne Zierde, Schade, daß sie so oft missbraucht wird. Die hohe Feder soll mit Geschmack getragen werden. [...] Bei sorgfältigen, ernsten Bewegungen des Kopfes kann die hohe Feder von Deutung werden, den Ausdruck verstärken, ein Baldachin für den Blick werden". Iffland, *ibid.*, p.137-138.

¹¹⁸ "Unter dem Worte "Anstand" denken viele Schauspieler nichts anders als ein überaus vornehmes Wesen. Dies meinen sie durch einen hochgetragenen Kopf, bemessenen Schritt, nebst einem Umherschauen, welches nichts anerkennt, noch achtet, zu erreichen. Sie wählen daher leicht die hochgehendste, prächtigste Figur, die ihnen vorkommt, zum Ideal des Anstandes." Iffland, "Ueber den Anstand", *ibid.*, p. 125.

¹¹⁹ das "faltenreiche schwere Gewand durch die Haltung der *laitière* zu verunzieren." Almanach, 1807. p. 134.

recherche d'une identité bourgeoise. C'est cette différenciation qui, paradoxalement, permet l'égalité. Le souci de l'équilibre et de la mesure qui caractérise les propos d'Iffland laisse émerger l'idée d'une critique de l'excès baroque et de la débauche du monde aristocratique. On peut lire plus clairement dans la critique du luxe de la décoration la critique d'une vie de cour sans mesure et sans dignité.

Toutefois, on peut se demander si Iffland et sa troupe ont respecté ces principes. Les voix qui condamnent le luxe ne datent pas seulement de la période fastueuse de l'intendance du comte Brühl, et les reproches transparaissent parfois même dans la littérature critique pour avoir trop privilégié le spectaculaire (par exemple pour les représentations de *La Pucelle d'Orléans* de Schiller : long défilé triomphal, nombreux figurants qu'il fallait vêtir en costumes historiques), dépenses pour de nouveaux décors, costumes, effets, coups de théâtre, même si l'on a puisé largement dans les toiles et éléments de décors restants). Nous nous intéresserons aux réponses données par Iffland lui-même, et sur lesquelles nous reviendrons plus loin : les difficultés de tous ordres que l'on rencontre en gérant une grande scène.

Le point de vue d'Iffland sur les décors.

Iffland s'est très peu exprimé sur les décors de théâtre, mais nous savons qu'il voulait qu'ils soient dignes du théâtre "National et Royal" dont il avait la charge. En effet, dans un texte adressé au théâtre de Mannheim ¹²⁰, il se fait entendre pour signaler qu'une décoration négligée, trop vieille et usée fait le plus mauvais effet sur le public ; il demande que le théâtre se constitue un nouveau fonds de décors. On retrouve ici la notion de "bienséance", d'abord dans le sens d'une dignité de la représentation dans tous les éléments qui la composent. Lorsque l'on a reproché à Iffland la richesse de la scénographie, ce sont les décors réalisés par B. Verona, le décorateur officiel des Théâtres Royaux berlinois et l'ensemble des effets de scène (défilés, illuminations, transformations du décor) qui étaient visés, plus que les costumes. Il faut replacer la vision des choses défendue par Iffland dans le contexte d'une concurrence entre le théâtre et l'opéra. C'est l'opéra, dont le répertoire est essentiellement français et italien, qui jouit de la bonne grâce des princes ; en essayant de rehausser l'éclat des représentations d'art dramatique, Iffland s'efforce de donner plus de poids à cet art et du même coup au répertoire allemand. Il poursuit à sa manière, en employant les moyens de la scénographie, l'entreprise qu'avaient lancée les hommes de théâtre et réformateurs du XVIII^e siècle. Le comte Brühl, successeur d'Iffland s'est engagé par la suite dans une démarche analogue.

Le soin apporté par Iffland à la décoration théâtrale s'est exprimé surtout lors des représentations des œuvres de Schiller. Par ailleurs, plusieurs extraits des *Almanachs* montrent qu'Iffland était conscient de l'évolution du goût vers plus de vérité historique, et qu'il a accompagné cette évolution en demandant à ses décorateurs de créer des décors plus variés. Nous reviendrons dans un instant sur les décors créés par Bartolomeo Verona.

Le travail d'Iffland dans son ensemble présente donc plusieurs aspects intéressants.

¹²⁰ Je ne dispose malheureusement pas de la date exacte de ce texte que j'ai trouvé réédité in : C. Duncker, *Iffland in seinen Schriften* [...], Berlin, Duncker und Humblot, 1859.

Iffland s'inscrit dans la ligne des réformes de l'*Aufklärung* et réalise les exigences qui étaient apparues tout au long du XVIIIe siècle : le fait que le costume corresponde au caractère représenté, qu'il reflète sa condition sociale, et que les vêtements du passé soient reproduits avec plus d'exactitude. Il réalise ces réformes sur une scène influente et les applique sur une longue durée. Il faut noter surtout le fait qu'Iffland, l'un des premiers, intègre le costume dans la réflexion sur le spectacle, et ce, dans le cadre d'une réflexion théorique sur le costume. Pour reprendre l'expression d'un autre de nos auteurs, Karl Friedrich Schinkel, à propos des décors, nous pouvons dire que pour Iffland, le costume "fait partie intégrante du spectacle." Concernant les costumes historiques, il apparaît qu'Iffland s'est montré plus attaché à ce principe à la fin de sa carrière. Cependant nous avons voulu souligner un phénomène intéressant, le fait qu'Iffland se distancie de la vérité historique au profit de l'efficacité de l'information, au profit d'autres signes que les signes de l'Histoire. Iffland a cherché un équilibre entre exigence d'historicité et pouvoir expressif du costume. Sans vouloir faire de rapprochement inapproprié, nous pensons que cette démarche est moderne, c'est-à-dire proche des pratiques scéniques développées au XXe siècle. Certes, Iffland semble s'être moins intéressé aux décors de ses spectacles, ainsi se pose la question de l'unité des représentations d'un point de vue théorique. Toutefois, son travail sur le costume, même si d'autres esthétiques ont prévalu par la suite, annonce le travail des metteurs en scène du XXe siècle et du début du XXIe siècle.

1. 2. 1. 3. Le principal décorateur lors de la direction d'Iffland : Bartolomeo Verona.

Le principal décorateur des Théâtres Nationaux et Royaux berlinois lors de la direction d'Iffland fut Bartolomeo Verona. Il fut directement impliqué dans le débat sur la scénographie, car les décors qu'il produisit firent l'objet à la fois d'éloges et de critiques sévères. C'est pourquoi nous présentons rapidement ici sa vie et son œuvre.

Bartolomeo Verona (1744-1813), originaire du Piémont, était l'élève et le gendre de Bernardo Galliari (1720-1780), son prédécesseur au poste de décorateur à Berlin. Le *Künstlerlexikon Thieme-Becker* indique que Verona travailla à partir de 1771 d'abord au service de Frédéric II de Prusse et d'autres personnalités de la noblesse, en décorant des salles de leur palais. Il fut engagé à l'Opéra en 1786, puis travailla également occasionnellement pour le Théâtre National et Royal où il trouva un engagement permanent sous la direction d'Iffland à partir de 1798.¹²¹ L'artiste ne semble pas avoir laissé de document sur sa conception de la scénographie. Son œuvre n'a fait l'objet que de peu de recherches.¹²²

B. Verona appartient encore à la tradition des décorateurs italiens de la fin du XVIIIe siècle, et son style est révélateur de l'influence mêlée du baroque et du classicisme. Dans *Die Theaterdekoration des Klassizismus*, Paul Zucker classe Verona parmi un groupe de décorateurs qui, sans appartenir complètement au classicisme, pratiquent un "historisme

¹²¹ Note de Ulrike Harten in : U. Harten, K. F. Schinkel . *Die Bühnenentwürfe*, München [...], 2000. p. 28.

¹²² Ulrike Harten donne une indication bibliographique, la thèse (dactylographiée) d'Ingelde Müller, *Bartolomeo Verona*, Berlin 1945.

inavoué et éclectique".¹²³ La déclaration de Zucker semble juste si l'on entend historisme simplement comme représentation des styles architecturaux du passé ;¹²⁴ elle pose en tout cas la question de la place de l'histoire dans les décors de Verona.

Ce qui caractérise d'abord son travail, c'est une certaine pompe, si l'on accorde du crédit à une critique de Louis Catel qui, dans un article de décembre 1808, dénonce "le faste vaniteux de pièces de décors absurdement dressées les unes sur les autres" et l'"éclat des colonnes transparentes (il s'agit d'une technique particulière) de couleur verte, rouge ou bleue"¹²⁵. Cette description évoque encore l'esthétique baroque et rococo alors sur le déclin. Ce faste de la décoration correspond toutefois à la volonté d'Iffland d'utiliser la scénographie au service du succès de la représentation, un point que nous avons déjà évoqué au chapitre précédent. On comprend alors que les décors de Verona susciterent le débat sur la justification de la splendeur de la décoration.

Le comte Brühl, successeur d'Iffland, et défenseur de la vérité historique dans la scénographie a critiqué ultérieurement l'arbitraire, le manque de rigueur qui régnait dans les pratiques scénographiques avant son arrivée. L'esthétique rococo évoquée par Louis Catel laisse supposer un traitement non mimétique du réel. Comment Verona a-t-il envisagé la reproduction d'architectures anciennes et d'éléments naturels ? U. Harten indique que Verona a inséré des monuments de style égyptien dans les décors (plutôt baroques) de la *Flûte enchantée*, représentée en 1794, en cela il pratique le même style éclectique que d'autres décorateurs de son temps. Le style de Verona a pourtant évolué vers plus de réalisme historique. L'artiste fut aussi le décorateur des drames de Schiller ; il apporta beaucoup de soin à ces décors et s'attacha à mieux rendre la réalité historique du lieu de l'action. Pour la *Pucelle d'Orléans* en 1802, Verona peignit la cathédrale de Reims, pour *Wilhelm Tell* en 1804, il reproduisit le Lac des quatre cantons et le village d'Altdorf. Par une critique parue en 1811 dans le journal *Berlinische Nachrichten* au sujet de la représentation de *Johann Vasmer, maire de Brême. Une tragédie historique*¹²⁶, nous savons que Verona représenta la vieille mairie sur la place de Brême avec la statue de Roland.

Il est bien sûr difficile d'évaluer le degré d'historicité et le sens exact de ses œuvres. La cathédrale de Reims, par exemple, apparaît comme une œuvre hybride. Le sujet représenté, un lieu précis non conventionnel, en fait réellement une peinture historique, mais elle est pleine d'erreurs.¹²⁷ Le manque d'historicité des œuvres de Verona

¹²³ "(...) einen eklektizistischen unausgesprochenen Historismus". Paul Zucker, *Die Theaterdekoration des Klassizismus*, Berlin 1925. p. 13.

¹²⁴ L'Historisme dans son acception allemande est une tendance de l'art que l'on peut définir comme retour aux styles du passé dans l'objectif d'une création contemporaine ; elle apparaît plus nettement entre 1750 et 1900 en Europe (cf. le groupe des Nazaréens, le néogothique) ; mais elle ne semble guère correspondre au style de Verona.

¹²⁵ der "eitle Prunk zwecklos übereinandergetürmter Decorationsstücke" ; der "Glanz der grünen, rothen und blauen transparenten Säulen". Catel, *Berlinische Nachrichten*, 29.12.1808, cité aussi in Harten, *op. cit.*, p. 27.

¹²⁶ *Johann Vasmer, Bürgermeister in Bremen. Eine historische Tragödie*. Critique parue in : *Berlinische Nachrichten*, Nr. 19, 12 février 1811.

s'explique par une forme d'ignorance. Mais la cathédrale nous apparaît aussi comme une construction née de l'imaginaire de Verona, qui se nourrit de formes qu'il connaissait¹²⁸ en les stylisant, en faisant ressortir les traits les plus typiques. Il semble cependant que Verona a évolué vers plus de respect de la vérité historique. L'article critique cité ci-dessus et paru en 1811 sur la pièce *Johann Vasmer, maire de Brême. Une tragédie historique* dans les *Berlinische Nachrichten* nous donne quelques indications supplémentaires :

La dernière décoration fit sensation. On aperçoit la vieille mairie et la place qui l'entoure, ornée de la statue de Roland. Tout cela, bien réussi dans l'exécution et dans l'agencement optique, fit un excellent effet, et il vaut la peine de voir Johann Vasmer rien que pour voir cette décoration.¹²⁹

Nous avons ici une preuve que Verona continua à représenter des monuments anciens dans ses décors. On reconnaît aussi le goût du public pour ce genre de décors. Ce qui fait sensation, c'est autant la dimension historique que l'aspect particulier du lieu – ici la statue de Roland. A une époque où le tourisme n'existe pas encore pour la majorité et où les voyages commencent à peine à se développer, on comprend l'intérêt de la population pour la représentation de lieux qu'elle n'aura sans doute jamais l'occasion de voir. Evidemment nous ne pouvons juger de l'exactitude historique de ce décor aujourd'hui disparu. Cependant, la description ci-dessus nous fait penser à un phénomène artistique particulier qui s'est développé quelques années plus tôt, et sur lequel nous aurons l'occasion de revenir, celui des dioramas et des panoramas. Il s'agit de toiles peintes mises en valeur par un éclairage et qui reproduisent des monuments et lieux historiques célèbres. La représentation se veut proche de la réalité, dans une recherche d'effet optique et dans un esprit didactique. K. F. Schinkel en exécuta quelques-uns qui connurent un grand succès, et qui ont pu encourager Verona à travailler dans cette direction. Un autre facteur a certainement joué dans l'évolution de Verona vers plus réalisme historique, c'est l'influence du directeur Iffland qui accorda lui-même plus d'importance aux costumes historiques à la fin de sa carrière.

Finalement, on peut supposer que les styles baroque et réaliste alternaient dans les productions de Verona, suscitant le rejet des puristes de la vérité historique et la demande d'une plus grande homogénéité. Les quelques esquisses ou reproductions de décors de Verona que nous avons pu voir témoignent d'un certain savoir-faire. Iffland dans l'ensemble semble avoir apprécié le travail du décorateur, car nous n'avons trouvé nulle part d'allusion à une opposition ou un mécontentement de sa part. Nous reviendrons sur

¹²⁷ La représentation de la cathédrale de Reims ne ressemble certes pas beaucoup à l'original, avec ses pignons de style flamboyant qui ornent la façade. Schinkel reproduira le même monument en 1818 avec beaucoup plus d'exactitude.

¹²⁸ Je pense ici à la façade de certains édifices religieux italiens, à l'architecture gothique allemande en général, ou encore à la ligne typique (en escalier) des frontons de maisons médiévales et de l'époque renaissance en Allemagne du nord. Verona mêle tous ces éléments pour créer une cathédrale à la fois historique et imaginaire.

¹²⁹ *"Die letzte Decoration erregte Aufsehen. Man erblickt das alte Rathaus und den Platz davor, geziert mit Rolands Standbild. Alles das, wohlgerathen in Malerei und optischer Anordnung, wirkte ganz vortrefflich und es lohnt schon, Johann Vasmer zu besuchen, um diese Decoration zu sehen."* *Berlinische Nachrichten*, Nr. 19, 12. Februar 1811.

les diverses réactions que suscitèrent les œuvres de Verona dans la suite de notre étude.

A sa mort en 1813, B. Verona fut remplacé par Peter Ludwig Burnat (1762-1817), appelé le "Prof. Burnat" dans le programme des Théâtres Royaux. La documentation sur cet artiste est très réduite. U. Harten indique qu'il travailla d'abord à partir de 1793 comme décorateur à l'Opéra italien, mais se retrouva sans emploi lorsque cet opéra fut fermé en 1806. C'est Iffland qui le proposa au roi comme successeur de Verona, invoquant la longue attente de Burnat. Or, par ce geste il écartait pour un temps de la scène l'architecte et peintre K. F. Schinkel qui avait posé sa candidature à ce poste.¹³⁰ "Iffland s'efforça de créer une situation immuable", affirme U. Harten.¹³¹ Après la mort d'Iffland (1814), le nouveau directeur, le comte Brühl, remplaça Burnat par une équipe de décorateurs plus jeunes et invita Schinkel à collaborer à la création de nombreux spectacles, ouvrant par ce fait une nouvelle ère pour le théâtre de Berlin.



Deux esquisses du décorateur Bartolomeo Verona.

¹³⁰ Cf. le chapitre sur K. F. Schinkel.

¹³¹ "Iffland [hat sich bemüht], unverrückbare Tatsachen zu schaffen". Harten, *op.cit.*, p. 29.



Illustrations tirées de P. Zucker, *Die Theaterdekoration des Klassizismus*, 1925.

1. 2. 2. Les réformes du comte Karl von Brühl (1815-1828).

Après le décès d'August Wilhelm Iffland fin 1814, le comte Karl von Brühl lui a donc succédé à la tête des théâtres berlinois en février 1815. Le comte Karl von Brühl étant l'une des figures centrales du débat sur la scénographie, puisque ce sont justement ses réalisations qui contribuèrent à le relancer, on comprendra que nous accordions un peu plus d'espace à sa biographie et à son travail, d'autant plus que c'est une figure moins connue en France. Certes Karl Brühl n'a pas la même importance pour le théâtre allemand qu'A. W. Iffland ou encore K. F. Schinkel, pour ne pas parler de Goethe ; mais il est un personnage intéressant pour d'autres raisons ~ ce que nous aimerions démontrer dans les pages qui suivent.

Précisons d'emblée que le point le plus marquant, celui pour lequel K. von Brühl est mentionné dans l'histoire du théâtre allemand, est le principe de la reproduction fidèle des vêtements et lieux historiques de l'action, le principe de la "vérité historique" des costumes et des décors. Brühl était si profondément attaché à cette vérité historique, la défendant contre toutes les critiques que l'on a pu lui faire, que cet attachement suscite l'étonnement et demande des recherches plus sérieuses. Nous ne pouvons citer ici tous les ouvrages critiques qui accordent un peu de place à l'administration du comte Brühl ; nous évoquerons les titres essentiels. Pour mieux connaître l'ensemble du travail du comte Brühl comme administrateur des Théâtre Royaux, ses choix concernant le répertoire, ses relations avec les acteurs, ainsi le travail et la vie des acteurs (répétition, régie, salaires), nous disposons d'une étude très sérieuse et documentée de Marie-Luise Huebscher sur le *Théâtre Royal de Berlin sous l'administration du Comte Brühl*, publiée à Berlin en 1960.¹³² On trouvera encore trois chapitres très complets sur l'ère Brühl dans l'ouvrage de Ruth Freydank *Le théâtre à Berlin*,¹³³ un autre ouvrage de qualité, même si

¹³² Marie-Luise Huebscher, *Die königlichen Schauspiele zu Berlin unter der Intendanz des Grafen von Brühl (1815 bis 1828)*, Berlin, 1960. Hannover. Phil. Diss.

son orientation idéologique transparaît dans la formulation, comme nous l'avons déjà signalé à propos d'August Wilhelm Iffland ; il est enrichi par de bonnes illustrations et documents d'époque. Concernant le travail sur la scénographie, nous devons rendre justice à la thèse d'Hermann Schaffner sur *La réforme du costume sous l'administration du comte Brühl*¹³⁴ qui aborde de façon très complète le travail sur les costumes, autant du point de vue pratique que de la réflexion esthétique. On se reportera à l'incontournable *Histoire du théâtre européen* de Heinz Kindermann pour une bonne synthèse du travail de Brühl et de Schinkel sur les costumes et la décoration. H. Schaffner surtout et H. Kindermann se sont également intéressés à la réception du travail du comte Brühl et leurs ouvrages contiennent des références à plusieurs auteurs que nous avons pu exploiter utilement pour l'étude du débat sur la scénographie.

1. 2. 2. 1. Karl Graf von Brühl (1772-1837) : un amateur passionné d'art et de théâtre.

La personne de Karl von Brühl, que de nombreux témoignages présentent comme un homme extrêmement affable et courtois, n'a pas fait l'objet de jugements controversés, comme ce fut le cas pour August Wilhelm Iffland. Dans nos recherches biographiques, nous avons tenté de déceler les origines des grandes idées qui ont orienté son travail.

Comme source d'information sur la vie de Karl von Brühl, nous disposons d'abord des indications biographiques données par Johann Valentin Teichmann, un secrétaire des Théâtres Royaux de Berlin qui a rédigé vers 1856 l'histoire des différentes directions des théâtres berlinois¹³⁵. Puis il existe une biographie du comte Brühl et de ses parents, publiée en 1910 par Hans von Krosigk¹³⁶, qui permet de connaître en détail le parcours du futur administrateur. Cette biographie a servi à tous ceux qui se sont intéressés au travail du comte à partir du XXe siècle. Le défaut de cet ouvrage au ton bienveillant est un possible manque d'objectivité ; il nous livre cependant des dates, des faits et, tirées de documents tout à fait privés, un certain nombre d'informations intéressantes que la critique n'a pas manqué de relever (Kindermann, Freydank, Harten). Le point le plus souvent souligné par la critique jusqu'ici est le lien de la famille Brühl avec J. W. Goethe. Tout en creusant cet aspect important, nous voudrions souligner d'autres faits qui n'ont été que peu ou pas du tout soulignés et qui à notre avis expliquent en profondeur les prises de position du futur administrateur.

¹³³ Freydank, *Theater in Berlin*, op.cit.

¹³⁴ H. Schaffner, *Die Kostümreform des Grafen Brühl an den Königlichen Theatern zu Berlin*, Köln, Institut für Theaterwissenschaft, 1926.

¹³⁵ Ce texte est édité parmi d'autres documents dans *Johann Valentin Teichmanns literarischer Nachlass*, herausgegeben von Franz Dingelstedt, Stuttgart, J. G. Cotta, 1863.

¹³⁶ Hans von Krosigk, *Karl Graf von Brühl General-Intendant der Königlichen Schauspiele, später der Museen in Berlin und seine Eltern*, Berlin, Mittler, 1910. 395 p. Ce livre contient par ailleurs de nombreux témoignages sur les personnalités importantes du monde culturel et politique de cette époque.

Ainsi nous mettrons l'accent sur quatre points :

- "Fidèle jusqu'à la mort" ("treu bis in den Tod") : c'est avec ces mots que Karl Brühl signe sa dernière lettre au roi Frédéric Guillaume III quelques heures avant de mourir. Le premier point est l'engagement au service de la couronne de Prusse. Nous insistons sur cette situation du comte qui eut des répercussions notables sur la place du théâtre dans la société berlinoise du début du XIXe siècle.
- Le deuxième point est le sentiment national qui animait Karl Brühl et son engagement au service de cette cause à travers les arts.
- Le troisième point est la place de l'art dans sa vie. Nous ne sommes certes pas la première à en montrer l'importance, mais ce point est véritablement essentiel. On remarquera le goût de Karl von Brühl pour la peinture, sa pratique personnelle du dessin et les liens d'amitié tissés avec de nombreux artistes. Quant au théâtre, il prend une place très tôt dans sa vie sous la forme du théâtre amateur, au sein duquel Brühl a rempli plusieurs tâches (jeu, décoration, lumières...)
- Le dernier point finalement, non moins important, est l'intérêt pour la nature : c'est la "nature" de la vallée de Seifersdorf (le domaine familial), aménagée avec un grand soin par les parents en jardin à l'anglaise et c'est aussi le premier métier de Karl Brühl qui se destinait à la profession de forestier. La fascination pour la nature sous la forme de paysages se manifeste à plusieurs reprises lors de ses voyages. On peut voir dans la vie de Brühl la recherche d'une nature idéale avec un intérêt grandissant pour sa dimension scientifique. Cet intérêt de Karl Brühl pour la (belle) nature s'inscrit dans une évolution du regard porté sur la nature, évolution qui se produit à la fin du XVIIIe siècle sous l'influence de courants littéraires ou de penseurs comme Rousseau.

La combinaison de ces quatre points forts peut expliquer une bonne partie de la vie et du travail du comte Brühl. Nous ne cherchons pas à dire que ces traits de la personnalité de Brühl sont particulièrement originaux. La vie de Karl von Brühl n'est pas intéressante pour son originalité, mais parce qu'elle est un exemple de l'empreinte que les grands courants de pensée, culturels, politiques laissèrent dans une vie.

Le comte Karl Friedrich Moritz Paul von Brühl est né en 1772 à Pforten en Saxe.¹³⁷ Karl von Brühl reçut une éducation soignée et variée, complétée par la musique et le dessin. Dès son plus jeune âge, il vécut dans un milieu de musiciens, de poètes (de renommée régionale) amis de la famille, il participa à de petites fêtes avec spectacles de théâtre. Il se décida pour des études de sylviculture et s'engagea à la suite de son père au service de la couronne de Prusse (les perspectives d'une carrière en Saxe étant réduites). Ces études le firent venir à Berlin (1791). La formation à la gestion de la forêt mêlait le dessin et les mesures, les cours de botanique, de minéralogie ; le regard sur la

¹³⁷ Son grand-père paternel était le comte Heinrich von Brühl (1700-1762), personnage puissant et ambigu qui fut le premier ministre du prince-électeur de Saxe, August III dit "le Fort". Des dissensions avec la couronne de Saxe amenèrent la plupart des membres de la famille à servir d'autres États. Note touristique : la "Brühlische Terrasse" à Dresde porte donc le nom du ministre et grand-père du futur directeur des Théâtres Royaux de Berlin.

nature était donc aussi un regard scientifique. Brühl s'inscrit au cours de dessin du peintre paysagiste Janus Genelli (1761-1813)¹³⁸ avec lequel il se lia d'amitié. Ses études l'amènèrent également à voyager à travers les territoires de langue allemande et connaître des paysages et personnages variés. De fin 1794 à 1796, Karl Brühl effectua un séjour prolongé dans le Harz, une sorte de "stage". Le Harz représenta pour lui une forme d'idylle, entre autre par la beauté du paysage considéré comme "sauvage". En 1798, Karl Brühl entrepris un voyage qui le conduisit dans les lieux aussi variés que Karlsbad, Weimar, Fulda, Jaxthausen (le château de Götz de Berlichingen), Heilbronn, Stuttgart, Strasbourg (où il grimpa sur les hauteurs de la cathédrale et en admira l'architecture) ici il agit dans la droite lignée du Goethe du *Sturm und Drang*. A Mannheim, la troupe de théâtre de l'intendant Dalberg le déçut.¹³⁹ Il étudia avec soin tout ce qui concernait la sylviculture, mais glana au passage (dans son esprit) des vues de paysages, des formes d'architecture, il s'imprégna d'art, d'artisanat, et de collections diverses, visita les concerts, assista aux spectacles qu'il put rencontrer. L'intérêt pour les traces de l'histoire et les éléments "folkloriques" se manifesta très tôt.

Entre fin 1798 et 1800, Karl Brühl séjourna plus longuement à Weimar.¹⁴⁰ Des liens d'amitié unissaient les parents Hans Moritz et Christina von Brühl à la duchesse Anna-Amalia et à son fils. Les liens avec Weimar furent d'abord des liens sociaux au sein d'un même milieu, avant d'être des liens culturels, mais il est vrai que la duchesse Anna-Amalia était considérée comme une protectrice et amie des arts¹⁴¹. Ainsi les liens s'étendirent à de nombreuses personnalités littéraires et artistiques, dont J. W. von Goethe. Ce qui nous intéresse dans ce séjour de Karl Brühl à Weimar, c'est surtout qu'il a pu apprécier l'activité du théâtre de Weimar, qu'il a vu par exemple les représentations de certaines pièces de Schiller (les *Piccolomini* par ex., furent créées en 1799), le théâtre faisant partie des plaisirs obligatoires et les plus prisés. Nous savons même que Brühl jugeait assez sévèrement le travail de Goethe comme directeur de théâtre et comme metteur en scène.¹⁴² Durant ce séjour à Weimar, Brühl participa à la vie de la cour, aux spectacles ; Goethe écrivit même un rôle pour lui.

L'engagement au service de la cour de Prusse.

En 1800, Karl von Brühl devint chambellan du prince Heinrich von Preußen, frère de

¹³⁸ Les Genelli étaient une famille d'artistes. Brühl était également lié avec le frère de Janus, Hans Christian Genelli (1763-1823), un architecte d'inspiration néo-classique, auteur de recherches sur le théâtre des Grecs. Rappelons qu'Hans Christian Genelli était également lié d'amitié avec A. W. Schlegel, auquel il transmet ses découvertes sur le théâtre des Grecs.

¹³⁹ Le Théâtre National de Mannheim, sur lequel Schiller put faire jouer ses premières œuvres dramatiques, était l'un des plus réputés à la fin du XVIIIe siècle, mais il connut un déclin à la suite du départ d'A. W. Iffland en 1796.

¹⁴⁰ Il aura l'occasion d'y retourner à plusieurs reprises.

¹⁴¹ Selon nous, cette situation est tout autant révélatrice de l'aura qu'avait la petite ville de Weimar, de l'attraction qu'elle exerça, que d'une influence directe de ses têtes pensantes.

¹⁴² Par la correspondance entre Brühl et sa mère Christina von Brühl. Je renvoie, pour toutes ces données, à la biographie d'Hans von Krosigk, Berlin 1910.

Frédéric II (le Grand), qui vivait à Rheinsberg, et le restera jusqu'en 1802. Ce séjour au château de Rheinsberg permit au jeune comte de forger son jugement esthétique. R. Freydank fait déjà remarquer que Brühl eut alors l'occasion de connaître le théâtre français, puisque le prince entretenait une troupe de comédiens français. Ce prince était également mécène et grand amateur d'art (comme l'a montré l'exposition qui lui a été consacrée en 2002 au château de Rheinsberg), ce qui a sans doute permis à Brühl d'accroître sa culture artistique, voire d'étudier ces œuvres. Le prince Heinrich avait surtout une passion pour la France et cette passion irrita le jeune Brühl qui s'efforça vainement de faire connaître à son maître la littérature et l'art allemands. Ces efforts dont témoignent les lettres révèlent la présence d'un sentiment national dans le cœur du jeune comte. A la mort du prince Heinrich, Brühl entra d'abord au service de la reine mère Friederike (1802-1805), puis plus tard après le décès de cette dernière, au service de la reine Louise (1810) et l'on peut finalement considérer le poste d'administrateur des Théâtres Royaux comme un prolongement de ces diverses charges. Lors de ses engagements à la cour de Prusse, Brühl fut souvent sollicité pour agencer et ordonner des fêtes et spectacles et plus particulièrement les costumes. Il avait donc une certaine expérience d'amateur. Mais surtout Brühl a été un homme de cour : et l'on voit qu'il a fréquenté les plus hauts cercles.

Le voyage à Paris (1803)

Un événement toutefois déclencha plus particulièrement chez Karl von Brühl le désir de s'occuper un jour de théâtre, si l'on en croit ce qu'affirme Hans von Krosigk d'après les lettres dont il fait la synthèse. Cet événement est le voyage de Karl von Brühl à Paris en 1803. Il y vit le Premier Consul Bonaparte et échangea même quelques banalités avec lui, et surtout il put profiter des grands théâtres parisiens, notamment l'Opéra et le Théâtre Français, où il chercha à voir les danseurs et comédiens alors célèbres. C'est ainsi que Brühl a pu apprécier de ses propres yeux le jeu de Talma et son travail sur les costumes.

A Paris, Brühl passa de nombreuses heures dans le Louvre et put en étudier toutes les richesses. Il écrit dans ses lettres qu'il apprécia plus particulièrement de voir des œuvres allemandes (Dürer). Ce fait est encore une fois le signe d'un sentiment national qui se manifesta de façon de plus en plus prononcée au fur et à mesure des événements qui marquèrent l'histoire de l'Allemagne. Voici ce qu'écrivit Karl Brühl sur les spectacles de la capitale prussienne, une fois revenu à Berlin, dans une lettre à sa mère :

"Dans toutes ces choses, certaines pourraient tout de même être meilleures (...). Devant tout cela, l'envie grandit en moi de devenir un jour Directeur des spectacles ; je m'imagine qu'il y a quand même bien des choses que je ferais mieux."¹⁴³

L'expérience parisienne donna donc une résonance intérieure particulière à l'ensemble des expériences théâtrales vécues par Brühl, et fit mûrir en lui le désir de réformer les pratiques scéniques à Berlin. Elle inscrit Brühl dans une longue tradition (remontant à la Renaissance) de réaction ambiguë des Allemands lors de leur voyage en France et à

¹⁴³ *"Manches könnte aber doch bei alledem besser sein (...). Mir kommt bei alledem immer mehr und mehr die Lust an, dereinst Directeur des spectacles zu werden ; ich bilde mir ein, ich würde manches doch besser machen."* Krosigk, op. cit., p. 264.

Paris. L'attrance est claire ; le voyage suscite à la fois fascination et rejet, et surtout déclenche ou renforce souvent le sentiment patriotique.¹⁴⁴ Et la lettre citée ci-dessus annonce par ailleurs des aspects du futur travail de Brühl : la rivalité du Théâtre de Berlin avec le Théâtre Français, avec les grands théâtres de l'époque, ainsi que le désir de faire du Théâtre de Berlin un centre rayonnant de l'art dramatique allemand.

Le séjour en Suisse de 1804 : l'admiration pour la "grande nature"¹⁴⁵ et la poursuite de la découverte de l'histoire.

En 1804, Karl von Brühl eut l'occasion de se rendre en Suisse, à l'occasion d'un séjour de la reine mère Friederike aux eaux de Baden. Libéré de ses obligations, le jeune comte partit vers les montagnes avec un ami peintre, tous deux munis de matériel de dessin. La Suisse fut pour eux le lieu d'une double expérience (à la fois esthétique et politique) : la rencontre avec une nature impressionnante, et la confrontation avec des lieux de mémoire de l'identité nationale suisse. En faisant ce voyage, Brühl s'inscrit de nouveau dans une tradition : celle du voyage en Suisse. Ce voyage connaît un développement au XVIII^e siècle, il est l'occasion pour les jeunes gens de se former humainement et socialement ; parallèlement la Suisse est devenue, avec d'autres contrées plus célèbres comme l'Italie, un lieu de passage obligé pour les artistes.¹⁴⁶ Les deux jeunes gens marchèrent et dessinèrent à l'envie. Brühl raconte que la vue de certains paysages les enthousiasma tant qu'ils criaient de joie en lançant leur casquette en l'air... Nous lisons dans ses lettres qu'il était sensible aux couleurs du paysage qui se déployait devant lui, un élément qui aura son importance par la suite, puisqu'il insistera sur une reproduction réaliste pour les coloris des décors. Brühl ne manqua pas de se rendre sur les traces de Guillaume Tell. Il avait vu la pièce de Schiller à Weimar avant de partir. A Altdorf, écrit H. von Krosigk, "s'éveilla chez Karl, spécialement animé par la représentation de *Tell* (...) un intérêt tout particulier pour le(s) pays et les hommes."¹⁴⁷ Brühl dessina et annota les costumes locaux ; il est possible qu'il prit là plus particulièrement conscience de son intérêt pour cette vérité historique qu'il tentera de mettre en place sur les théâtres de Berlin. Cette attitude de Brühl montre par ailleurs qu'il

¹⁴⁴ Karl von Brühl fut véritablement enthousiasmé par la culture française, mais on trouve aussi dans les lettres une remarque du type "Paris ohne Franzosen wäre der erste Ort in der Welt..." Paris sans les Français serait le plus beau lieu du monde..." Heinrich von Kleist, qui fit le voyage à peu près à la même époque n'apprécia pas Paris, où il se sentit perdu, mais plutôt en raison du climat politique.

¹⁴⁵ "die große Natur" : expression employée par Anna-Amalia de Saxe-Weimar dans une lettre du 8 novembre 1804 à Karl von Brühl qui désirait lui montrer les esquisses réalisées lors de son voyage en Suisse, in Krosigk, *op. cit.*, p. 268.

¹⁴⁶ Brühl n'est bien sûr pas le seul à avoir ressenti un profond intérêt pour la Suisse. Son voyage s'inscrit dans la lignée de nombreux autres voyageurs. Il confirme la représentation que l'on avait de la Suisse à la fin du XVIII^e siècle, pays des hommes libres et des grands paysages. D'autres auteurs et artistes qui interviennent dans notre étude ont fait ce voyage en Suisse : Kleist (plutôt pour des raisons politiques qu'esthétiques), les architectes Louis Catel et Karl F. Schinkel, Karl Gropius (l'un des décorateurs du Théâtre Royal), et même A. W. Iffland.

¹⁴⁷ "Hier [Altdorf] wachte bei Karl, noch besonders durch die (...) "Tell"-Aufführung angeregt, ein ganz besonderes Interesse an Land und Leuten auf." Krosigk, p. 266.

comprend la pièce différemment des intentions de Schiller. Schiller avait proposé une utopie politique (non révolutionnaire) d'une communauté fraternelle et libre. Brühl regarde le personnage de Tell et les événements comme des événements historiques ; il en retient la fondation d'une nation. La démarche de Brühl est "nationaliste" en ce sens qu'il recherche dans le passé les racines d'une identité nationale possible pour le présent. Tell est suisse, mais cela n'empêche pas l'identification.

Durant les années de guerre avec Napoléon (1806-1814), Brühl demanda instamment au Roi de Prusse Frédéric Guillaume III de lui donner du service pour défendre la cause nationale. Frédéric Guillaume n'accéda que tard à sa demande (1813-1814) et l'engagea à ses côtés dans son armée lorsqu'il traversa l'Allemagne vers l'ouest, pour rejoindre Paris et Londres. Ces années de guerre raffermirent le sentiment national qu'éprouvait Karl von Brühl, un sentiment qui s'est ensuite révélé dans la gestion du répertoire des théâtres berlinois. Les réformes effectuées en matière de scénographie devaient elles-mêmes servir cette cause nationale.

Prise en charge de l'administration des Théâtres Royaux.

Effectivement, petit à petit avait grandi en Karl von Brühl le désir de s'investir dans le théâtre sous une forme ou une autre ; nous avons déjà signalé qu'il est l'agenceur des spectacles de cour, des fêtes royales costumées. Brühl avait eu des visées sur la direction de l'opéra de Berlin, avant que celle-ci ne fût confiée à Iffland (1810) en plus de la direction du Théâtre National. G. Wahnrau affirme que la Reine Louise soutenait la candidature de Brühl à la tête de l'une des scènes de Berlin. J. V. Teichmann précise que la Reine avait promis de s'employer à demander pour Brühl la charge de "Directeur des Théâtres Royaux" qui devait être "créée et dissociée du Théâtre National"¹⁴⁸. Cette information souligne la position de Brühl comme serviteur de la cour et l'intention de la maison royale de fonder une institution culturelle qui soit à son service. La séparation escomptée entre un théâtre "national" et un théâtre de "cour" est une preuve de la fonction politique des spectacles.

Selon H. Kindermann et G. Wahnrau, Karl von Brühl aurait exprimé déjà du vivant d'Iffland des critiques à l'égard de sa gestion du théâtre et plus particulièrement de la scénographie. Il aurait défendu l'idée qu'Iffland n'était pas compétent dans le domaine de l'Opéra et qu'il faisait preuve d'un manque d'intérêt pour la décoration scénique. Il est certain que dans ses écrits de 1819, Brühl se pose encore en opposant aux pratiques scénographiques existant avant son arrivée. En 1815, Brühl obtint donc la charge tant espérée, charge qu'il a exercée jusqu'en 1828.

L'arrivée de Karl von Brühl à la tête des théâtres berlinois représenta un espoir, notamment pour certains des écrivains romantiques (Hoffmann, Brentano, Tieck), qui soit le connaissaient, soit voulurent se rapprocher de lui, et souhaitaient que ce changement de direction et la volonté réformatrice annoncée par Brühl amènent une nouvelle manière de faire du théâtre, plus proche de leurs aspirations. Brühl ne se présenta donc pas d'emblée (et ne se présentera jamais) comme un opposant au groupe formé par les écrivains romantiques et leurs proches. (L'analyse du débat sur la scénographie nous

¹⁴⁸ "[Die Königin Luise hatte] versprochen, für [Karl Brühl] die Stelle eines Direktors der königlichen Hofschauspiele zu bewirken, welche hergestellt und von dem Nationaltheater wieder getrennt werden sollte". *Teichmanns Literarischer Nachlass*, 1863, p. 108.

montrera que les espoirs des Romantiques furent hélas souvent déçus.) La fin de la guerre promettait une époque plus propice à l'art dramatique. Brühl s'est attaché très rapidement à réformer les Théâtres Royaux comme nous le verrons un peu plus bas. Il ne s'employa pas uniquement à réformer le costume et à engager Karl Friedrich Schinkel pour la réalisation de décors inoubliables. Il a voulu moderniser l'ensemble de l'appareil scénique (machinerie et éclairage en plus de la scénographie). Il s'est efforcé de s'entourer d'une bonne troupe, de présenter un répertoire de qualité. Il dut s'adapter à la demande de la famille royale d'une part et à la demande du public d'autre part. Comme Iffland, Brühl rencontra nombre de problèmes lors de la réalisation de ses projets, à commencer par la difficulté à imposer sa réforme aux acteurs et le souci constant d'équilibrer le budget. Brühl engagea effectivement de grandes dépenses pour réaliser ses objectifs. H. Schaffner l'a démontré pour l'aspect technique (scénographie, machinerie, architecture), M.-L. Huebscher pour l'aspect humain, pour la constitution de la troupe. Brühl étant attentif aux besoins de son personnel. La dépendance de la cour de Prusse et le climat politique, la réalisation des commandes royales expliquent en partie (et nous devons préciser ce point) les choix esthétiques d'un côté et les grandes dépenses de l'autre, effectués par Brühl précisément en matière de scénographie. Alors qu'il bénéficia dans un premier temps de l'appui bienveillant du chancelier Hardenberg, l'arrivée du nouveau ministre Wittgenstein signifia pour les Théâtres Royaux un temps plus austère de restrictions budgétaires, en même temps qu'une bureaucratisation destinée à mettre de l'ordre dans les affaires du théâtre. La création d'une Commission par laquelle Brühl devait passer pour tout acte important signifia un éloignement par rapport à la cour et la complication de toute démarche. Les relations entre Brühl et Wittgenstein étaient tendues ; on peut comprendre la désillusion de Brühl rêvant de dégager "l'art" du théâtre de tout souci économique, tout autant que l'agacement d'un Wittgenstein pragmatique qui devait équilibrer le budget de l'État. Un autre conflit dans le domaine artistique cette fois-ci, la rivalité avec le compositeur Gasparo Spontini fut fort nuisible à la vie des Théâtres Royaux. Admiré par Frédéric Guillaume III, qui l'engagea à Berlin alors qu'il cherchait un poste après avoir quitté le service auprès de Napoléon Bonaparte, compositeur reconnu représentant les styles français et italien, excellent chef d'orchestre, Spontini finit par être nommé Administrateur Général de l'Opéra sans l'accord de Brühl. Dès lors l'autorité de Brühl (par ailleurs peu enclin aux concessions) fut définitivement remise en cause. L'opposition personnelle entre les deux hommes s'exacerba en une opposition symbolique entre la culture allemande et la culture italienne, et fut exploitée par l'opposition politique contre le pouvoir royal lors de la représentation du *Freyschütz* (1821).

Inaugurée sous les meilleurs auspices, l'administration du comte Brühl se termina tristement. Alors qu'il était déjà découragé par les nombreux problèmes rencontrés et connaissait des problèmes de santé, un événement familial douloureux l'incita à présenter sa démission, que le Roi lui accorda. Le comte continua de travailler au service de la couronne de Prusse comme Administrateur Général des Musées de Berlin jusqu'en 1836. Il décéda en 1837 dans son domaine de Seifersdorf près de Dresde.

Goethe et Karl von Brühl.

On peut s'interroger sur les liens et les échanges entre les deux hommes qui eurent

tous deux une expérience de directeur de théâtre. Tous deux passionnés par le théâtre, Goethe et K. von Brühl étaient aussi séparés par les générations, l'expérience humaine et artistique, le statut social. Y eut-il finalement une influence de Johann Wolfgang Goethe sur Karl von Brühl, plus précisément en matière de scénographie ?

Fait intéressant, le rôle que Goethe a inventé pour Karl von Brühl en 1800 lors du séjour de ce dernier à Weimar est un rôle masqué. En effet, Goethe qui se livra à certaines expériences théâtrales tenta d'employer les masques, les personnages allégoriques sur la scène. Brühl put donc faire une expérience personnelle de l'emploi des masques. Cette pratique n'était pas en usage, elle se trouvait même à l'opposé des tendances réalistes apparues au sein du théâtre du XVIIIe siècle et développées par Iffland, par exemple. Certaines expériences de Goethe durent plaire à Brühl qui les fit reprendre à Berlin. (Ainsi le *Paléophron et Néoterpe*, ou encore la représentation des *Frères* *Die Brüder* de Térence avec masques à l'antique.)

Nous avons déjà indiqué que Karl von Brühl s'arrêta à Weimar avant de venir prendre ses fonctions à Berlin, et eut l'occasion de s'entretenir de sa charge future avec Goethe. Les deux hommes restèrent plus ou moins en contact, tout au long de la direction du comte à Berlin. Goethe suivit les événements berlinois avec intérêt, surtout par le biais de sa correspondance avec Zelter et des descriptions livrées par sa famille (August et Ottilie von Goethe de passage à Berlin), mais aussi par les journaux, la correspondance avec Brühl, etc. Nous pensons que Goethe inspira Brühl dans le choix du répertoire dramatique des Théâtres Royaux de Berlin, ce qui n'est pas rien. On retrouve cette aspiration à un programme universel, car Brühl monta autant les œuvres des auteurs grecs et latins, que Shakespeare ou Calderon ou les classiques français (*Phèdre*). On retrouve cette volonté d'élargir l'horizon... Brühl alla même plus loin que Goethe en faisant un peu plus de place aux œuvres (même fortement remaniées) de nouveaux auteurs tels que Kleist, Grillparzer, Werner, etc. Brühl et Goethe étaient également d'accord sur un certain nombre de principes concernant la répartition des rôles et le jeu des acteurs. D'une certaine manière Brühl donna une large résonance aux théories goethéennes du jeu et au style qu'il avait élaboré en engageant le couple de comédiens Pius Alexander et Amalie Wolff, élèves de l'école de Weimar. Brühl fit appel aux bons services de Goethe pour la rédaction de prologues, pour la correction de petites pièces de ce dernier qu'il voulu donner à Berlin. Mais en ce qui concerne les questions de scénographie, objet de notre recherche, Brühl a emprunté son propre chemin et l'influence de Goethe ne devrait pas être exagérée. Nous reviendrons sur l'influence possible de Goethe, en abordant le thème de la vérité historique dans les décors et les costumes, ou encore le choix des couleurs pour les costumes. Certes Brühl a fait référence à Goethe pour défendre ses principes, mais il n'a peut-être pas toujours compris le "Maître". Goethe cautionna officiellement le travail de Brühl, mais jugea officieusement les efforts de Brühl de façon plutôt négative. Bien que Goethe ne se soit pas impliqué directement dans le débat berlinois (puisqu'il suivait les événements à partir de Weimar), il nous semblait intéressant de préciser le moment venu son point de vue.

La biographie de Karl von Brühl le présente ainsi comme un homme passionné par sa mission d'administrateur de théâtre. Au-delà des contestations que ses choix esthétiques ont soulevées et des erreurs que des hommes de théâtres lui attribuèrent, il

faut reconnaître l'honnêteté et le dévouement avec lesquels il se donna à sa charge. Brühl ne considérait pas son travail comme un emploi, mais aspirait au statut d'artiste. Sans doute manquait-il au comte Brühl une véritable expérience du métier et une certaine lucidité ou souplesse dans ses prises de positions, l'étincelle qui fait le "génie" du praticien. Pourtant les réalisations du théâtre de Berlin sous sa direction ont impressionné les contemporains. Une présentation rapide de la troupe et du répertoire nous permettra de faire la transition vers une étude plus détaillée de sa conception de la scénographie et des réformes engagées.

1. 2. 2. 2. Éléments marquants de la direction du comte Brühl.

La troupe. Le style de jeu.

Principalement deux écoles sont représentées au sein de la troupe du théâtre de Berlin¹⁴⁹. Un premier groupe pratique le style réaliste d'Iffland, il est constitué de comédiens qui ont reproduit son style ou qu'il a formés. Ces acteurs sont déjà présents à l'arrivée de Brühl (Franz Mattausch, Jonas Beschort). Un deuxième groupe se constitue autour de Pius Alexander Wolff, que Brühl engage avec son épouse Amalie Wolff-Malcolmi en 1816. P. A. Wolff qui vient de Weimar, était l'un des élèves préférés de Goethe qui en voulut à Brühl de lui avoir pris quelqu'un de la nouvelle génération de comédiens qu'il avait formée. Sous l'influence de Wolff se crée un autre groupe de comédiens qui pratiquent le jeu stylisé de Goethe à Weimar dans une forme plus atténuée. Marie-Luise Huebscher caractérise très clairement le style élaboré par Goethe :

"Paroles, mimiques et gestes étaient accordés les uns aux autres selon des règles strictes en vue d'une harmonie et d'un équilibre mesuré."¹⁵⁰

Si Goethe a eu une influence sur le théâtre à Berlin, c'est bien au travers de ses élèves, les époux Wolff. Wolff devint également *régisseur* (nous l'avons déjà indiqué que cette fonction est en partie l'ancêtre du metteur en scène du XXe siècle). Il faut mentionner ensuite une personnalité très importante du théâtre de Berlin que fut Ludwig Devrient qui représente encore une autre forme de jeu. Devrient fut engagé à Berlin par Iffland juste avant la mort de ce dernier, un signe qu'Iffland savait apprécier d'autres formes de talent que le sien. Devrient pratiquait un jeu très inspiré (au contraire du travail très réfléchi de P. A. Wolff), puisant sa force dans ses sentiments et bouillonnements intérieurs. Aujourd'hui encore on vante ses interprétations de rôles tourmentés et démoniaques, cette image lui est restée jusqu'à nos jours. Devrient était très admiré des Romantiques comme Tieck ou Hoffmann.

En ce qui concerne le répertoire lyrique, signalons que la plupart des acteurs étaient polyvalents en ce sens qu'ils se produisaient autant dans des pièces dramatiques que

¹⁴⁹ Nous renvoyons à la thèse de Marie-Luise Huebscher pour des explications très complètes de cette constellation d'acteurs, c'est plus précisément le sujet de son travail. Huebscher, *Die königlichen Schauspiele zu Berlin unter der Intendanz des Grafen von Brühl [...]*, op. cit.

¹⁵⁰ *"Sprache, Mimik und Gebärde wurden, nach strengen Regeln, zu Harmonie und maßvoller Ausgewogenheit aufeinander abgestimmt."* Huebscher, *Die königlichen Schauspiele zu Berlin unter der Intendanz des Grafen von Brühl [...]*, op. cit., p. 90.

dans de petites pièces lyriques. Nous pouvons citer encore quelques grands noms de chanteurs : Anna Milder-Hauptmann, une très grande cantatrice, qui charma Brentano par la beauté de sa voix, Caroline Seidler-Wranitzky qui fut la première *Agathe* dans le *Freyschütz*, Johanna Eunicke, qui fut la première *Ännchen* et le dernier amour d'Hoffmann.

Sur les scènes de Berlin se produisaient aussi régulièrement des acteurs et chanteurs en tournée. Cette pratique était très courante ; outre les questions d'ordre dramatique qu'elle soulève au niveau de l'unité du jeu, elle a même des implications dans le domaine de la scénographie, en matière de costumes notamment : souvent les acteurs en tournée portent leur costume qu'ils ont déterminé eux-mêmes, ce qui peut évidemment remettre en question des principes comme celui de l'unité des costumes et du respect de la vérité historique.

Le répertoire. Les représentations marquantes de l'administration Brühl.

Brühl était responsable, du moins dans les premières années de son administration, de l'établissement du programme des Théâtres Royaux. Pour établir le programme des spectacles, Brühl, tout en ayant une certaine liberté de choix, devait respecter certaines règles de la censure, de plus en plus des règles économiques, des commandes de la famille royale à l'occasion de fêtes particulières, et il était aussi dépendant des goûts du monarque.¹⁵¹ Or Frédéric Guillaume III avait une préférence pour le ballet (au grand désespoir de Brühl qui ne faisait pas grand cas de cet art tel qu'il se pratiquait à Berlin) et pour les grands opéras.

Une bonne partie du répertoire est constituée de pièces populaires (*Berliner Posse*), drames et tragédies fatalistes (*Schicksalsdramen*), pièces à sujet historique (*Geschichte der Hohenstaufen*). Mais le répertoire montre aussi une volonté de promouvoir des œuvres "nationales" plus difficiles (Goethe et Schiller), tout en gardant cet idéal de montrer des œuvres d'autres nations (peut-être sous l'influence de Goethe) : Angleterre (Shakespeare), Espagne (Calderon, Moreto), France (Racine). Brühl n'a sans doute pas été insensible à la dimension "historique" de l'action développée dans ces pièces.

Pour le répertoire lyrique, on retrouve beaucoup d'œuvres italiennes et françaises ou d'origine française (Paër, Auber, Rossini, Righini, Spontini), mais encore une fois Brühl s'efforça de faire jouer des compositeurs "allemands" (Weber, Gluck). La rivalité entre l'Italie et l'Allemagne n'est déjà plus un thème nouveau dans l'histoire de l'art lyrique allemand et elle provoqua aussi un débat, dont les répercussions vont jusqu'aux questions de scénographie. Il faut indiquer encore que les commandes royales pour des événements particuliers augmentent après 1820 jusqu'à la fin de la direction du comte Brühl. Malheureusement les œuvres données (principalement des opéras) n'étaient pas toujours de qualité, en revanche elles exigeaient un soin particulier dans leur aspect extérieur en raison de leur fonction festive. Elles nécessitèrent une dépense importante que Brühl lui-même n'avait pas toujours souhaitée. Les historiens qui se sont intéressés au théâtre à Berlin affirment que le public lui-même se lassa de ces productions (Devrient,

¹⁵¹ Cf. Marie-Luise Bitter-Huebscher, *Theater unter dem Grafen Brühl (1815-1828)*, in : *Studien zur Musikgeschichte Berlins im frühen 19. Jh.*, hrsg. von Carl Dahlhaus, Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1980. p. 422.

Freydank). Après la création de très grandes œuvres (cf. ci-dessous), l'administration Brühl connut sur un plan esthétique, sur le plan de la qualité du répertoire et même de la prestation des comédiens, une forme de déclin.

On trouvera ci-dessous une liste des événements théâtraux qui nous ont plus particulièrement intéressée pour le soin qu'on apporta à la scénographie et pour la réaction qu'ils suscitèrent dans les journaux. Il faut signaler cependant l'importance capitale de l'opéra *La Flûte enchantée* qui fut la première d'une série de grandes créations et généra un flot de critiques dans les journaux. Or, ces critiques accordèrent dans l'ensemble une place particulière à la scénographie en raison du bouleversement que représentèrent les décors de Schinkel. *La Flûte enchantée*, *Ondine*, *La Pucelle d'Orléans* et *La Vestale* sont les œuvres qui se trouvent au cœur du débat sur la scénographie, dans la dimension publique qu'il prit par l'intermédiaire des recensions dans les journaux. *Nurmahal* et *Alcidor* sont des opéras à grand spectacle, commandes de la cour pour des occasions particulières. Les moyens déployés pour leur représentation furent colossaux et ils suscitèrent la désapprobation à plusieurs niveaux, à commencer par celle de Brühl lui-même.¹⁵²

Les "mises en scènes" énumérés ci-dessous ont retenu plus particulièrement notre attention (les décors en furent créés par Schinkel, sauf pour *Donna Diana* et le *Freischütz*) :

- *La Flûte enchantée* (Schikaneder / Mozart), dans une nouvelle présentation à partir du 18 janvier 1816
- *Ondine* (*Undine* : Fouqué / Hoffmann), créée à Berlin le 3 Août 1816
- *La Pucelle d'Orléans* (*Die Jungfrau von Orléans* : Schiller / B. A. Weber) dans une nouvelle présentation à partir du 18 janvier 1818
- *Fernand Cortez* (De Jouy / Spontini), nouvelle présentation à partir du 6 avril 1818
- *Sappho* (Grillparzer / C. A. Schneider), création à Berlin le 13. 7. 1818
- *La Vestale* (*Die Vestalin* : Spontini. Texte remanié par C. A. Herklots), nouvelle présentation à partir du 15 septembre 1818
- *Donna Diana* (*El desden con el desden* : Moreto - West [i.e. Schreyvogel]) en 1818
- *Olimpia* (Spontini / Trad. d' E. T. A Hoffmann), première représentation à Berlin le 14 mai 1821
- *Der Freischütz* (Kind / C. M. Weber), création à Berlin le 18 juin 1821
- *Nurmahal* (*Nurmahal oder das Rosenfest von Cashmir* : d'après Th. Moore), création le 27 mai 1822
- *La petite Catherine de Heilbronn* (*Kätchen von Heilbronn* : Kleist) création à Berlin le 21 avril 1824

¹⁵² Cf. les dénominations parodiques et peu orthodoxes dont ils firent l'objet, et que j'ai trouvées chez G. Wahnrau, *Berlin, Stadt der Theater*, Berlin 1957 : *Alcidor* devient "Allzu doll" et *Nurmahal oder das Rosenfest von Cashmir* : "Nur nicht noch mal oder Der Hosenrest von Kasimir, Flickwerk von Spontini".

- *Alcidor* (Théaulon / C. Herklots), création le 23 mai 1825.

Un seule chose nous paraît toutefois digne d'être mentionnée quant aux sérieuses dépenses que ces efforts ont générées. Même s'il est toujours difficile de les évaluer à leur juste mesure, il semble certes que Brühl n'a pas lésiné sur les moyens pour réaliser son rêve d'une grande scène berlinoise. H. Schaffner rédige un chapitre assez convaincant à ce sujet. Toutefois, en dehors du débat éthique et politique sur les dépenses utiles ou futiles pour les choses culturelles et plus particulièrement pour la scénographie, les efforts de Brühl paraissent plutôt ordinaires comparés aux budgets actuels de grandes maisons comme l'Opéra de Paris (Opéra et Ballet) par exemple (pour ne pas parler du monde du cinéma~ presque devenu un cliché). Dans le cas de l'Opéra de Paris ou de certaines productions de la Comédie-Française, c'est aussi la place, la fonction particulière d'un théâtre qui entre en jeu, et l'entreprise de Brühl évoque par bien des aspects ces grandes maisons. Nous pourrions y revenir à la fin de notre étude.

1. 2. 2. 3. Réflexion théorique et réformes mises en place par le comte Brühl.

Le grand principe qui a marqué le travail du comte Brühl est donc celui de la recherche de la plus grande authenticité possible, du respect fidèle de l'histoire dans la scénographie, ce que nous appelons le principe de la "vérité historique" des costumes ou des décors, nous inspirant du terme de "vérité" repris par Brühl comme un leitmotiv. Cependant, comme le montre déjà Hermann Schaffner¹⁵³, les costumes créés par le comte Brühl eurent encore d'autres caractéristiques qui méritent d'être prises en compte : le symbolisme des couleurs, une dimension allégorique dans les quelques costumes fantastiques que le comte eut l'occasion de déterminer.

Précisons que si le comte Brühl a réellement créé les costumes de nombreux spectacles, il n'a quasiment pas créé de décors~ c'est à Karl Friedrich Schinkel qu'il demanda de les élaborer ou encore aux décorateurs officiels des Théâtres Royaux que nous présenterons rapidement un peu plus loin. Toutefois la réflexion théorique du comte Brühl englobe la scénographie dans son ensemble, donc les décors autant que les costumes. Le travail du comte a concerné des spectacles de genres différents, tant au théâtre (tragédies, drames à sujet historique) qu'à l'opéra (*Singspiel*, opéra italien), mais il est un domaine dans lequel il n'est pas intervenu, et c'est celui de la comédie moderne ou du théâtre populaire, ce que reflètent les cahiers de gravures de "nouveaux costumes" édités après 1819 qui n'en contiennent quasiment pas d'exemples. En revanche, un autre cahier de gravures exécutées par J. Stürmer montre les acteurs berlinois dans quelques rôles comiques célèbres. Nous ne développerons pas ce point qui n'apparaît pas réellement dans les textes du débat postérieurs à 1815. Nous pouvons toutefois préciser que les acteurs berlinois continuèrent à se costumer comme ils le pratiquaient déjà lors de la direction d'August Wilhelm Iffland, avec des costumes et un maquillage réalistes qui caractérisaient le personnage (les costumes de certains personnages, comme celui du Bourgmestre Staar restent identiques, même si le rôle est repris par un autre acteur). Les

¹⁵³ Schaffner Hermann, *Die Kostümreform des Grafen Brühl an den Königlichen Theatern zu Berlin*, Diss. Köln, Institut für Theaterwissenschaft, 1926. Diss. Erlangen.

gravures de Stürmer montrent aussi une forme d'évolution du style réaliste vers la caricature. Il semble que les acteurs aient accordé du soin aux costumes, qui font partie du plaisir offert au public.

Max von Boehn, dans son *Histoire du costume de scène*,¹⁵⁴ présente les principes les plus importants du travail de Karl von Brühl, souligne l'uniformisation nécessaire des pratiques du costume que ce travail a apportée, et évoque longuement plusieurs réactions de personnalités célèbres (Goethe, E. Devrient, L. Tieck). Toutefois, sa présentation est plutôt descriptive. Hermann Schaffner apporte ensuite beaucoup d'informations sur le travail du comte dans son étude sur la réforme des costumes, pour laquelle il s'appuie à la fois sur les écrits de Brühl et sur de nombreuses archives. Il a recensé les sources utilisées et décrit avec précision les dépenses que la réalisation des costumes a générées. Il évoque les réactions des comédiens, aborde succinctement le travail sur la couleur ou encore les nombreuses réactions suscitées. Il propose une véritable analyse des réformes du comte, dont une réflexion intéressante sur le manque de théâtralité des costumes. La valeur de son travail n'est donc pas à remettre en question, cependant nous espérons pouvoir apporter certaines nuances ou certaines précisions importantes à nos yeux.

Dans l'analyse qui suit, il était difficile de dissocier pratique et théorie, car les réalisations pratiques nous aident à mieux comprendre la conception de la scénographie défendue par Brühl. Nous procéderons donc en deux temps : nous nous intéresserons d'abord au principe de la "vérité historique", en commençant par préciser quel fut le travail concret du comte, le sens de cette "vérité" dans son esprit et les justifications qu'il en donne. Dans un deuxième temps nous évoquerons les autres caractéristiques de son travail sur les costumes, ainsi que les limites données au principe de vérité historique. Cela nous amènera à terminer le chapitre sur deux points plus précis : la caractérisation des personnages à travers la couleur des costumes, et, comme nous l'avons déjà fait pour A. W. Iffland, la question de la richesse de la décoration.

Les sources et leur place dans le débat sur la scénographie.

Comme pour le travail d'August W. Iffland, nous disposons d'une documentation à la fois iconographique et littéraire. Il s'agit principalement de recueils de gravures reproduisant costumes et décors réalisés sur les scènes berlinoises. Brühl a exprimé officiellement les principes que le guidaient et les problèmes rencontrés dans les préfaces, commentaires, postfaces de ces recueils. Les cahiers de gravures étaient conçus à la fois comme un témoignage des réalisations berlinoises et comme un ensemble de modèles pour les autres scènes. Concernant les costumes, Brühl voulut faciliter la tâche de ses collègues, pensant qu'ils n'avaient pas toujours la possibilité d'effectuer de longues recherches au sujet d'un style, d'une époque. Ainsi, les cahiers prennent par moment le ton d'une "histoire du costume", tout en étant conçus aussi comme source de conseils pratiques. Parallèlement, les textes accompagnant les gravures procèdent, de la part du comte, d'une volonté de s'exprimer et de se justifier face aux réactions négatives que ses efforts suscitaient. La première série *Nouveaux costumes des deux Théâtres Royaux de Berlin sous l'administration générale de*

¹⁵⁴ Boehn, *Das Bühnenkostüm in Altertum, Mittelalter und Neuzeit*, Berlin, Cassirer, 1921. p. 424-429.

*Monsieur le comte de Brühl*¹⁵⁵ paraît à partir de 1819 sous la forme de cahiers de huit gravures, une publication poursuivie jusqu'en 1831.¹⁵⁶ La préface constitue véritablement la déclaration d'intention du comte Brühl. Mais elle s'inscrit aussi directement dans le débat sur la scénographie à Berlin, car elle contient des éléments de réponse aux critiques que Brühl a reçues dès le début de son engagement, et à des dates plus récentes dans des journaux berlinois. Nous verrons ultérieurement de façon plus détaillée que les réactions à son travail n'ont pas manqué et qu'un véritable débat apparut au sein des deux principaux journaux berlinois, un échange même assez violent entre plusieurs critiques de théâtre, notamment au début de l'année 1818. On comprend alors l'importance de la préface (que Brühl n'était pas obligé d'ajouter). Les commentaires ajoutés aux gravures apportent quant à eux des indications sur la façon de procéder, le choix des tissus, de la coupe, les couleurs, les réticences des comédiens. Les textes ajoutés au dernier cahier de gravures n° 23 (une sorte de postface) permettent à Brühl de tirer un bilan à l'issue de sa direction.

Peu de temps après les *Nouveaux costumes*, toujours en 1819, commencent à paraître des gravures reproduisant les décors de Schinkel, *Décors des Théâtres de la Cour Royale à Berlin*¹⁵⁷ (jusqu'en 1824), avec une introduction et quelques commentaires rédigés par Brühl dans le premier cahier. Brühl y fait l'éloge de Schinkel et présente encore une fois l'esprit qui anime sa démarche. En 1827 paraît enfin une série de gravures représentant les décors exécutés par Karl Wilhelm Gropius, le décorateur officiel des Théâtres berlinois : *Décors des deux Théâtres Royaux de Berlin sous l'administration générale de Monsieur le comte de Brühl*.¹⁵⁸ Dans la préface, Brühl réitère de nouveau ses objectifs, revient sur des problèmes ou critiques rencontrées.

Mise en place des réformes.

Le comte était passionné par son projet. La biographie d'H. von Krosigk qui s'appuie sur le propre témoignage du comte le souligne. Wittich, l'éditeur des gravures de costumes du comte Brühl, confirme dans le dernier cahier paru en 1831, que "Monsieur le

¹⁵⁵ *Neue Kostüme auf den beiden Königlichen Theatern in Berlin unter der General-Intendantur des Herrn Grafen von Brühl*, Berlin, Wittich, 1819-1831. (i. e. dans les pages suivantes : *Neue Kostüme*.)

¹⁵⁶ Ulrike Harten a reproduit l'ensemble des préfaces et la postface de 1831 dans son ouvrage sur K. F. Schinkel, *Die Bühnenentwürfe* (2000). Je voudrais indiquer ici que certains mots de la publication originale sont soulignés par Brühl (*Sperrschrift*) et que les rééditions ou citations dans la littérature critique ne respectent pas toujours cette typographie. Dans la mesure du possible, à chaque fois que j'ai eu un exemplaire original sous les yeux, je me suis efforcée de respecter la typographie d'origine dans mes propres citations. On peut encore retrouver de larges extraits de la préface sur les costumes dans le catalogue de l'exposition "*Bretter, die die Welt bedeuten*", édité par E. Berckenhagen (Berlin 1978) ; et (en résumé) dans le chapitre que H. Kindermann consacre aux réformes du comte Brühl (*Theatergeschichte Europas*, Band V) ; ou encore une réédition de la préface sur les décors de Schinkel et de Gropius in H. Boersch-Supan, *K. F. Schinkel. Bühnenentwürfe*, Berlin, 1990.

¹⁵⁷ *Dekorationen auf den königlichen Hoftheatern zu Berlin*, Berlin, Wittich, 1819-1824. Les décors de Schinkel ont fait l'objet de plusieurs rééditions : 1847-49, 1861, 1874 et par H. Boersch-Supan, *op. cit.*, 1990.

¹⁵⁸ Carl Gropius, *Dekorationen auf den beiden königlichen Theatern in Berlin unter Generalintendantur des herrn Grafen von Brühl*, Berlin, [Wittich], 1827.

Comte déterminait lui-même les costumes jusqu'au moindre détail."¹⁵⁹ Il prépara en partie ses propres dessins ; il était secondé par un jeune artiste, le peintre J. Stürmer, auquel il donnait ses instructions, lui demandant par exemple de copier un tableau de personnage historique. La réalisation était ensuite confiée au personnel du théâtre. Pour déterminer un costume, le comte Brühl effectuait de longues recherches. Il s'est fondé principalement sur les œuvres d'art et les monuments historiques, sur les ouvrages spécialisés alors existants et encore peu nombreux. Il demanda conseil aux savants et spécialistes de l'Histoire ancienne. La démarche de Brühl est, comme nous allons le voir, de nature scientifique. Nous voudrions ici louer l'acuité du regard de Brühl et la qualité de son travail, même si des erreurs inévitables subsistèrent. Nous défendons même la validité de certains costumes qui pourraient paraître sur une scène actuelle sans choquer notre goût (quand les traces de mode sont presque absentes).¹⁶⁰

Brühl s'attacha rapidement à réformer la scénographie, même s'il ne pouvait tout transformer en une seule fois. Nous en possédons un témoignage dans le *Dramaturgisches Wochenblatt*, une sorte de journal officiel des théâtres berlinois, qui parut de juillet 1815 à juillet 1817. Dans les premières pages du journal, un auteur anonyme résume l'activité des Théâtres Royaux depuis l'arrivée du comte Brühl.

Aussi, les représentations de l'Épiménide, de l'opéra Cortez, de la tragédie Rosamunde de Körner, du Roi Lear et quelques autres encore ont fait apparaître avec quel soin minutieux l'Administration générale œuvre par le déploiement de tous les moyens de l'art et de la science pour mettre en place le costume conforme au temps et au lieu, avec la plus grande libéralité dans les frais lorsqu'elle est requise.¹⁶¹

La volonté de réforme de Brühl est donc une chose officielle dès juillet 1815, ce qui signifie que les auteurs qui s'intéressent à la scénographie après l'été 1815 (Brentano, Müllner) ont forcément eu connaissance du travail de Brühl et de sa recherche d'une plus grande vérité historique. Dès janvier 1816, les nouveaux décors de Schinkel (sur lesquels nous reviendrons plus loin) pour la *Flûte enchantée* inaugurent la mise en place d'un nouveau style de décor qui remplit en partie les exigences de Brühl, car il est beaucoup plus réaliste dans la reproduction des styles architecturaux et des paysages que ne l'était le style de B. Verona. En 1817, un incendie réduit le bâtiment du théâtre en cendres et détruit tout le fonds de costumes et de décors. Il anéantit les premiers efforts de Brühl,

¹⁵⁹ "der Herr Graf Brühl [ordnete] unmittelbar alle Kostüme ohne Ausnahme [an], selbst bis in die kleinsten Details." Note de L. Wittich dans le dernier Cahier des *Neue Kostüme* [...], 1831.

¹⁶⁰ La discussion sur la valeur des costumes se placerait à un autre niveau, non scientifique, mais artistique : le choix de la vérité historique manquerait d'originalité, le luxe des costumes serait indécent, on reprocherait surtout le manque de "contenu", de "message". Les Romantiques nous ont bien devancés dans la plupart de nos arguments.

¹⁶¹ "Auch haben die Vorstellungen des *Epimenides*, der *Oper Cortez*, des Trauerspiels *Rosamunde* von Körner, *König Lear* und einige andere zu erkennen gegeben, mit welcher Sorgsamkeit die General-Intendantur im Aufbieten aller wissenschaftlichen und Kunstmittel zur Herbeischaffung eines Zeit und Ort ganz angemessenen Kostüms, selbst mit dem liberalsten Kostenaufwande, wo es erforderlich, zu Werke geht." *Dramaturgisches Wochenblatt in nächster Beziehung auf die Königlichen Schauspiele zu Berlin*, N°4, 29 Juillet 1815, p. 27.

mais lui permet d'appliquer sa réforme de façon plus conséquente par la suite. Le directeur a en effet saisi cette occasion pour renouveler entièrement le fonds de costumes et de décors selon les principes qui lui tenaient à cœur.

La vérité historique selon Karl von Brühl.

Le terme de "vérité" (*Wahrheit*) revient tout au long des écrits que nous possédons du comte Brühl, décliné dans des formules diverses, "stricte vérité" (*strenge Wahrheit*), "vrai et fidèle à la nature" (*wahr und naturgetreu*). Si Karl von Brühl se situe donc tout à fait dans la tradition de la *mimesis*, il faut néanmoins préciser comment il comprend exactement cette imitation fidèle de la nature. Quelle est exactement cette "vérité" pour lui et comment se situe-t-elle par rapport aux efforts d'August W. Iffland ?

Si l'on se réfère à la définition du vêtement comme signe, citée par E. Fischer-Lichte dans son ouvrage *Sémiotique du théâtre*, on peut considérer qu'il est constitué de trois unités signifiantes : la forme, la matière et la couleur.¹⁶² L'analyse des costumes du comte Brühl montre qu'il s'est intéressé à chacune de ces unités pour rendre ses costumes plus authentiques. Nous voyons dans les gravures et dans les commentaires qui les accompagnent que Brühl s'attache d'abord à rendre les formes (première unité) des vêtements anciens : longueur, amplitude, plis. Il insiste sur le respect de ces lignes. Il est également très attentif aux tissus employés, donc à la matière des costumes (la deuxième unité), tout en reconnaissant les exigences pratiques (conditions d'éclairage). Quant au choix des couleurs (la troisième unité), la situation est plus complexe. D'une façon générale Brühl s'efforce de respecter l'authenticité des couleurs et des détails caractéristiques. Si l'on portait des vêtements sombres à telle époque, Brühl demande qu'on en tienne compte. Les couleurs sont également attribuées en fonction du statut social ou du métier du personnage. Une coiffe pourpre a été choisie parce qu'elle "sied à un personnage royal" ; Sarastro "porte les couleurs sacrées des prêtres, blanc, jaune et rouge" (Cahier n° 5, n° 33). Mais on voit aussi qu'un travail sur les couleurs a été fait dans le sens d'une caractérisation symbolique des personnages. On voit donc pour un certain nombre de personnages que les formes du vêtement sont rigoureusement historiques, et que les couleurs en indiquent le caractère. Ce travail intéressant sur des couleurs symboliques nécessite donc que nous y revenions dans un paragraphe ultérieur.

Quand des personnages historiques apparaissent sur la scène, Brühl construit leur costume d'après les portraits qu'il peut en trouver, et demande même à l'acteur, dans la mesure du possible, d'essayer de prendre les traits du visage de cette personne à l'aide du maquillage (par exemple, le duc d'Albe dans *Don Carlos*, cf. le Cahier n° 10, la gravure n° 76). Sauf pour des époques très reculées, il définit les costumes à une décennie près. Brühl est allé très loin dans l'étude et la reproduction des détails du costume : broderies, décorations, accessoires, bijoux. Il donne les détails de la garde d'une épée. Les hommes en armes, princes, hérauts, soldats, portent les couleurs (blason) de leur maison, de leur corps d'armée ; les hommes de pouvoir, les religieux portent les insignes qui leur sont attribués (le sistre¹⁶³ de la prêtresse égyptienne *Beroé*). Les commentateurs du travail de Brühl ont relevé cette méticulosité, en général d'ailleurs pour la critiquer. Brühl multiplie

¹⁶² Je me réfère ici à la définition donnée par E. Fischer-Lichte in *Semiotik des Theaters*, Band 1, Tübingen, 4. Auflage, 1998 (1. Auflage 1983), p. 122.

donc les signes du costume, et il multiplie surtout les signes du temps. En ce sens, il s'éloigne des pratiques antérieures dans lesquelles les signes indiquant le temps étaient plutôt limités, et c'est sans doute ce qui frappa le public.

Brühl poursuit en fait de façon rigoureuse ce qu'Iffland avait commencé à développer à la fin de ses années de direction. On peut relever des similitudes et des différences entre le travail des deux directeurs. Brühl ne néglige pas les signes qui indiquent le caractère et les habitudes d'un personnage, mais il les évoque moins dans ses commentaires. Brühl ne semble pas avoir pratiqué une caractérisation aussi détaillée que celle d'Iffland. On sent qu'il est sensible à la psychologie d'un personnage, mais qu'il y accorde moins d'importance qu'à la situation historique dans laquelle il se trouve. De même qu'Iffland, Brühl attache de l'importance aux signes qui indiquent le statut social, le rang du personnage, mais on a l'impression que cela se fait dans une perspective inverse à celle d'Iffland. Nous pouvons schématiser cela comme suit : Iffland a recours à des éléments historiques parce qu'ils indiquent le rang d'un personnage (éventuellement il y renonce au profit de signes plus contemporains) ; il lui importe de signaler la place du personnage dans la société, dans un désir de respecter les convenances. Brühl, à l'inverse, respecte les signes du rang parce qu'ils sont historiques, parce qu'il veut reproduire méticuleusement ce qui était.

L'absence du terme de vraisemblance dans les textes est frappante. La vérité que le comte Brühl espère reproduire sur la scène est une vérité scientifique et empirique. Brühl essaie même d'expliquer la forme des vêtements et de justifier l'aspect que les costumes prennent sur la scène par des données sociales ou climatiques. Ainsi, Jeanne d'Arc ne porte pas de robe blanche au premier acte, parce que "la couleur blanche n'est portée presque nulle part par des paysannes". La coupe de la tunique de la mexicaine Amazily dans l'opéra *Fernand Cortez* ressemble aux tuniques grecques, et Brühl pense que "ce genre de vêtement trouve tellement son fondement dans la nature qu'on le retrouve couramment chez tous les peuples de l'Antiquité, comme chez toutes les nations sauvages avec très peu de variantes."¹⁶⁴ Ce serait aller trop loin que de qualifier ses remarques d'anthropologiques, car elles ne sont pas approfondies, et ni exemptes d'erreurs ou de préjugés raciaux, mais on voit que Brühl tend vers cette direction dans son étude. Le soin qu'Iffland apportait à l'étude des traits psychologiques du personnage, reflétés par les signes du vêtement, Brühl l'applique maintenant aux données historiques et géographiques, et il est le premier à aller aussi loin dans cette démarche.

Exigence envers le décorateur.

Dans sa préface au *Nouveaux costumes* (1819), Brühl se montre intransigeant sur la vérité historique des décors : pour ce qui est de "l'indication de paysages, des essences d'arbres, des plantes et objets d'architecture caractéristiques", ces éléments doivent être

¹⁶³ Le sistre est un instrument de musique à percussion employé comme instrument de culte dans l'Égypte antique. (Cf. l'illustration du costume de Beroé dans les pages suivantes.

¹⁶⁴ "weil diese Farbe fast nirgends von den Bäuerinnen getragen wird." (*Neue Kostüme*, Cahier n° 6, gravure n° 43) ; "allein diese Art Kleidung ist auch so durchaus in der Natur begründet, daß sie sich durchgängig bei allen Völkern des Alterthums, so wie bei fast allen wilden Nationen mit sehr wenigen Veränderungen vorfindet." (Cahier n° 15, gravure n° 118).

représentés "de la manière la plus vraie et la plus fidèle à la nature" possible. Il insiste sur la nécessité de les reproduire exactement. Par conséquent, le décorateur doit avoir des connaissances dans de nombreux domaines. L'artiste dans sa formation est un savant. Etre décorateur exige un savoir, pas seulement un savoir-faire. Brühl formule l'exigence suivante :

Des connaissances approfondies tant dans l'Histoire générale que dans des domaines spécialisés de l'architecture de tous les temps et de tous les peuples, la plus grande maîtrise et exactitude quant aux règles de la perspective, des notions d'archéologie même, une connaissance parfaite de tous les genres picturaux, en particulier la peinture de paysages et le coloris naturel, voire des notions de botanique etc., afin que l'on puisse donner à chaque pays les formes des arbres, herbes, roches, montagnes qui conviennent, toutes ces exigences sont indispensables pour un décorateur tel qu'il devrait être.¹⁶⁵

Nous pourrions prendre comme exemple d'une mise en application des principes de Brühl le cinquième décor de Schinkel pour la *Flûte enchantée*, que l'on voit dans l'illustration suivante. Nous voyons ici un décor qui remplit les exigences de Brühl tout en portant la marque personnelle de Schinkel. On remarquera la reproduction soignée de diverses essences d'arbres. Pour la scénographie de la *Flûte enchantée*, Brühl avait choisi de se référer à l'Égypte antique.



¹⁶⁵ "Gründliche Kenntnisse in der allgemeinen und speciellen Geschichte der Baukunst aller Zeiten und Völker, die größte Fertigkeit und Genauigkeit in der Perspective, selbst archeologische Kenntnisse, genaue Bekanntschaft mit allen Zweigen der Malerei, vorzüglich der Landschaftsmalerei, und des wahren Colorits, ja selbst Pflanzenkunde u.s.w., damit jedem Lande die anpassenden Formen der Bäume, Kräuter, Felsen und Berge gegeben werden können, sind unerlässliche Erfordernisse für einen Decorateur, wie er seyn soll." *Decorationen*, préface.

K. F. Schinkel, Décoration V. pour la Flûte enchantée, 1816. Acte II, Scène 1.

Certes on n'imaginerait pas voir un tel paysage en Égypte, mais Schinkel dut composer avec le peu de connaissances et de documents alors disponibles. Une telle représentation de la nature était complètement nouvelle sur les scènes berlinoises, et elle dut profondément impressionner le public. Nous reviendrons sur les autres caractéristiques de ce décor dans le chapitre consacré au travail de Schinkel.¹⁶⁶

Justification du choix de la vérité historique.

Dans les passages suivants, Brühl explique la fonction qu'il attribue à la vérité historique et donne plusieurs arguments pour justifier son choix. La citation ci-dessous contient plusieurs éléments révélateurs de la pensée de Brühl que nous reprendrons ensuite séparément. Il semble utile de garder le paragraphe dans son unité.

S'agissant des costumes, la vérité satisfait généralement tout à fait le regard de l'amateur d'art ; et le parti pris délibéré de conserver le caractère principal de chaque particularité nationale introduit de la variété sur la scène, — procure à l'artiste une jouissance esthétique de nature critique — et donne au néophyte en matière d'arts plastiques l'occasion d'élargir ses connaissances.

De grands et somptueux ouvrages sur les mœurs, usages, vêtements, régions et plantes de tous les pays sont publiés ; — et on les étudie avec zèle. Pourquoi la scène ne deviendrait-elle pas un tableau vivant riche d'enseignement, où abonderait la vérité dans la caractérisation ? Le poète s'efforce de saisir les particularités et les traits caractéristiques, pourquoi le directeur de la scène ne le seconderait-il pas dans cette tâche ? Pourquoi notre regard ne devrait-il pas être transporté par la forme extérieure des choses dans le pays ou dans la période où l'auteur nous emmène par le produit de son esprit ? Pourquoi le public ne trouverait-il pas au théâtre l'opportunité de toutes les formes de culture scientifique ?¹⁶⁷

Une justification intéressante du respect de la vérité historique est celle de la variété, de la diversité (*Mannigfaltigkeit*) qu'elle apporte. L'argument est à la fois d'ordre esthétique (relatif à la beauté) et fonctionnel. Pour Brühl "vérité" (science) et "beauté" ne sont pas opposées, comme nous le verrons encore. Brühl n'est pas le seul à évoquer l'exigence de variété. Goethe le rejoint dans la justification esthétique de la variété ; il s'est efforcé d'acquérir cette variété des styles, des formes, des coloris pour la scène de Weimar en engageant le décorateur Friedrich Beuther. A Berlin, la lutte contre la

¹⁶⁶ Cf. encore une autre illustration du respect de la vérité historique par Schinkel à la fin de cet ouvrage.

¹⁶⁷ "In Hinsicht auf Kostüme thut dem kunstgewöhnten Auge die Wahrheit gewöhnlich sehr wohl ; und die bestimmte Beibehaltung des Haupt-Characters jeder nationalen Eigenthümlichkeit bringt Mannigfaltigkeit auf die Bühne — giebt dem Künstler einen kritischen Kunstgenuß — und dem Layen in der bildenden Kunst Gelegenheit seine Kenntnisse zu erweitern. Große Prachtwerke werden zu Tage gefördert über Sitten, Gebräuche, Kleidungen, Gegenden und Pflanzen aller Länder ; — und werden emsig studirt ! Warum soll nicht auch die Bühne ein unterrichtendes lebendes Bild werden, voller characteristischer Wahrheit? Der Dichter sucht nach Eigenthümlichkeit und Characteristik zu streben, warum soll der Bühnen-Director ihn darin nicht unterstützen ? Warum soll unser Auge nicht auch durch die äußere Form in das Zeitalter oder das Land versetzt werden wohin uns der Dichter durch sein Geistes-Product zu versetzen strebt? Warum soll das Publikum nicht im Theater Gelegenheit finden zu jeder Art von wissenschaftlicher Bildung ?" *Neue Kostüme*, préface, 1^{ère} et 2^{ème} pages.

monotonie dans la décoration s'inscrit dans le contexte d'une évolution du goût : le rejet de l'esthétique du baroque tardif, qui propose des décorations-types et imaginaires (palais immenses, paysages de ruines), ce que l'on avait pu voir encore parfois dans les réalisations du vieux décorateur Verona sous Iffland.¹⁶⁸ On réutilisait ces décorations-types pour des pièces différentes ; l'esprit de réalisme exige maintenant la reproduction exacte du lieu de l'action. Iffland avait demandé que l'on sorte de l'uniformisation des costumes ;¹⁶⁹ mais pour lui, la recherche de diversité tenait moins d'un propos esthétique que de la volonté de rendre la multiplicité des caractères et des situations sociales.

Or, la présentation de paysages et de vêtements différents a une autre fonction très importante aux yeux de K. von Brühl, une fonction didactique, éducative. Le théâtre véhicule et transmet un savoir (d'où l'intérêt de varier les sujets), ce qui n'est possible que si ce qui est montré au théâtre est exact. Cette fonction didactique que Brühl attribue au théâtre est pour beaucoup dans son intransigeance. L'idée même d'une fonction didactique du théâtre n'est pas nouvelle, même si la nature de l'enseignement transmis doit être précisée. En 1729 déjà, dans son discours *Les pièces de théâtre et particulièrement les tragédies ne doivent pas être bannies d'une république bien constituée*, Gottsched¹⁷⁰ avait fait l'éloge de la capacité d'enseignement et de la moralité du poème tragique. Pour lui, la scène figure défauts et qualités des hommes. Elle est un miroir révélateur pour le simple bourgeois comme pour le prince, et plus encore pour le prince peut-être, un miroir qui doit inciter les hommes à choisir une conduite éclairée. Une dimension morale est clairement présente dans les drames bourgeois et drames larmoyants. En 1784, le jeune Schiller prend position sur cette question dans son essai *La scène considérée comme une institution morale*. Il faut préciser l'intention exacte de Schiller qui se cache derrière le titre. Schiller attribue plusieurs fonctions à la scène, dont une fonction didactique, car elle informe le spectateur et lui transmet une expérience de vie ; elle dénonce les travers des hommes, mais elle a surtout pour vocation de les unir dans le sentiment de leur humanité commune, et faire ainsi tomber les barrières qui les séparent ! Sur le même sujet, la position de l'auteur et acteur Iffland est encore différente. L'enseignement qu'il désire transmettre est double, à la fois moral (au moyen d'une action édifiante) et scientifique, en véhiculant une connaissance de l'âme humaine à travers son style de jeu (selon les théories de la fin du XVIIIe siècle que nous avons déjà évoquées). Or, la dimension morale n'apparaît pas dans la conception du théâtre proposée par Brühl en 1819, comme si le théâtre véhiculait maintenant une "culture scientifique". Le théâtre n'est plus tellement "édifiant" (*erbauend*), il transmet plutôt un savoir (*unterrichtend*) ; il s'agit de données culturelles, géographiques, historiques, et l'on voit la place importante que prend la scénographie dans ce nouveau rôle. La scène devient une suite d'images

¹⁶⁸ Cf. l'article de Louis Catel du 29 déc. 1808 dans les *Berlinische Nachrichten* (*Spenersche Zeitung*).

¹⁶⁹ Cf. les articles "Ueber das Costume", *Almanach*, 1807, p. 136 ; "Ueber die Bildung der Künstler zur Menschendarstellung [...]", *Almanach*, 1811, p. 4.

¹⁷⁰ J. C. Gottsched, *Die Schauspiele und besonders die Tragödien sind aus einer wohlbestellten Republik nicht zu verbannen*, 1729.

riches d'enseignement. On comprend alors l'importance de la dimension spectaculaire de la représentation, l'importance du regard qui est choisi comme le canal de transmission le plus approprié (peut-être parce que devant l'accroissement de l'information, il permet de montrer plus en une seule fois). La démarche de Brühl est le fruit de l'idéologie des Lumières, tout en ayant une orientation particulière. Brühl conclut la préface aux *Nouveaux costumes* par les mots :

"Le théâtre d'une grande capitale est [...] à placer dans une même catégorie avec les autres instituts d'enseignement de l'art, les galeries de tableaux, les musées, etc." ¹⁷¹

Cela ne signifie pas que la dimension morale soit absente pour Brühl. Ainsi, en 1831 s'il parle toujours de "l'éducation du peuple" (*Volksbildung*) qui est la fonction du théâtre, il s'exaspère aussi du fait que quiconque "donne au théâtre un objectif plus élevé, poétique, moral et artistique", est "complètement décrié et considéré comme un doux rêveur." ¹⁷² A plusieurs reprises encore la dimension morale est mentionnée, ce qui rapproche Brühl à nouveau de ceux qui défendent la scène comme lieu d'un enseignement moral.

Il est un point qui rapproche Brühl du réformateur Gottsched : l'idée que la fonction didactique du théâtre, une vocation noble donc, lui confère une dignité. En effet, tout au long du XVIII^e siècle, les intellectuels et hommes de théâtre se battirent pour la reconnaissance de la valeur du théâtre, pour l'intégration des comédiens dans une société où ils étaient considérés comme de vulgaires baladins et amuseurs publics. Gottsched ¹⁷³ le premier désirait, dans ses textes théoriques et par son activité réformatrice, réhabiliter le théâtre dans un moment où ce dernier était caractérisé par des pratiques disparates qui n'en donnaient pas toujours une image très noble (comédiens ambulants, farces). Il invoqua donc la possibilité de donner un caractère didactique et édifiant à la scène. Et la démarche est encore semblable pour Brühl en 1831, lorsqu'il parle de ces "moralistes respectables mais sévères qui veulent condamner tous les théâtres" ¹⁷⁴ avec lesquels il ne peut être d'accord. Brühl a ressenti, même après les efforts et les succès d'Iffland en ce sens, la nécessité de lutter encore pour défendre la grandeur et l'utilité du théâtre qui n'est pas seulement un lieu de détente et de plaisirs vulgaires. En 1831, Brühl affirme encore que le théâtre doit être

non pas un tour de prestidigitation fallacieux, une pâle excitation des yeux et des sens, mais l'image mobile et fidèle de ce qui s'est produit dans le monde ou s'y produit encore. ¹⁷⁵

¹⁷¹ "Die Bühne einer großen Hauptstadt ist in dieser Hinsicht mit den übrigen Kunstlehranstaltungen, Bilder-Gallerien, Museen, usw. vollkommen in eine Cathégorie zu stellen." *Neue Kostüme*, préface, 5^{ème} page. C'est nous qui soulignons.

¹⁷² "Wer irgend nur einen höheren poetischen, moralischen und künstlerischen Zweck [...] damit verbindet, wird verketzert, für einen lächerlichen Phantasten angesehen [...]." *Neue Kostüme*, préface du dernier cahier (n° 23) de gravures.

¹⁷³ Rappelons que Gottsched trouva une précieuse collaboratrice en sa femme Luise Adelgunde, qui était, notamment par ses traductions, une figure importante du théâtre de l'époque.

¹⁷⁴ "[...] jenen ehrwürdigen, aber strengen Moralisten [...], welche alle Theater zu verbannen wünschen." *ibid.* Brühl ne précise pas à qui il fait allusion. Peut-être certaines personnalités religieuses.

De façon très pragmatique, et comme l'avait fait Iffland, Brühl s'efforça en premier lieu de mettre de l'ordre dans l'organisation et les pratiques des théâtres de Berlin. Puis il s'efforça d'en faire une institution au service de l'art, des artistes, du public. Nous voyons cependant que le théâtre n'est plus "tribune", mais une institution dépendant du pouvoir qui la gère. Mais plus qu'Iffland, Brühl avait particulièrement à cœur un point précis, lié à la question de la dignité du théâtre : le statut du théâtre et de ses composantes comme art.

Valeur artistique de la scénographie.

Ce point nous amène à une autre idée essentielle de la conception de la scénographie et du théâtre pour le comte Brühl, une idée qui transparaît ci-dessus, et que Brühl ne cesse de répéter dans les préfaces des différents ouvrages de gravures : pour lui, costumes et décors doivent être réalisés selon les règles de l'art, car le théâtre lui-même est une institution artistique" (*Kunstanstalt*).¹⁷⁶ Dans sa préface aux gravures de costumes, dès le premier paragraphe, Brühl s'adresse aux "amis de l'art" :

[Le Théâtre de Berlin] croît pouvoir s'autoriser de principes et de conceptions esthétiques qui ont fait leurs preuves, et on peut de ce fait donner aux amis de l'art l'assurance certaine qu'aucune directive en matière de costumes et de décor n'est donnée sans mûre réflexion, sans examen détaillé, sans recherche des meilleures sources, sans consultation fréquente d'artistes et d'amis de l'art.¹⁷⁷

La scène est une "image vivante" (*lebendes Bild*) affirme Brühl, et pour cela il faut suivre les règles d'agencement d'un tableau (coloris, disposition des personnages) en réalisant décors et costumes, et reproduire le vrai, sans ostentation. La réflexion de Brühl pose la question du décor comme œuvre d'art indépendante. Sa réflexion sur l'art au théâtre pose aussi la question de la représentation comme œuvre d'art et la question des costumes et décors comme partie intégrante du spectacle. Il semble que Brühl ne conçoive pas encore clairement la représentation comme une œuvre unique, ce que feront les metteurs en scène à partir de la fin du XIXe siècle (nous voudrions revenir sur ce point dans notre dernière partie).

La volonté de traiter la décoration comme un art a eu des conséquences pratiques : l'imitation des peintres et des œuvres d'art.

La toile et les couleurs ne reviennent pas plus cher si on les utilise à la manière d'un Claude Lorrain, Poussin, Ruysdael ou Schinkel, au lieu de laisser un peintre de décors les couvrir de ses ébauches banales, comme c'est presque toujours le cas.¹⁷⁸

¹⁷⁵ *Das Theater ist "keine leere Gaukelei, kein blasser Augen- und Sinneskitzel, sondern das bewegliche und treue Bild dessen, was in der Welt vorgegangen ist, oder noch vorgeht."* *ibid.*

¹⁷⁶ *Neue Kostüme*, préface, 5^{ème} page ; *Cahier n° 23* (préface).

¹⁷⁷ *[Die Berliner Bühne] glaubt sich durch erprobte Kunstansichten und Grundsätze stützen und berufen zu können, und es kann daher den Kunstfreunden die bestimmte Versicherung gegeben werden, daß keine Anordnung in Hinsicht auf Kostüme oder Decoration ohne reifliche Überlegung, ohne genaue Prüfung ohne Aussuchung der besten Quellen, ohne öftere Beratung mit Künstlern und Kunstfreunden vorgenommen werden.* *Neue Kostüme*, préface, 1^{ère} page.

La demande de Brühl fut réalisée au pied de la lettre puisque le décorateur Karl Gropius créa plusieurs décors d'après des toiles de Poussin et Le Lorrain. Le choix de Poussin, représentant de la rigueur historique, du respect du *costume* au sens étymologique (cf. l'article "costume" de l'Encyclopédie de 1748) n'est donc pas arbitraire. Ce n'est pas seulement le respect d'architectures ou de lignes de vêtements anciens qui entre ici en compte, c'est aussi un choix de coloris plus doux et plus nuancé, plus réaliste que Brühl continue de poser en modèle. En 1801 pourtant, A. W. Schlegel avait qualifié Poussin de peintre "froid", "sans génie" et "savant".¹⁷⁹ On voit que Brühl ne tient pas compte de cette prise de position et continue de prendre le peintre classique français comme modèle. Dans la pratique, ce choix esthétique de Brühl devait faire des décors des éléments indépendants dans le spectacle. Toutefois, dans sa théorie, Brühl n'évoque pas cette conséquence, et cet attachement à d'autres artistes apparaît plutôt comme une garantie de la qualité du travail effectué.

Les règles de l'art auxquelles pense Brühl sont diverses, mais la première est bien sûr la reproduction fidèle de la "vérité", de la réalité empirique. Pour Brühl, l'art "imite la nature" (*treue Nachahmung der Natur*) ; et nous voyons que pour lui, science et art ne s'opposent pas. Le respect de cette vérité scientifique est même la garantie du statut d'œuvre d'art de la décoration. Dans l'esprit de Brühl, la vérité objective, empirique est la condition du plaisir des artistes et amateurs d'art.

Le traitement de la scénographie comme art est l'une des idées marquantes de l'esthétique défendue par Brühl. Elle vise sans doute plusieurs groupes de personnes. On sent dans les textes le désir de Brühl d'obtenir la reconnaissance des artistes et intellectuels, mais aussi de se défendre contre les attaques qu'il subit. Dans une perspective plus large, il désire poursuivre la lutte pour la reconnaissance de la valeur du théâtre en général à travers son statut d'œuvre d'art.

La question du goût et l'aspiration à une validité universelle.

Le choix de la "vérité", et donc de l'authenticité peut s'expliquer encore par le caractère relatif que Brühl attribue au "goût" qu'il distingue implicitement de la "vérité". Cette position de Brühl est d'abord la conséquence de la résistance de certaines comédiennes aux vêtements historiques, parce qu'elles préféreraient porter des habits de scène plus proches des modes de leur temps, et du désir des acteurs de créer leur costume à leur gré et sans concertation.

Dès que le costumier de théâtre ne suit plus la vérité, [...] il livre un terrain immense à la critique de tout un chacun, car qui est à même de décider, si tout est seulement une affaire de goût ?¹⁸⁰

Ce passage laisse entendre le désir de Brühl de ne pas de prendre de risques, de ne pas s'exposer à une critique, de trouver une valeur refuge face à l'arbitraire (*Willkür*) des différentes composantes du théâtre : comédiens et comédiennes, critiques et public. "On

¹⁷⁸ "Leinwand und Farben werden dadurch nicht teurer, daß sie nach Claude Lorrain, Poussin, Ruysdael, oder Schinkel verbraucht, statt von einem Decorationsmaler, wie wir sie sie fast überall finden, - mit seinen alltäglichen Entwürfen bemalt zu werden." *ibid.*

¹⁷⁹ Schlegel, *Die Kunstlehre*, hrsg. von E. Lohner, Stuttgart, Kohlhammer, 1963. p. 199.

ne peut faire grief au directeur du fait que l'on portait des vêtements long et larges au XIVe siècle et courts et serrés au XVe siècle," se défend Karl von Brühl, "ou du fait que la cour de Philippe II était vêtue de velours et de soie, l'entourage d'Arminius, en revanche, de peaux d'ours et de peaux de loups." ¹⁸¹ A travers le respect strictement fidèle de la réalité, Brühl vise une sorte de validité universelle et permanente. Il vise une validité universelle, globale de son principe puisqu'il défend le chemin choisi devant les critiques, devant l'ensemble du monde théâtral allemand, voire européen (les gravures et les conseils sont destinés aux autres directions de l'époque) ; Brühl revendique ce principe de la vérité en opposition à ce qui se fait en France, en Italie. Nous reviendrons plus loin sur cette dimension "nationaliste" de son choix esthétique. Il vise aussi la pérennité de son choix esthétique. Il n'est pas question de suivre la mode, car la mode change. Or, même si le temps passe, les données historiques sont immuables, et les costumes resteront donc valables tant que leur état de conservation permettra de les utiliser... Logiquement, le seul changement que le comte pourrait envisager est une amélioration de la scénographie après avoir accédé à une meilleure connaissance des données du réel (pour Brühl, il n'y a pas de relativité dans la vérité historique). Dans la pratique, Brühl choisit des tissus de qualité et des matières authentiques (qui coûtent cher) afin d'en permettre une plus longue conservation et une meilleure réutilisation. Il affirme travailler sur la longue durée, prévoit une rentabilité à long terme et déplore les restrictions budgétaires imposées par Wittgenstein.

Le strict respect de la vérité historique dans la scénographie permet effectivement dans l'absolu d'éviter toute contestation, mais elle empêche aussi toute fantaisie et expression personnelle. Brühl ne parle-t-il pas de "bannissement de tout maniérisme" (*Verbannung aller Manier*) dans la préface aux décors de Schinkel ? Peut-être peut-on voir dans l'aspiration à une vérité immuable de l'art, à une esthétique qui serait absolue et permanente, incontestable, la manifestation d'un esprit conservateur, à replacer dans le contexte historique du bouleversement politique et social que connaît l'Allemagne au début du XIXe siècle, une attitude conservatrice qui cherche dans l'art une stabilité ou des valeurs perdues dans le quotidien.

Das Charakteristische.

Il est encore un terme qui revient tout au long des textes du comte Brühl et que nous n'avons pas évoqué jusqu'ici : "*das Charakteristische*" [sic !], que l'on peut traduire par "trait caractéristique". Qu'entend-il par cette notion ? ¹⁸² Brühl présente cet aspect

¹⁸⁰ "*Sobald der theatralische Kostümier nicht mehr nach der Wahrheit [folgt], [...] so gibt er der Kritik eines jeden Einzelnen dadurch das ungeheuerste Feld, denn wer mag entscheiden, wenn es nur auf Geschmack ankommen soll ?*" *Neue Kostüme, préface, 2^{ème} page.*

¹⁸¹ "Dem Director kann es nicht zur Last gelegt werden, wenn man im 14. Jahrhundert lange und weite, und im 15. Jahrhundert kurze und enge Kleider getragen, oder wenn der Hofstaat Philipps II. in Sammt und Seide, die Umgebung Hermanns aber, in Bären- und Wolfshäute gekleidet gewesen."

¹⁸² Le sens n'est pas toujours limpide tant Brühl l'emploie dans des formules différentes : "particularité et trait caractéristique" (*Eigentümlichkeit und Charakteristik*), et même "vérité caractéristique" (*charakteristische Wahrheit*). Grimm renvoie au sens 2 du terme *Character* : *unterscheidendes merkmal, grundzug* et la notion de trait distinctif est effectivement présente chez Brühl.

caractéristique comme ce qu'il faut atteindre dans les costumes et la décoration :

Ce qui est caractéristique est ce vers quoi doivent tendre les directions des théâtres" [...] sur la scène berlinoise sans exception, seul ce qui est caractéristique est considéré comme juste et bon.¹⁸³

L'emploi qu'en fait Brühl le fait apparaître comme une autre manière de dire le principe de vérité historique. L'exigence est importante ; dans le Cahier de gravures n°10, rédigé vers 1821, Brühl déplore à nouveau les réticences des comédiens à accepter un costume caractéristique et s'en réfère à Goethe pour conforter sa position :

[...] si l'on avait encore besoin d'une autorité à ce sujet, on pourrait citer ici les mots de notre maître Goethe, qui, dans le troisième cahier du deuxième tome De l'art et l'Antiquité page 131 dit la chose suivante en parlant des efforts de la scène berlinoise : "ce qui est caractéristique est le meilleur fondement de l'art."

184

La citation est tout à fait exacte. En 1820, Goethe a fait paraître un article dans la revue *De l'art et de l'Antiquité (Über Kunst und Alterthum)* au sujet des décors de trois peintres-décorateurs de l'époque, A. Sanquirico, F. Beuther et K. F. Schinkel. Brühl lui avait fait parvenir les premiers cahiers de gravures de costumes et de décors berlinois, ce qui avait suscité à Weimar le désir de comparer le travail des trois artistes. Brühl fut tout heureux de trouver les quelques mots d'encouragement à la fin de l'article, de pouvoir s'appuyer sur une autorité reconnue pour se défendre, mais il s'est hélas mépris sur le sens exact de la formule de Goethe, qui contient aussi une mise en garde à demi-mot, comme nous aurons l'occasion de le montrer plus loin en présentant le point de vue de Goethe. Brühl n'a sans doute pas bien compris la pensée du "Maître" et a continué à défendre son principe d'exactitude historique en dépit des critiques rencontrées.

L'exigence ultime : l'unité de la représentation.

L'un des objectifs essentiels que Brühl a voulu réaliser est l'unité des décors et des costumes dans le spectacle.

Il est une exigence principale qui ne doit pas être négligée, l'harmonie la plus parfaite de tous les costumes dans une même pièce. Elle ne doit être pensée que dans un seul esprit, mise en scène que dans un seul style. C'est par là seulement que l'ensemble peut donner une impression de beauté.¹⁸⁵

¹⁸³ "Das Charakteristische ist es, wonach die Directionen streben müssen [...]." *Decorationen (Schinkel), préface* ; "da auf der Berliner Bühne unbedingt das Charakteristische als allein recht und gut angenommen wird", *Neue Kostüme, Cahier n° 10 (costumes de Don Carlos)*.

¹⁸⁴ [...] wenn es noch weiter hierzu einer Autorität bedürfte, so könnte man die Worte des Altmeisters Göthe hier anführen, welcher im dritten Heft des II. Bandes über Kunst und Alterthum Seite 131, indem er von dem Streben der Berliner Bühne spricht, folgendes sagt "das Charakteristische ist als die trefflichste Grundlage der Kunst zu betrachten." *Neue Kostüme, Cahier n° 10. Brühl a redonné encore la même citation dans la postface aux gravures de costumes rédigée en 1831.*

¹⁸⁵ "Ein Haupterfordernis darf durchaus nicht vernachlässigt werden, nämlich die vollkommenste Übereinstimmung aller Kostüme in einem und demselben Stücke. Nur in Einem Geiste muß es gedacht, nach Einem ähnlichen Schnitt muß es ausgeführt werden. Dann nur erreicht sich der Zweck eines schönen Gesamteindrucks." *Neue Kostüme, préface, 3^{ème} page.*

Le respect de l'Histoire a pour but de permettre cette unité des costumes entre eux, avec les décors, entre le texte et l'aménagement extérieur, et sur ce point, Brühl a trouvé l'assentiment de Goethe. L'insistance de Brühl, son intransigeance s'explique alors par le fait qu'il n'a pas vu d'autre moyen de réaliser cette unité, qu'il n'a pu concevoir une unité qui se serait fondée sur d'autres éléments que les données scientifiques. Déjà Iffland avait demandé une unité entre texte, jeu et costume. Brühl inclut l'ensemble de la décoration, et même l'éclairage ; mais il lui manque la souplesse d'esprit pour percevoir pleinement que l'unité de l'œuvre d'art que devient la représentation n'est pas fondée uniquement sur des éléments extérieurs. Replacée dans le contexte de l'histoire du théâtre, la demande de Brühl semble annoncer l'importance que prendra à partir de la fin du XIXe siècle le metteur en scène, qui doit permettre par sa présence la réalisation de cette unité.

La présentation détaillée de la caractéristique principale du travail de Brühl et de ses implications fait maintenant surgir deux questions : l'application de la "vérité historique" des costumes a-t-elle connu des limites ? Et quelles furent les autres caractéristiques du travail de Brühl sur les costumes ? Comment a-t-il procédé pour les spectacles dans lesquels l'action se déroulait dans un monde imaginaire ? A-t-il accordé de l'attention au caractère et à la psychologie des personnages, comme le faisait Iffland ?

Les limites de l'application de la vérité historique.

L'étude des points précédents a montré combien le respect de la vérité historique et scientifique dans la scénographie semble être pour Brühl une exigence absolue, et son intransigeance se manifeste à plusieurs reprises. "Faire les choses à moitié est plus préjudiciable que de s'écarter radicalement de la vérité", affirme Brühl, en critiquant "le compromis avec les modes régnantes".¹⁸⁶ Pourtant deux passages contiennent une allusion à des limites possibles de l'application de la vérité historique. "La stricte vérité des costumes ne doit pas toujours être appliquée inconditionnellement et sans quelque modification", concède-t-il dans le deuxième paragraphe de la préface aux gravures de costumes.¹⁸⁷ En 1831, il s'exprime dans le même sens : "il est vrai que [le directeur de théâtre] ne doit ni ne peut dans ses œuvres représenter la nature dans sa plus stricte vérité"¹⁸⁸, explique Brühl, demandant toutefois que la nature et l'art soient mêlés de telle façon que la représentation de la nature apparaisse comme vérité. Hélas, il ne livre aucune explication plus concrète, et il nous faut ici émettre des suppositions. Quelles purent être les limites à la reproduction exacte du réel ? Plusieurs cas de figure se présentèrent, d'ordre esthétique, social, voire éthique. Après les avoir présentés, nous aborderons un instant la question du costume des personnages merveilleux et fantastiques.

¹⁸⁶ "Alles Halbtun ist in dieser Hinsicht [i. e. die Annäherung an die herrschende Mode] nachteiliger, als gänzliche Abweichnung von der Wahrheit." *Neue Kostüme*, préface, 2^{ème} page.

¹⁸⁷ "daß auf der Bühne strenge Wahrheit der Kostüme nicht immer unbedingt und ohne einige Abänderung anzuwenden ist [...]" *ibid.*, 1^{ère} page.

¹⁸⁸ "wenn [der Bühnen-Director] in seinen Werken nicht die Natur in strengster Wahrheit darstellen darf noch kann [...]" *Neue Kostüme*, Cahier n° 23, préface.

Brühl écrit dans le cahier n°15, qui présente des costumes de personnages indiens dans l'opéra *Fernand Cortez*, que "l'on est devenu dernièrement bien plus tolérant sur la scène" et ajoute :

Cette tolérance est visible aussi dans d'autres cas, lorsque l'on ne trouve plus inconvenant de montrer de vrais uniformes, voire des décorations.¹⁸⁹

Ce passage nous indique la censure qui régnait auparavant concernant certains insignes, notamment ceux qui étaient encore en usage.¹⁹⁰ Dans la suite du texte, Brühl réitère la demande que la scène soit le portrait exact de la vie ; nous avons déjà vu qu'il reproduisait méticuleusement des insignes et attributs de personnages historiques. Il est vrai que dans certains cas particuliers, des raisons religieuses ont empêché la stricte reproduction du réel sur la scène, par exemple s'il s'agissait d'objets ou d'éléments du culte plus particulièrement importants. La question se posait dans la *Pucelle d'Orléans* pour le défilé du couronnement de Charles VII.

La "beauté" des décors et costumes apparaît ensuite comme un correctif possible à la rigueur historique. Les passages suivants se trouvent dans les préfaces rédigées par Brühl : il "faut satisfaire aux exigences de l'art et de la vérité tant que possible en union avec le beau" ; "il ne faut pas laisser la règle de la beauté hors de vue."¹⁹¹ Or, les auteurs qui intervinrent dans le débat sur la scénographie critiquèrent à plusieurs reprises le manque de beauté des costumes créés par Brühl (L. Tieck, d'autres auteurs plus anonymes dans les journaux). Pour déterminer si Brühl a respecté la règle de la beauté ou non, il faudrait d'abord clarifier ce qui est considéré comme beau. Sa compréhension du terme correspond-elle à celle des comédiens, du public, aux normes esthétiques des mouvements de l'art à la même époque ? Encore une fois, Brühl lui-même ne précise guère quelle est cette beauté... sinon peut-être celle de la vérité historique !

La "beauté" signifie d'abord la décence des costumes. Brühl montre un esprit ouvert devant le problème de la nudité posé par les costumes américains, indiens et égyptiens. Il a tenté de découvrir les corps là où l'histoire l'exigeait, mais en corrigeant habilement les costumes afin de cacher la poitrine des comédiens par des bandeaux, des bijoux.¹⁹² Dans une lettre au critique Böttiger, il se justifie après avoir reçu des critiques dans l'un des journaux berlinois, *Der Gesellschafter*. L'éditeur Friedrich Wilhelm Gubitz lui

¹⁸⁹ "[...] obgleich in neueren Zeiten, man auch auf der Bühne toleranter geworden. Diese Toleranz wird in andern Fällen auch dadurch bemerklich, daß man nicht mehr unschicklich findet, wirkliche Uniformen und selbst Ordenskreuze auf der Bühne zu zeigen [...]." *Cahier n° 15*.

¹⁹⁰ Max von Boehn cite plusieurs lettres du duc Charles-Auguste de Saxe-Weimar à Goethe, dans lesquelles il lui demande de bien veiller à ce que tous les vêtements de service (livrées, insignes) n'apparaissent plus sur la scène, car cela contrevient aux règles de la bienséance. Boehn, *Das Bühnenkostüm [...]*, op. cit., p. 419-420.

¹⁹¹ "nur das Kunstgerechte und Wahre [muß] aufgesucht, dasselbe nach Möglichkeit mit dem Schönen vereinigt [werden]", *Neue Kostüme*, préface, 3^{ème} page ; [...] die Regel des Schönen nie aus den Augen gesetzt werden", *ibid.*, 2^{ème} page.

¹⁹² Cette nudité n'est pas érotique. Brühl tance les actrices qui jouent un rôle de nonne vêtues d'une mousseline légère, les bras et le cou dénudés, afin de mieux faire voir les belles formes de leur corps. Surtout, il fulmine contre l'évolution du ballet, dont les nouveaux pas très osés réveillent la lubricité des spectateurs.

reprochait l'indécence des costumes. "J'avais allié le plus possible la beauté à l'exactitude", se défend Brühl, "mais bien évidemment je n'ai pas laissé voir de nudités [...]".¹⁹³ Cette affirmation de Brühl nous confirme que la "beauté" des costumes signifie bien leur décence et qu'une certaine ligne n'a pas été franchie. Brühl a toutefois beaucoup exigé des acteurs, par exemple en leur demandant de revêtir des tissus très fins pour changer leur couleur de peau (tricot). Il a demandé aux actrices de cacher leurs cheveux, ce qui les a scandalisées. L'illustration ci-dessous présente trois costumes de l'opéra *Nittetis* (d'après un livret de Metastase, musique composée par le baron Poißl) qui fut donné pour la première fois en 1819. On reconnaît la méticulosité de Brühl à l'attention portée aux accessoires, aux objets de culte (croix d'Ankh), aux motifs décoratifs. C'est justement pour le costume de la prêtresse Beroé que Brühl demanda à l'actrice de couvrir complètement ses cheveux avec la coiffure traditionnelle.



Amasis dans l'opéra Nittetis. Beroé en vêtements religieux dans l'opéra Nittetis. Sammetes dans l'opéra Nittetis.

Cahier n°11. Numéros 81, 85 et 82.

Pour les comédiennes, les lignes de la beauté étaient les lignes des vêtements de l'époque (manches bouffantes, taille haute, coiffure, chaussures plates). Brühl aurait voulu faire disparaître ces signes du présent, mais il n'y est pas arrivé. Il fit certaines concessions là où les lignes des costumes historiques étaient par trop différentes (la taille basse des costumes espagnols et la raideur du corset ne fut pas appliquée). Ses commentaires témoignent des protestations des comédiennes. Il concède qu'il faut être indulgent pour les comédiennes, "là où cela est possible sans nuire à la vérité, il faut bien faire quelques concessions aux femmes et ne pas laisser hors de vue la règle de la beauté, cependant ce qui est juste ne doit pas devenir une erreur parce que l'on a cédé par faiblesse."¹⁹⁴ Ces propos résonnent véritablement comme une concession faite à contrecœur.

¹⁹³ "Ich hatte möglichst die Schönheit mit der Richtigkeit vereinigt, aber natürlich nicht Nuditäten sehen lassen [...]". Lettre du 27 déc. 1819 à K. A. Böttiger. Cité par U. Harten, in : K. F. Schinkel . *Bühnenentwürfe*, München 2000, p. 344.

Il faut poser la question d'une idéalisation esthétique comme limite à la reproduction exacte du réel, notamment en regard des styles artistiques du début du XIXe siècle (style néo-classique). L'éditeur Gubitz que nous évoquions ci-dessus, réclame dans son article que "ce qui est correct soit corrigé par l'idéal" et estime que "de faire cela avec goût est bien plus difficile qu'une copie".¹⁹⁵ En concédant que le directeur de théâtre ne peut reproduire la "nature dans sa plus stricte vérité" (*die Natur in strengster Wahrheit*), Brühl prouve qu'il fait une différence entre le beau et le vrai. Mais les différents exemples cités ci-dessus semblent indiquer que Brühl n'a pas voulu reproduire la "belle nature" idéalisée qu'exigeaient certains théoriciens du XVIIIe siècle. Nous pensons qu'il n'y a pas eu amélioration de la vérité historique dans le sens de canons esthétiques particuliers, mais il est possible qu'il y ait eu une censure inconsciente de certaines formes ou de certains motifs. Iffland avait rejeté la saleté et la difformité sur la scène. Certes, la réalité historique créée par Brühl n'est ni sale, ni miséreuse. Cette situation est liée aussi au répertoire. Pour voir une autre réalité sur la scène, il faudra attendre le naturalisme, et les auteurs et les metteurs en scène du XXe siècle.¹⁹⁶ La conclusion qui se dégage sur la question des limites de la vérité historiques est plutôt que Brühl a essayé de repousser le plus possible les limites éthiques et esthétiques que la société du début du XIXe siècle imposait dans la reproduction de la réalité.

Éléments du merveilleux, cas des personnages fantastiques.

Un certain nombre de pièces dont l'action est située en dehors de l'Histoire furent représentées sur la scène de Berlin, des pièces dont l'action n'est pas liée à une époque précise, les pièces dont l'action et les personnages sont complètement imaginaires. Certes Brühl a créé quelques costumes fantastiques, comme nous le verrons ci-dessous, mais dans l'ensemble, il fit en sorte que les costumes de personnages fantastiques gardent quelque chose d'historique. Voici deux exemples de la façon dont Brühl procède. Il s'agit d'abord d'une comédie espagnole de Moreto (XVIIe siècle), dont le sujet n'est pas historique :

Le sujet de la comédie Donna Diana n'est certes aucunement historique, de ce fait cette pièce n'exige pas une authenticité aussi rigoureuse dans les costumes, cependant, comme il a été jugé juste d'après les principes adoptés ici [à Berlin] de partir de quelque chose de vrai même dans le cas de costumes fantastiques, afin de produire une unité pour l'ensemble des figures d'une pièce, c'est ainsi que l'on a pris comme échelle de mesure le type de vêtement qui était porté au XVIe

¹⁹⁴ "Da wo es unbeschadet der Wahrheit geschehen kann, muß wohl den Frauen einigermaßen nachgesehen und die Regel des Schönen nie aus den Augen gesetzt werden, doch darf auch aus weichlicher Nachgiebigkeit das Recht nicht zum Unrecht werden !" *Neue Kostüme*, préface, 2^{ème} page.

¹⁹⁵ "Auf der Bühne aber soll das Korrekte durchaus vom Ideellen corrigiert werden ; dies mit Geschmack zu thun, ist bei weitem schwieriger als ein Copieren." F. W. Gubitz, *Der Gesellschafter*, 6.12. et 8.12.1819. Cité par U. Harten, *Schinkel . Bühnenentwürfe*, op. cit., p. 344.

¹⁹⁶ Le cinéma de la fin du XXe siècle a (en réaction à la propreté hollywoodienne ?), à mon sens, parfois exagéré dans le sens inverse. On ne compte plus les films avec des visages encrassés, cheveux hirsutes, vêtements maculés du Moyen-Âge au XVIIIe siècle.

siècle au temps du chevalier Gaston de Foix [...].¹⁹⁷

Les raisons qui ont confirmé Brühl dans ce choix esthétique sont le désir de réaliser l'unité du spectacle. H. Schaffner juge que "l'objectif de Brühl est ici aussi de produire un costume homogène, et il croit de nouveau ne trouver cette unité que dans un costume authentique, car il veut pas s'en remettre aux caprices de l'imagination."¹⁹⁸ On touche peut-être ici aux limites des capacités de Brühl lui-même, non inspiré pour trouver cette unité dans des costumes merveilleux. Dans le cas de l'opéra *Alcidor*, il tâche de respecter les réalités géographiques :

Alcidor est en fait un opéra merveilleux, et par conséquent la stricte exactitude du costume n'est pas ici nécessaire ni applicable, toutefois l'ordonnateur (des costumes) a cru ne pas faire d'erreur en gardant les traits caractéristiques de l'Inde, puisque la scène a été placée par le poète dans ce pays.¹⁹⁹

¹⁹⁷ "Das Lustspiel Donna Diana hat zwar durchaus keinen wirklichen historischen Stoff, erheischt daher auch keine ganz kritische Strenge in Hinsicht der Kostume, da es indeß nach den einmal hier angenommenen Grundsätzen für recht anerkannt wird, selbst bei phantastischen Kostumen von etwas wahren auszugehen, um so bei allen Gestalten eines Schauspieles Uebereinstimmung hervorzubringen, so ist auch in Donna Diana die Art der Kleidung zum Maaßstabe genommen, welche in dem sechzehnten Jahrhundert zu den Zeiten des Ritters Gaston de Foix getragen wurde [...]." *Neue Kostüme, Cahier n° 8. Introduction.*

¹⁹⁸ "Brühls Bestreben ist auch hier, ein einheitliches Kostüm zu geben, und er glaubt, diese Einheit wieder nur im echten Kostüm finden zu können, da er sich der Willkür der Phantasie nicht überlassen will." Schaffner, *Die Kostümreform [...], op. cit.*, p. 89.

¹⁹⁹ "Alcidor ist zwar eine Zauber-Oper, und folglich die strenge Richtigkeit des Kostums hier nicht erforderlich und nicht anwendbar, doch hat der Ordner, da die Scene von dem Dichter nach Indien verlegt worden, auch nicht zu fehlen geglaubt, wenn er die indischen Haupt-Charaktere beibehalten." *Cahier n° 21. Introduction.*



Oriane dans l'opéra merveilleux Alcidor.



Alcidor dans l'opéra du même nom.

Les costumes des gravures ci-dessus présentent effectivement quelques traits indiens (le spencer et le croisement de la veste, le tissu moucheté). Le costume d'Oriane révèle à la fois des erreurs et l'effort de Brühl de recréer un costume indien qu'il connaissait mal. La coiffure avec ses petites plumes blanches est plus fantastique. Il est possible, ce que Brühl ne dit pas, qu'un goût de la cour et du public pour des costumes et décors exotiques ait motivé les décisions du comte en dehors de son attachement à un principe réaliste. Ce phénomène d'historicisation du merveilleux et de l'intemporel n'est toutefois pas le seul fait du directeur des théâtres berlinois ; Diana de Marly, auteur d'une histoire du costume de théâtre en Angleterre, cite l'exemple d'*Hamlet* au début du XIXe siècle : on attribue une période très précise à la pièce, celle que l'on suppose être la bonne, le IXe siècle, et cette attribution lance les recherches pour retrouver les vêtements du IXe siècle au Danemark (pendant que le décorateur s'efforce de recréer l'architecture danoise du IXe siècle.) Brühl procéda de façon analogue et l'on voit qu'il se retrouve dans des situations absurdes lorsqu'il déplore le manque de documentation sur une époque et s'excuse de l'inexactitude possible des costumes, alors que personne (à part quelques spécialistes) dans le public n'a de connaissances ni d'exigences à ce sujet. Ce point reviendra dans la critique effectuée par les Romantiques.

Karl von Brühl a cependant créé quelques costumes que l'on peut qualifier d'imaginaires, lorsque le répertoire l'exigeait absolument, tels les opéras *Nurmahal* et *Alcidor*. Nous pensons ici au génie de la source Djindara dans *Nurmahal*, ou au prince

des esprits de l'air, Almovar, et au prince des esprits de la terre, Ismenor, dans *Alcidor*. Brühl précise aussi que le costume de la Reine de la Nuit dans la *Flûte enchantée* est tout à fait "imaginaire" (*phantastisch*), mis à part la tiare qui rappelle celle des reines du Moyen-Orient. Ces costumes "fantastiques" contiennent en général des éléments allégoriques et nous permettent de faire la transition vers une dernière caractéristique des costumes du comte Brühl.

Autres aspects du travail de Karl von Brühl : Caractérisation des personnages et utilisation de couleurs symboliques.

Les costumes du comte Brühl ont encore d'autres caractéristiques que l'indication de la période historique et du rang des personnages, même si elles sont moins développées et moins visibles. Brühl a accordé de l'importance à une autre fonction du costume : celle de révéler le caractère du personnage. Schaffner qualifie cet aspect du personnage, les traits de caractère et l'état d'esprit (*Stimmung*), de "caractéristique intérieure", qu'il distingue des "caractéristiques extérieures" que sont le respect de l'époque et de l'appartenance sociale du personnage. Cette indication du caractère se fait principalement au moyen de la couleur, parfois des accessoires. Un autre aspect du travail de Brühl sont les traits allégoriques (indiqués notamment par la couleur) qu'il a donné à quelques personnages. Nous en citerons quelques exemples. Finalement il faut prendre en compte un dernier aspect du travail de Brühl : le fait qu'il a de nombreuses fois choisi les costumes des personnages dans leur relation les uns aux autres, et ici la couleur joue encore une fois un rôle important.

La critique a déjà relevé ces autres formes de travail sur les costumes : ainsi Heinz Kindermann juge que l'attention au milieu temporel ou social est la plus importante, mais ajoute que "là où l'on ne pouvait éviter de prendre en compte les particularités de caractère, on procéda à l'aide de couleurs symboliques". Le jugement de Kindermann, qui ne pouvait certes développer cet aspect dans son *Histoire du théâtre européen* est juste, mais nous voulions quand même préciser les choses et surtout, alors que le commentaire de Kindermann est plutôt dépréciateur, présenter le travail sur les couleurs comme quelque chose d'intéressant notamment dans le cas où elles sont symboliques. L'analyse antérieure d'H. Schaffner est plus exacte et plus approfondie. Schaffner distingue d'abord quatre utilisations (autres qu'historiques) de la couleur des costumes : tout d'abord le cas où la couleur n'a pas de valeur symbolique, mais a été choisie "pour des considérations pédagogiques" (*aus Bildungserwägung*) ; ensuite les costumes où la couleur "acquiert une valeur symbolique" (*die Farbe gewinnt Symbolwert*) ; dans le cas de certains costumes, la couleur signale l'état d'esprit dans lequel se trouve un personnage (*die Farbe wird zum Stimmungsträger*) ; finalement la couleur a une signification allégorique (*die Farbe hat allegorische Bedeutung*).²⁰⁰ Le premier point, l'idée de considérations pédagogiques, n'est pas clair à nos yeux, et les exemples donnés par Schaffner nous paraissent discutables. En revanche, nous dirions que parfois la couleur ou les motifs

²⁰⁰ Schaffner accompagne chacune de ces catégories de plusieurs exemples. Pour beaucoup de costumes nous sommes arrivées aux mêmes conclusions, sauf pour tel ou tel cas que nous aurions rangé dans une autre catégorie, mais nous avons pensé que cette liste appesantirait inutilement notre propos. L'essentiel était pour nous de donner un aperçu des différentes manières de travailler sur les costumes.

décoratifs n'indiquent pas tant le caractère que l'essence du personnage et les exemples auxquels nous pensons (Ondine, la Reine de la Nuit) se recoupent avec ceux que Schaffner range dans le troisième groupe (sens allégorique de la couleur). Nous avons également voulu étudier si Brühl a travaillé dans la continuité des théories d'Iffland et de la fin du XVIIIe siècle, c'est-à-dire si la couleur choisie est réaliste, si elle est la conséquence rationnelle de la psychologie du personnage (par ex. le choix de couleurs voyantes par une personne très extravertie), non déterminée arbitrairement par le costumier et donc non symbolique. Cette différence entre le choix d'une couleur "réaliste" ou "symbolique" est parfois difficile à déterminer. Nous allons expliquer notre pensée par quelques exemples qui nous semblent les plus marquants. Si nous insistons sur cet aspect du travail de Karl von Brühl, c'est parce que nous pensons que ce travail sur la couleur, ou encore sur les signes allégoriques, n'est pas anodin dans l'évolution qui a conduit à l'arrivée de la mise en scène, en ce sens qu'il enrichissait la fonction du costume, et en diversifiait les signes. Les costumes de Brühl sont une étape de plus dans cette direction.

Brühl s'est expliqué lui-même sur le sujet dans ses commentaires sur les gravures de costumes, ainsi cela nous permet de mieux comprendre les différents cas de figure. Dans le premier cahier de costumes, Brühl donne une indication générale :

Les couleurs ont, le plus possible, été choisies d'après la particularité des caractères qui doivent être représentés, c'est pourquoi il est possible qu'elles apparaissent de temps à autre vives et tranchantes.²⁰¹

Dans un autre endroit, au Cahier n° 9 qui contient les gravures des costumes de *Torquato Tasso* de Goethe, le comte précise de nouveau : "on a cru devoir adapter le plus possible les couleurs au caractère des personnages".²⁰² Brühl ne dit pas s'il a appliqué régulièrement ce principe, mais au vu des différents exemples dans les commentaires, nous supposons qu'un certain nombre de costumes peuvent être lus dans cette perspective, même si Brühl n'a pas toujours mentionné le sens des couleurs et accessoires attribués.

Cependant, plus loin dans les commentaires, dans le Cahier n° 14 sur *Wallenstein*, une nouvelle affirmation du comte montre bien qu'il ne s'agit pas d'une obligation, d'un principe aussi catégorique, aussi élaboré que celui de la vérité historique, et nous livre une explication à cette façon de procéder :

Bien que le choix des couleurs ne puisse se faire toujours et inconditionnellement d'après les traits distinctifs des caractères qui doivent être représentés, le costumier cependant a certainement bien raison d'y accorder une attention particulière. Cela facilite forcément son affaire et donne au spectateur l'occasion de juger du caractère du personnage déjà d'après son apparence extérieure.²⁰³

Le principe de la définition du caractère par la couleur est loin d'être aussi réfléchi et théorisé que celui de la vérité historique. Dans aucune des trois citations ci-dessus, Brühl ne parle lui-même de symbole. Quant à la nécessité de la lisibilité du costume, elle est

²⁰¹ "Die Farben sind möglichst nach der Eigenthümlichkeit der darzustellenden Charaktere gewählt worden, und darum erscheinen sie wohl zuweilen grell und scharf abscheidend." *Neue Kostüme, Cahier n° 1 (1819)*.

²⁰² "Die Farben glaubte man so viel als möglich dem Charakter der Personen anpassen zu müssen." Cahier n° 9.

donc exprimée chez Brühl comme chez Iffland.

Un premier exemple très parlant que nous reprenons à la suite d'Hermann Schaffner est celui du Duc d'Albe dans le *Don Carlos* de Schiller.

De la soie rouge sombre garnie de velours de même couleur semblait appropriée au caractère sérieux et cruel de cet homme, de même que le manteau de velours noir garni de rouge. Pour l'habit d'un homme de guerre taciturne, on a voulu éviter les décorations d'or et d'argent. Seule la grande chaîne de la Toison d'Or signale son haut rang.²⁰⁴

La couleur du costume est ici symbolique, c'est-à-dire que ce n'est pas le personnage Albe lui-même qui a choisi cette couleur, d'autant plus que la couleur officielle du vêtement des Grands à la cour d'Espagne au XVI^e siècle est le noir. Le costume révèle la vision que Brühl²⁰⁵ a du personnage. L'absence volontaire des broderies et l'unique et imposant bijou l'ordre de la Toison d'Or viennent ici compléter le choix de la couleur. Cependant, si la couleur est tout à fait symbolique, l'absence des décorations signale l'attention à un trait psychologique du personnage, et relève donc plutôt du "réalisme psychologique" tel que le pratiquait Iffland. Face au Duc d'Albe, le jeune prince Don Carlos, est tout vêtu de satin blanc, et cette couleur est à nouveau symbolique : "Pour le caractère serein et pur de Carlos, il a paru le plus approprié de choisir un vêtement blanc et or."²⁰⁶ Brühl a ajouté au costume du Marquis de Posa, entièrement vêtu de noir, une grande croix blanche "qui donne quelque chose de très solennel à cet habit."²⁰⁷ C'est toute l'apparition de Posa qui lui donne une grande noblesse et aussi une forme d'austérité (ici le noir est au service de la grandeur). Posa, l'homme d'action, montre des traits de caractère inverses à ceux du prince Carlos. Nous voyons que Brühl travaille les couleurs les unes par rapport aux autres, et les différences entre les costumes des trois hommes font bien ressortir une certaine lecture de la constellation des personnages. (cf. illustrations complémentaires à la fin de cet ouvrage.)

²⁰³ "- Obgleich die Wahl der Farben sich nicht stets nach der Eigenthümlichkeit der darzustellenden Charaktere unbedingt richten kann, so hat doch der Kostümier gewiß sehr Recht, besondere Rücksicht darauf zu nehmen. Unbedingt erleichtert es sein Geschäft und giebt dem Zuschauer Gelegenheit, schon nach der äußern Erscheinung auf den Charakter der Rolle zu schließen." *Cahier n° 14.*

²⁰⁴ "Dunkelrothe Seide mit gleichfarbigem Sammet besetzt, hat für den ernst-grausamen Charakter dieses Mannes passend geschienen ; ebenso der schwarze, mit roth besetzte Sammetmantel. Bei dem Kleide eines ernstesten Kriegsmannes hat man Gold- und Silberbesetzungen vermeiden wollen. Nur die große Kette des goldnen Vließes bezeichnet seinen hohen Rang." *Cahier n° 10, n° 76.*

²⁰⁵ Il s'agit sans doute aussi d'une vision plus largement répandue dans le public.

²⁰⁶ "Zu dem heiteren und edlen Charakter des Carlos hat es am zweckmäßigsten geschienen, das Kleid weiß und gold zu wählen." *Cahier n°10, n° 75.* L'interprétation du caractère par le comte Brühl mérite d'être commentée. Brühl ne semble pas voir l'ambivalence du caractère de Carlos, à la fois passionné en amour, hésitant dans l'action politique. Cependant l'éclat éthéré du costume blanc est, à mon avis, plutôt bien choisi.

²⁰⁷ "Das große weiße Kreuz auf der Brust und auf dem Mantel [...] giebt auch dem ganzen Anzuge etwas sehr ernstes." *ibid.*, n° 77.

Dans *La Pucelle d'Orléans*, Jeanne d'Arc porte d'abord, et pour plusieurs raisons (notamment historiques), une robe rouge. Mais, lorsque Jeanne l'échange pour une robe blanche à l'occasion de la procession du couronnement de Charles VII, Brühl mentionne bien qu'elle n'a plus besoin de ce "vêtement couleur de sang" (*das blutfarbige Gewand*), puisque les armes ont été déposées~ plusieurs significations se superposent ici.

Brühl travaille aussi à faire apparaître le caractère du personnage par l'assemblage ou le contraste des couleurs. Voici le costume du personnage de Buttler, dans la *Mort de Wallenstein* de F. Schiller (Cahier n° 14) :



Costume du personnage de Buttler, dans la *Mort de Wallenstein* de F. Schiller (Cahier n° 14) :

On a choisi la couleur rouge pour l'habit de Buttler, car bien qu'Irlandais de naissance, il commandait un régiment de cavalerie légère. On a donc pensé ne pas faire de faute en lui donnant les couleurs de l'armée anglaise. [Suit une description avec détails de type historique.] Il a semblé approprié, et convenant bien au caractère de Buttler de choisir une couleur criarde pour son habit, c'est pourquoi son collet²⁰⁸ rouge est garni de noir, son gilet en cuir est rayé de noir, et on lui a même donné des gants noirs.²⁰⁹

Il faut noter ici que Brühl tente pour le personnage Buttler une sorte de fusion entre les deux principes du respect de la vérité historique (les conventions militaires) et de la

²⁰⁸ Collet : type de veste (en général en cuir) avec ou sans manches portée au XVIIème et XVIIIe siècle. Cf. M. Leloir. *Dictionnaire du costume*, 1951.

caractérisation du personnage. Le choix de Brühl ne trouva pas l'assentiment du critique Karl August Böttiger. Il trouvait le costume de Buttler "trop fleuri et trop chargé" pour "une tête grise tenace sortie du rang et qui méprisait sûrement tous les colifichets".²¹⁰ Cette description de Böttiger est encore faite dans le même esprit que celui de l'analyse qu'il avait faite du jeu d'Iffland et de ses costumes en 1796. Les costumes y sont présentés comme hyperréalistes et signes de la psychologie du personnage. Brühl répondit en donnant sa propre description du caractère de Buttler. Toutefois, le choix qu'il fit du contraste entre des décorations noires et le rouge, ne semble guère réaliste.

Un autre personnage encore, Donna Diana, dans la pièce *Donna Diana (El Desden con el desden)* de Moreto, possède dans son costume des signes que l'on peut qualifier de symboliques. Donna Diana ne veut donner son cœur à aucun homme. En signe de son indifférence, Brühl a choisi pour elle une robe blanche. Au cours de l'action, Diana s'éprend pourtant de Don César. Voici la troisième robe du personnage, portée à l'occasion d'une fête.

La couleur blanche reste la propriété de Donna Diana, sauf qu'elle est ici décorée de pourpre ardente comme couleur du désir. La ceinture nouée négligemment, presque détachée, n'est pas non plus un ajout anodin. Les manches larges font voir les bras dénudés tout en respectant tout à fait l'exactitude du costume. Les ardentes fleurs de grenadier autour de la tête et sur la robe ont été choisies avec préméditation.²¹¹

Dans la suite du texte, Brühl présente d'autres détails du costume comme issus du choix du personnage, et on peut poser encore une fois la question de la nature réaliste ou symbolique des signes. Ici, dans le cas de Donna Diana, les signes (couleur brûlante, ceinture détachée) nous semblent à la fois entrer dans la logique du personnage, mais venir aussi de l'interprétation du costumier et être un signal pour le spectateur. Il y a une accumulation (non réaliste) de signes ; sur la robe, dans les cheveux, ainsi ils deviennent des symboles, les symboles du désir de Donna Diana, convenus entre un "metteur en scène" et le spectateur.

Un autre exemple est celui d'Egmont, dans le drame de Goethe du même nom. Dans son costume, la couleur indique sans conteste le caractère du personnage, mais la nature

²⁰⁹ "Buttlers Kleidung ist roth gewählt worden, da er selbst als geborner Irländer ein Regiment leichter Reiter befehligte. Man hat deshalb nicht zu fehlen geglaubt, ihm die Farben der Engl. Kriegskleidung zu geben. [...] Es erschien zweckmäßig, und mit dem Charakter des Buttler passend, die Farbe seiner Kleidung grell zu wählen, darum ist sein rothes Collet mit Schwarz besetzt, sein ledernes Unterwamms schwarz gestreift, und ihm sogar schwarze Handschuhe gegeben worden." *Cahier n° 14, n° 110.*

²¹⁰ "[...] für den eisernen Graukopf, der von der Pike sich aufschwang und gewiß allen äußern Tand verachtete, viel zu blumig und überladen." *Abend-Zeitung* (Dresden), Artistisches Notizenblatt, Nr. 23, Jahrg. 1822. La réponse de Brühl parut dans le Artistisches Notizenblatt de la *Abend-Zeitung* Nr. 192, Jahrg. 1823 et l'échange fut republié dans le *Cahier n°17 des Neue Kostüme*.

²¹¹ "Die weiße Farbe bleibt Donna Diana's Eigenthum, nur ist sie hier mit brennendem Purpur als der Farbe des Verlangens besetzt. Auch der nachlässig geschürzte, beinah gelöste Gürtel ist nicht ohne Bedeutung hinzugefügt worden. Der weite Ärmel läßt den nackten Arm sehen, und ist zugleich keineswegs gegen das richtige Kostum. Die brennenden Granat-Blumen um den Kopf und auf dem Kleide sind mit Vorbedacht gewählt worden." Brühl, *Cahier n°9, n° 60.*

du signe, symbolique ou réaliste, est moins claire. Le jeune homme est vêtu d'un collet beige et de chausses rouges, d'élégantes bottes noires garnies de dentelles ; il porte un large chapeau clair avec une plume et toute son allure est marquée par l'élégance, la jeunesse, le désir de séduire. Brühl remarque que les couleurs ont été choisies d'après un portrait d'un jeune homme de l'époque. L'attention à la vérité historique est toujours présente, et la nature des couleurs et le choix des matières (dentelle) sont déjà plus réalistes, en ce sens que le personnage lui-même désire mettre de l'éclat dans son apparence. Brühl concède dans son commentaire que l'assemblage des couleurs peut paraître trop contrasté, mais que cela correspond au caractère du personnage qui évoque lui-même avec dérision les "loques colorées" dont il est vêtu (*bunte Lumpen*). Brühl détaille plusieurs éléments du costume, la veste demi-ouverte qui laisse entrevoir la dentelle blanche, les rangées caractéristiques de petits boutons argentés. Nous estimons que ce choix de détails historiques fut réussi dans ce cas précis, car il rend très bien l'image d'un jeune homme fringant. Bien sûr on peut dire aussi que la luminosité des couleurs indique de façon symbolique le caractère insouciant et conquérant du jeune prince. Brühl joue aussi dans cette pièce sur les contrastes entre les personnages. (cf. illustrations complémentaires.) Ainsi, Guillaume d'Orange est vêtu de noir. Brühl explique :

Pour Orange, un habit noir a été choisi, garni de velours noir, avec des nœuds et des manches bouffantes de couleur orange, et un large baudrier orange brodé d'argent, et ce, non seulement parce que le noir était le vêtement préféré et l'habit officiel des classes aristocratiques aux Pays-Bas, mais pour donner à la silhouette d'Orange en opposition à celle d'Egmont quelque chose de plus sérieux, de plus posé.²¹²

La couleur orange est une allusion directe au nom du personnage. Le noir est à la fois historique et symbolique et nous nous trouvons une fois de plus devant un exemple de double nature des signes du costume.

Un autre personnage de la même pièce, un personnage du peuple, un tailleur (*der Schneider*) porte un vêtement constitué de plusieurs étoffes, et Brühl explique que cela indique le métier de l'artisan qui n'a pas hésité à se servir au moment de réaliser les commandes pour les clients. Cette remarque est en revanche faite dans l'esprit des théories réalistes d'Iffland. Brühl a donc eu recours à plusieurs pratiques différentes.

Nous voudrions évoquer maintenant un autre type de costumes, ceux qui traduisent l'essence du personnage ou contiennent un aspect allégorique, notamment à travers leur couleur. C'est le cas de la robe d'Ondine "en satin bleu clair et argent, brodé de perles"²¹³ dans l'opéra du même nom de Friedrich de la Motte-Fouqué et d'E. T. A. Hoffmann, qui est une allusion à l'élément naturel qui constitue l'origine d'Ondine (cf. illustrations complémentaires). Ce sens n'est pas noté explicitement dans les commentaires, et il s'agit ici de notre propre interprétation.

²¹² "Nicht allein, weil Schwarz die Lieblingstracht und die Staatskleidung der vornehmeren Klassen in den Niederlanden war, sondern um der Gestalt des Oranien im Contrast mit Egmont etwas Ernsteres, Gesetzteres, zu geben, wurde ihm ein schwarzes Kleid bestimmt, mit schwarzem Sammt besetzt, mit orangen Schleifen, Aufpauschen in den Aermeln und einem breiten, orangen mit Silber bestickten Degengehänge." *Cahier n° 17, n° 2.*

²¹³ "licht blaue Levantine und Silberstoff, ganz mit Perlen gestickt". *Cahier n° 2, n° 15.*

On peut penser aussi au costume de la Reine de la Nuit, dans la nouvelle production de la *Flûte enchantée* de 1816, dont la robe de velours noir est constellée d'étoiles argentées brodées. Hermann Schaffner classe déjà ce costume parmi ceux dont la couleur est allégorique. En effet, la Reine de la Nuit apparaît bien comme une personnification des forces obscures (opposée à l'esprit éclairé qu'est Sarastro, dont les vêtements sont rouge, blanc et or). Un article de l'architecte Louis Catel paru le 10 février 1816 dans la *Berlinische privilegierte Zeitung* (*Vossische Zeitung*) confirme cette lecture de l'œuvre, et nous indique que cette lecture devait sans doute être celle de la majeure partie du public.

Un autre exemple nous paraît intéressant : Jeanne d'Arc, dans la *Pucelle d'Orléans* porte au moment des scènes de bataille un costume tout à fait historique, une armure sur une robe rouge, nous avons vu plus haut que cette couleur rouge possède aussi une signification symbolique (le sang, la guerre). Brühl a également donné à Jeanne un attribut qui donne au personnage une dimension surnaturelle :



Jeanne d'Arc, dans la *Pucelle d'Orléans*

Il n'a pas semblé faux de lui donner une épée flamboyante, et d'évoquer en cela les représentations des archanges porteurs d'armes tels qu'ils apparaissent dans plusieurs tableaux.²¹⁴

²¹⁴ "Es hat nicht unpassend geschienen, ihr ein geflammtes Schwerdt zu geben, und dadurch an die in mehreren Gemälden vorkommenden Abbildungen der waffentragenden Erz-Engel zu erinnern." Cahier n° 6, n° 44.

Le costume transmet une certaine interprétation du personnage, voire du message de la pièce, interprétation que nous pouvons préciser. L'épée flamboyante donne d'abord une dimension allégorique au personnage, qui devient une personnification de la justice ; ensuite la comparaison avec l'archange qui chasse les pécheurs du Paradis fait paraître Jeanne comme un être surnaturel, et renforce l'idée de la mission salvatrice donnée à Jeanne qui chasse miraculeusement les Anglais de France ; elle souligne une lecture manichéenne des événements. Une lecture plus idéologique du choix de ce costume est sans doute possible. On peut se demander si Brühl n'a pas effectué une transposition : Comme le peuple allemand désire fonder une seule nation qui ne soit pas régentée par des forces étrangères (Napoléon, par exemple), il est identifié ici au camp des Français qui se défendent contre les Anglais.

Nous avons déjà vu plusieurs exemples dans lesquels Brühl travaille sur plusieurs personnages d'une pièce, en déterminant leurs costumes les uns par rapport aux autres. Brühl a beaucoup exploité les possibilités d'expression qui naissent du contraste entre les costumes. Nous voudrions citer encore un exemple de spectacle dans lequel une couleur choisie intentionnellement crée une unité entre les costumes, voire l'unité de l'ensemble du spectacle. Il s'agit du *Freischütz* de K. M. von Weber, dont la première eut lieu à Berlin le 18 juin 1821. Tous les costumes des personnages sont réalisés dans des tissus verts, sauf pour les demoiselles d'honneur d'Agathe :

Les personnages principaux de cet opéra sont tous des chasseurs, par conséquent tout le monde est vêtu de vert, avec seulement des nuances différentes.²¹⁵

Cette couleur verte, ainsi que l'ensemble des costumes choisis par Brühl possèdent un sens plus profond. Nous reviendrons sur le sens de la couleur verte dans un instant, après avoir présenté les costumes plus en détail. Les lignes des costumes sont historiques (XVIIIe siècle), même si Brühl reconnaît qu'il n'était pas question ici d'un "fait historique" (*ein historisches Faktum*) ; en cela il ne s'éloigne pas de son principe favori. Afin de différencier les personnages, Brühl attribue des couleurs différentes aux doublures des vestes, ou aux jupes des femmes, et varie les éléments décoratifs. Tous ces éléments sont significatifs. Il fait ressortir à la fois leur rang social et leur importance dramatique dans la pièce (un col garni de dentelle pour le duc Ottokar, des manches jaunes ~ couleur lumineuse ~ pour le jeune premier Max). Brühl mélange tous les genres de signes : signes "réalistes" lorsque les chasseurs ont tous fixé des feuilles de chênes à leurs chapeaux dans l'espoir d'une chasse heureuse ; des signes symboliques quand Caspar porte une veste à manches noires et une petite plume de coq rouge à son chapeau en signe de son attachement à un personnage particulier du nom de Samiel que l'on peut identifier au diable.

²¹⁵ "Die handelnden Haupt-Personen in dieser Oper sind sämtlich Jäger, folglich ist alles grün gekleidet, nur nach verschiedenen Abstufungen." *Cahier n°13. Introduction.*



Cuno dans l'opéra Le Freischütz.



Agathe en tenue domestique dans l'opéra Le Freischütz.



Annette dans l'opéra Le Freischütz.

Voici maintenant comment Brühl a déterminé le costume d'Agathe, la fiancée de Max :

Il a semblé indispensable de donner un aspect presque campagnard à la fille du forestier vivant à la campagne au milieu de la forêt par [...] la coupe du vêtement, la petite coiffe noire, et les manches de chemise. Il serait très inadéquat de l'orner plus. La robe est bien sûr en drap de laine vert, garni de manchester vert-sombre. [...] la petite croix attachée au cou ne doit pas faire défaut.²¹⁶

La simplicité du costume d'Agathe correspond à sa personnalité très intérieure et effacée. Pour caractériser le personnage d'Annette (Ännchen), et marquer la différence de personnalité avec Agathe, Brühl lui donne la même forme de costume, mais avec une jupe rouge, signe de sa vivacité, de sa joie de vivre. Cette démarche est tout à fait consciente et Brühl s'en explique dans les commentaires. Cette caractérisation n'est pas novatrice, et l'on retrouve ici les traces du système des types qui sont d'ailleurs inscrites au sein du livret même. Pour la robe des fiançailles d'Agathe, Brühl a volontairement choisi un tissu de laine, car "dans les monts de Bohême on ne se serait pas permis de vêtir une fille de forestier avec une robe de soie."²¹⁷ La blancheur de la robe des

²¹⁶ "Man hat es für unerlässlich gehalten, der auf dem Lande, mitten im Walde lebenden Försters-Tochter, durch den Schnitt der Kleidung, durch [...] das schwarze Häubchen und die Hemdsärmel, ein fast ländliches Ansehen zu geben. Sie mehr zu schmücken würde wohl sehr unpassend seyn. Das Kleid ist natürlich nur von grüner Wolle mit dunkelgrünem Manchester besetzt. [...] auch darf das einfache Kreuzchen an dem Halse nicht fehlen." Cahier n° 13, n° 102.

²¹⁷ "man würde sich nicht erlaubt haben, eine Förstertochter im böhmischen Gebirge, zumal im 17ten Jahrhundert, in Seide zu kleiden [...]."

fiançailles correspond à la pureté du personnage, mais nous voyons aussi que Brühl a voulu bannir toute forme de luxe de cette "mise en scène". Or, cette simplicité sur laquelle Brühl insiste tant est essentielle. Il faut resituer le spectacle dans le contexte des événements théâtraux à Berlin. Le *Freischütz* est donné un mois après la création de l'opéra *Olimpia* de Gasparo Spontini, une commande royale pour laquelle de grandes dépenses furent effectuées, notamment pour la scénographie. Schinkel livra plusieurs décors et Brühl créa des costumes somptueux. La "mise en scène" du *Freischütz* contraste donc fortement avec celle d'*Olimpia*. Les représentations des deux œuvres ont des implications d'ordre esthétique et idéologiques plus profondes. L'œuvre de Spontini et la mise en scène complexe qu'elle exigeait ont été comprises par Brühl et une partie du public comme un style étranger qui ne représentait en rien la culture allemande. Au contraire, le *Freischütz* fut qualifié d'emblée d'œuvre "nationale", et Brühl s'est efforcé à travers ses costumes de rendre justice à la dimension "nationale" de l'œuvre. Brühl s'exclame avec enthousiasme :

L'opéra Le Freischütz, œuvre des plus charmantes grâce au traitement de la fable et grâce à sa musique excellente et indépensable dans ses traits caractéristiques, semblait exiger une attention particulière dans le choix des costumes et l'ensemble de l'agencement scénique, et le Théâtre de Berlin s'est fait un devoir de réaliser cet objectif, en raison de la haute considération en laquelle il tient les créateurs de ce chef-d'œuvre national !²¹⁸

Dans cet "opéra national", tout est national, y compris les costumes. La couleur verte prend alors un autre sens. Elle est la couleur de la forêt, élément qui marque les paysages allemands, la couleur de la nature, la couleur de l'Allemagne, en fait. Et la simplicité, la sobriété deviennent des caractéristiques d'une esthétique allemande qui s'oppose à la pompe du style italien.

Or, le roi de Prusse Frédéric Guillaume III, qui appréciait les œuvres italiennes et françaises soutenait Spontini ; il s'intéressa de plus près à la représentation d'*Olimpia*. U. Harten cite le témoignage de K. A. von Varnhagen selon lequel les remarques critiques dans les journaux au sujet du spectacle furent interdites par un ordre royal.²¹⁹ Le débat autour des œuvres prit un tour plus politique lorsque des opposants au pouvoir royal s'approprièrent la représentation du *Freischütz* et le travail de Weber, faisant circuler des tracts dans lesquels le pouvoir était ridiculisé au travers du personnage de Spontini ou d'éléments de mise en scène, mettant Weber, Spontini, Brühl lui-même dans une situation délicate qu'ils n'avaient pas voulue.²²⁰ De la part de Brühl évidemment, de la part de l'administrateur, serviteur du roi, il n'y a pas eu de critique politique au sens d'une remise

²¹⁸ *"Die durch die Behandlung ihrer Fabel und ihre vortreffliche, ja unübertrefflich charakteristische Musik höchst reizende Oper : der Freischütz, schien auch in ihrer Kostümierung, so wie in ihrer scenischen Einrichtung, eine besondere Sorgfalt zu erheischen, und die Berliner Bühne hat sich dies aus wahrer Hochachtung für die Schöpfer dieses nationalen Meisterwerkes zur besonderen Pflicht gemacht !"* Cahier n° 13. Introduction.

²¹⁹ Cf. U. Harten, K. F. Schinkel . *Die Bühnenentwürfe*, op. cit., p. 375.

²²⁰ Cette dimension politique que prit le succès du *Freischütz* a été plusieurs fois soulignée par la critique (Weinrau, Kindermann, Freydank, Harten).

en question du pouvoir royal et de la société de classe, mais Brühl a été blessé du manque d'intérêt du monarque pour la culture allemande. Brühl se situe dans la lignée de ceux qui revendiquent un théâtre national allemand, un répertoire national, voire une esthétique nationale de la "mise en scène". Mais la critique d'une esthétique trop luxueuse effectuée par Brühl n'est pas celle des intellectuels bourgeois du XVIIIe siècle, qui, à travers une critique du style baroque associé à l'opéra italien, critiquent le pouvoir absolu des princes ; elle n'est pas non plus celle des jeunes intellectuels, artistes, journalistes qui ont ensuite participé au *Vormärz* et qui réclamèrent un théâtre plus social et plus engagé (Ludwig Börne, Heinrich Laube, Eduard Devrient).

Pour conclure sur la caractérisation des personnages et l'utilisation de couleurs symboliques, nous dirions qu'elle apporte une forme de richesse aux costumes par rapport à la rigueur de la vérité historique, en apportant une diversité des signes théâtraux. L'introduction de signes symboliques même modestes paraît intéressante face à la règle de la reproduction mimétique de la réalité. Certes la profondeur des symboles est discutable. Elle s'explique en partie par l'exigence d'une lisibilité pour le public qui nécessite de recourir à des signes reconnus, courants. L'utilisation des couleurs (surtout d'une couleur unique) pour définir les caractères offre des possibilités limitées et conduit inmanquablement à traiter les personnages comme des types. Pour Hermann Schaffner, les traits de caractère qui se dégagent des commentaires sur les costumes ne sont pas très approfondis. Selon lui, ce que Brühl perçoit sont des choses très simples, voire erronées (le poète Torquato Tasso est vu comme un jeune homme doux et tendre ; l'aspect maladif de sa personnalité échappe à Brühl). "En revanche, les caractères bien dessinés [...] lui sont clairement accessibles."²²¹ L'idée de Schaffner est juste et l'on ne peut nier les limites des capacités de Brühl. Cependant, il faut aussi replacer le travail de Brühl dans un contexte culturel et politique qui ne favorisait peut-être pas certaines interprétations qui ont pu s'exprimer sur la scène ultérieurement. Une remarque d'E. Fischer-Lichte à propos d'un autre phénomène de l'histoire du théâtre, la troupe des *Meininger*, pourrait confirmer notre propos :

Alors que le théâtre du XIXe siècle cherchait d'ordinaire à protéger son public de la laideur et de l'obscénité, de comportements étranges et contraires aux normes, les Meininger ne lui épargnèrent rien de ce qui se trouvait dans les œuvres classiques.²²²

Nous constatons que les costumes publiés par Brühl possèdent très peu de traits caricaturaux. Même la noirceur des traits des personnages est atténuée dans le choix des couleurs et par le réalisme de la vérité historique. L'expression des caractères se fait (pour le costume) avec une certaine mesure, et en ce sens Brühl poursuit le travail d'A.

²²¹ "Dagegen sind ihm eindeutig fest umrissene Charaktere zugänglich [...]." Schaffner, *Die Kostümreform*, op. cit., p. 92.

²²² *Während das Theater des 19. Jahrhunderts sonst sein Publikum vor Häßlichkeit und Obszönität, abnormem und normwidrigem Verhalten zu schützen suchte, ersparten die Meininger ihm nichts, was in ihren Klassikern stand."* Fischer-Lichte, *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, Tübingen, 2. Auflage, 1999. p. 221. Il n'y a pas de contradiction avec ce que nous affirmons plus haut, le fait que Brühl va assez loin dans le réalisme des costumes. C'est une certaine interprétation du personnage qui a peut-être été censurée. Brühl lui-même se trouvait pris dans le conflit entre ce qui était admis et la vérité.

W. Iffland quand celui-ci se fondait sur les règles de la bienséance. La différence avec Iffland est dans l'attention aux traits psychologiques du personnage, une attention beaucoup plus poussée chez Iffland, et parfois limitée chez Brühl, comme nous l'avons vu ci-dessus. On peut poser encore la question d'une possible influence de Goethe à propos du choix de couleurs symboliques. La biographie de Brühl nous indique qu'il a connu le travail du directeur de théâtre de Weimar. Ce point exigerait une analyse plus précise qui prenne en compte tant la réflexion théorique (*Die Farbenlehre*) que les réalisations pratiques de Goethe. Sans vouloir approfondir davantage ce point dans le cadre de ce travail, nous penchons pour une influence très limitée. Nous ne pensons pas qu'il soit possible de voir dans le travail de Brühl l'application de théories goethéennes ; Goethe lui-même ne put pas toujours réaliser les mises en scène dont il rêvait. Seule la connaissance d'une possible utilisation symbolique de la couleur peut avoir encouragé Brühl à travailler dans ce sens. Il faut mentionner enfin que Brühl revient une dernière fois sur la question des couleurs à l'avant-dernière page du dernier cahier de gravures paru en 1831. Il recommande de procéder à la manière des peintres de genre ou des peintres d'histoire qui font ressortir les personnages principaux et attribuent des couleurs plus effacées aux personnages secondaires. Ce principe esthétique, qui peut se justifier d'un point de vue technique, a été maintes fois repris par la suite jusqu'au XXe siècle. Mais il n'est plus explicitement question de caractérisation des personnages dans ces dernières pages, et le choix de la couleur, lorsqu'il n'est pas prescrit dans l'œuvre ou par la situation est laissé au bon vouloir des directions ou des acteurs. Ce point représente, dans la recherche d'une représentation homogène, un pas en arrière. En contrepartie apparaît l'idée d'une variation possible, d'une liberté relative dans le choix des couleurs. Peut-on y voir un premier pas vers une plus grande liberté dans la création des costumes ?

La question de la richesse de la décoration.

Il nous faut évoquer, comme nous l'avons fait pour A. W. Iffland, le point de la splendeur, de la richesse des décors et des costumes qui est revenu à plusieurs reprises dans le débat. Brühl a répondu aux critiques qui lui ont été faites dans ses préfaces, aussi nous voulions commenter ses réponses après avoir présenté les critiques qui lui furent faites. Toutefois il était nécessaire de faire quelques remarques préliminaires et de poser le cadre de la discussion.

Brühl, en s'exprimant sur la fonction des décors, semble catégorique :

Les décors peints ne doivent jamais devenir l'essentiel, ils doivent seulement servir, doivent placer l'image vivante du jeu scénique dans un cadre convenable et beau, et doivent constituer pour lui un fond agréable qui produise un effet bienfaisant.²²³

Cette affirmation du comte est aussi une déclaration de combat contre l'esthétique du baroque tardif, celle qui prévalait encore sur de nombreuses scènes allemandes, et dont on trouvait des traces encore dans le travail du décorateur Bartolomeo Verona. Aux yeux de Brühl, cette esthétique est l'héritage des décorateurs italiens, il identifie ce style

²²³ *"Die Dekorationsmalerei soll nie als Hauptsache hervortreten, sie soll nur als dienend erscheinen, soll nur das lebende Bild des Schauspiels in einen schönen und passenden Rahmen einfassen, und ihm einen angenehmen, für das Auge wohlthuenden Hintergrund geben."*

comme un style italien, un style étranger. À la richesse et à la profusion du style baroque, Brühl oppose la sobriété d'une reproduction exacte du réel (contre le palais à volonté, les architectures complexes, les couleurs éclatantes). Il y a une dimension nationaliste dans le choix de la vérité historique, le désir de trouver une esthétique particulière qui se distingue de celle qui marquait les pratiques auparavant.

Le principe de la vérité historique lui-même constitue théoriquement une limite à un développement inadéquat de la scénographie, de même que l'attachement aux "traits caractéristiques" (*das Charakteristische*). En effet, il s'agit de montrer ce qui était, donc simplicité et richesse ont toutes deux alternativement leur place sur la scène. Quand la simplicité est vraiment requise, quand l'enjeu est important, Brühl choisit cette simplicité. On ne peut ignorer que pour l'un des spectacles qui lui ont tenu le plus à cœur et que nous venons d'évoquer, le *Freischütz*, Brühl fait le choix de décors et de costumes sobres, de tissus ordinaires. Le théâtre n'est pas "un tour de prestidigitation fallacieux", ni "une pâle excitation des yeux et des sens..."²²⁴ Il ne faut pas oublier que l'exactitude des costumes et des décors est déjà une réponse à l'argument d'une richesse inutile de la décoration. Le respect de la réalité sociale comme celui de la vérité historique sont déjà une réforme visant à remédier à une trop grande profusion de la décoration. C'était là déjà la demande de Gottsched en 1730. Brühl se retrouve dans cette logique, mais avec un arrière-plan différent. La dimension politique que l'on pouvait trouver chez Gottsched et d'autres intellectuels des Lumières, celle d'un théâtre réaliste et national contre la richesse du théâtre de cour, n'est plus valable pour Karl von Brühl, qui se trouve en position de serviteur de la cour. Les exigences de ce service l'ont amené à produire une scénographie plus riche qu'il ne l'avait souhaitée ; toutefois, Brühl porte aussi sa part de responsabilité dans cette situation par son intransigeance dans la reproduction de la réalité. Bijoux et accessoires, broderies précieuses furent réalisés dans des matières authentiques. Les tissus le plus employés sont le velours et la soie. La richesse des costumes est aussi celle de la multiplicité des tissus et différents éléments du costumes (châles, franges, gants, cordelettes, bouillonnés) qui, sans être précieux, multiplient les signes du costume et attirent le regard surtout s'ils sont réalisés dans des couleurs chatoyantes. Et sur ce point la critique des Romantiques est de nouveau intervenue. Mais alors qu'Iffland, en homme de théâtre pragmatique, avait veillé à équilibrer le budget, quitte à faire des sacrifices dans d'autres domaines, Brühl aspire encore à une autre relation entre art et économie. Evoquant en 1831 après son départ encore une fois l'objectif de faire du théâtre une image fidèle de ce qui est et a été, il affirme :

De pénibles épargnes ne peuvent entrer ici en compte # de toute façon, l'art au sens propre ne les tolère pas.²²⁵

L'enthousiasme de Brühl pour ses réformes l'a poussé à faire de grandes dépenses pour les réaliser. Là où cette dépense ne servait plus l'œuvre dramatique, elle est devenue un luxe qui a nui à l'objectif premier.

²²⁴ "keine leere Gaukelei, kein blosser Augen- und Sinnenkitzel", *Neue Kostüme*, préface du cahier n° 23.

²²⁵ "Aengstliche Geld-Ersparung kann hierbei freilich nicht in Betracht kommen ~ die Kunst im eigentlichen Sinne verträgt ohnehin dergleichen nicht." *ibid.* Reproduit aussi in : Harten, K. F. Schinkel . *Bühnenentwürfe*, op. cit., p. 72.

La conception du théâtre défendue par Karl von Brühl révèle encore une influence de l'*Aufklärung*, notamment dans la dimension didactique qu'il accorde à la scénographie, mais elle annonce au même moment des courants de pensées du XIXe siècle, comme l'Historisme ou le positivisme. On peut se demander encore pourquoi Brühl a tant insisté sur le principe de vérité historique. Sur le plan de l'esthétique, Brühl renonçait (consciemment ou non) suivant la voie de la vérité historique à choisir un style. Il s'attachait à un principe qui, pour lui, objectivement, avait une valeur universelle. Mais le principe de vérité historique, apparaît dans une perspective plus moderne, comme un choix de neutralité. Brühl lui-même écrit dans les premières lignes de sa préface qu'il ne veut "se rapprocher d'aucune opinion particulière"²²⁶ dans le débat qui s'est élevé. Il parle du chemin "séparé" des théâtres de Berlin. Nous émettons l'idée, peut-être audacieuse, que le choix de la vérité historique était pour lui un moyen d'échapper aux débats artistiques et littéraires. De façon plus certaine, si l'on replace Brühl dans le contexte social et culturel des théâtres de Berlin, on voit nettement qu'il est pris entre plusieurs feux : les désirs et l'intérêt du roi et de la cour, le public et ses attentes, les intellectuels et leurs exigences esthétiques, et d'autres revendications plus politiques. Il est possible que sa marge de manœuvre ait été réduite. La vérité historique a peut-être encore, ce que Brühl ne dit pas, été choisie pour contenter les exigences des uns et des autres, dans une sorte de compromis entre le désir de gloire, de beauté, d'évasion, de grandeur et même de simplicité. Choisir un "costume" historique pour une pièce, c'est éviter des allusions à l'époque contemporaine peut-être malvenues. Dans le domaine de l'esthétique, si l'on prend en considération les avancées révolutionnaires du *Sturm und Drang*, l'évocation de la scène élisabéthaine par les Romantiques (comme nous le verrons en deuxième partie), la stylisation harmonieuse du classicisme de Weimar~ alors que tous expriment leurs attentes envers la scène de Berlin~ la vérité historique apparaît parfois comme une sorte de valeur refuge. L'étude du débat sur les pratiques scéniques montre que le choix de Brühl a rencontré néanmoins beaucoup d'opposition. Son entêtement et son incapacité à empêcher le développement du spectaculaire sur la scène y auront contribué, en dépit de la sincérité de sa démarche.

1. 2. 2. 4. Les principaux décorateurs durant l'administration Brühl : Karl Friedrich Schinkel et Karl Gropius.

Dans cette présentation des deux décorateurs principaux des Théâtres Royaux durant la période d'administration du comte Karl von Brühl, nous voulons expliquer en quoi les aspirations de ce dernier furent ou non réalisées, et comment les réalisations des artistes se retrouvèrent au cœur du débat sur la scénographie.

Plusieurs artistes travaillèrent comme décorateurs lors de la période d'administration du comte Karl von Brühl. Le plus célèbre d'entre eux, Karl Friedrich Schinkel, peintre et architecte, n'était pas engagé de façon fixe et fut en quelque sorte "artiste invité". Toutefois, c'est bien lui qui a marqué par ses œuvres les pratiques scénographiques des Théâtres Royaux berlinois. Il faut néanmoins rendre justice aux décorateurs officiels des

²²⁶ "Ohne irgend einer Meinung zu nahe treten zu wollen, hat die Berliner Bühne ihren eigenen Weg eingeschlagen." *Neue Kostüme*, préface, 1^{ère} page.

Théâtres Royaux, au nombre de trois : les peintres Karl Gropius (1793-1870), Johann Jakob Gerst (1792-1854) et Friedrich Köhler. Parmi eux, le personnage principal est Karl Gropius, c'est pourquoi nous avons choisi de le présenter également. Les projets de Schinkel furent réalisés sous la direction de ces artistes ; C. Gropius et J. Gerst créèrent régulièrement leurs propres décors, mais nous n'avons pas trouvé d'informations semblables pour F. Köhler, qui peut-être les assistait.

Les décors de Schinkel ont fait l'objet de nombreuses études et ont déjà été évoqués dans les ouvrages d'histoire du théâtre en Allemagne. Plus récemment, Ulrike Harten, sous la direction de deux spécialistes de Schinkel, Helmut Boersch-Supan et Gottfried Riemann, s'est efforcée dans le grand ouvrage *Karl Friedrich Schinkel. Décors* (2000)²²⁷ de constituer une synthèse de ces recherches. L'ouvrage est également un catalogue raisonné de tous les décors, ébauches, projets de décors et copies, qui les présente dans leur contexte avec les divers commentaires (articles, lettres, souvenirs, etc.) dont ils ont fait l'objet, un outil de travail très précieux dans le cadre d'une recherche qui prend en compte réactions et échanges. Il ne s'agit donc pas pour nous de présenter le détail de son œuvre, mais de faire apparaître quelle fut la place de Schinkel dans le débat sur la scénographie.

Or, Schinkel s'est trouvé dans une situation particulière du fait qu'il participa d'abord à la critique des pratiques en place, avant que ses œuvres ne deviennent elles-mêmes objet de débat. Nous avons voulu dissocier ces deux situations différentes, quitte à bouleverser la chronologie des événements. Nous présentons ci-dessous le travail effectué par Schinkel pour la scène de Berlin (avec celui de K. Gropius), afin de compléter le tableau des pratiques scéniques lors de l'administration Brühl. Quand à l'intervention critique de Schinkel (sa candidature au poste de décorateur en 1813), nous la présenterons en même temps que les autres interventions critiques. Ulrike Harten consacre également un chapitre aux peintres décorateurs Gropius, Gerst et Köhler. Nous lui devons donc en grande partie les informations factuelles qui suivent.

Les décors de K. F. Schinkel pour les Théâtres de Berlin.

Karl Friedrich Schinkel est né en 1781 à Neuruppin près de Berlin. Schinkel s'intéressa au théâtre dès sa jeunesse. Dans la tradition des architectes de la fin du XVIIIe et du début du XIXe siècle, il a formé des projets de réforme au sujet de l'architecture et de la décoration des théâtres de son temps, inspiré comme le furent plusieurs de ses maîtres (Friedrich Gilly) ou amis (Louis Catel) par l'antiquité grecque et romaine. Les premières œuvres architecturales de Schinkel datent d'après 1815. Ce n'est donc pas son activité d'architecte qui a motivé son engagement par le comte Brühl. En effet, son succès sur la scène de Berlin ne peut être compris sans explications sur une activité qui le fit d'abord connaître auprès du public : la réalisation de dioramas et panoramas. Après avoir invité Schinkel à créer des décors pour les Théâtres Royaux, Brühl le fit engager pour reconstruire le théâtre qui avait brûlé en 1817. Au travers de cette œuvre architecturale, Schinkel réalisa, en partie seulement, ses aspirations à un lieu théâtral ayant la noble vocation d'être un temple de l'art qui élève le spectateur. Sur la scène, il ne put réaliser pleinement la décoration idéale qu'il avait souhaité pour cette

²²⁷ U. Harten, *Karl Friedrich Schinkel. Die Bühnenentwürfe*, München [...], Deutscher Kunstverlag, 2000.

vocation du théâtre. Au début des années 1820, Schinkel prit ses distances par rapport au monde du théâtre. Mais Brühl, Spontini et la cour continuèrent de faire appel à lui, parce qu'on l'estimait seul capable de réaliser la scénographie appropriée aux œuvres programmées. Parallèlement, Schinkel mena une vie riche de productions artistiques dans des genres très différents (architecture, mobilier, arts décoratifs...) ; et on peut le considérer comme l'un des derniers "génies universels" capables d'exercer dans différents domaines de l'art. Il est décédé en 1841 à Berlin.

L'importance des dioramas et panoramas.

Ulrike Harten consacre dans son étude un chapitre aux dioramas et panoramas réalisés par Schinkel, et il nous semble qu'il faut insister sur l'importance de cette activité qui fit connaître son style et sa manière de peindre au grand public, et qui témoigne aussi du goût de l'époque. Dans les deux cas il s'agit d'œuvres peintes qui représentent des monuments ou des paysages célèbres. Dans les deux cas, et plus encore pour les dioramas, elles sont mises en valeur par un éclairage. Les panoramas sont peints sur une surface courbe et plus large, le spectateur se déplace librement pour les contempler, son regard passe d'un objet à l'autre sans se concentrer sur un point unique. Les dioramas sont de plus petite taille, il s'agit alors d'une succession de tableaux ; dans leur forme la plus élaborée, les dioramas sont présentés au public sous la forme d'un spectacle, c'est-à-dire dans des lieux réservés spécialement à leur exhibition, appelés eux-mêmes "théâtres" ; les différentes toiles étaient alors accompagnées d'une musique appropriée et l'ensemble accessible avec un billet d'entrée pour une somme modique. Ainsi, le père du décorateur K. Gropius possédait lui-même un tel "théâtre" et les publicités pour son entreprise reviennent régulièrement dans les journaux de Berlin, surtout lorsqu'il présentait des sujets nouveaux. A juste titre, Harten signale que par ces dioramas, on donnait à voir au spectateur des décors sans action dramatique sous la forme d'une suite ordonnée.²²⁸

Les sujets représentés autant que l'esthétique développée par Schinkel nous semblent importants. Les tableaux transportent les spectateurs de région en région. La plupart des spectateurs, parmi lesquels se trouvèrent aussi des écrivains romantiques séjournant à Berlin (Eichendorff, Brentano), n'avaient jamais vu les pyramides d'Égypte, ni l'intérieur de la basilique Saint Pierre de Rome. Au mieux, on connaissait certains monuments ou paysages par des peintures à l'huile ou des gravures. Dans les deux types d'œuvres, les jeux de lumière et les coloris renforcent l'effet visuel et la nouveauté de la vision. Schinkel a traité les thèmes de façon réaliste en reproduisant avec exactitude les architectures, la végétation, les activités et vêtements des figures ; au moyen de la lumière et des coloris, il donna un caractère romantique à ces tableaux. Aux connaisseurs et aux spécialistes, ce genre de spectacle procurait le plaisir de la reconnaissance, aux non connaisseurs, il apportait le plaisir de la découverte et une part de sensationnel. L'évolution des pratiques scéniques depuis le XVIII^e siècle, qui allait vers une esthétique plus réaliste, et la forme même du diorama ("théâtre"), ainsi que le plaisir goûté par les spectateurs, ont dû rendre évidente l'idée d'une transposition en grand vers la scène. Une

²²⁸ "[...] damit wurden dem Zuschauer gleichsam Bühnenbilder ohne Handlung in einer geregelten Abfolge vorgeführt." Harten, K. F. Schinkel. *Die Bühnenentwürfe*, op. cit., p. 12.

telle transposition fait apparaître plusieurs problématiques : la réalisation technique et le coût, le choix esthétique, la fonction du décor et son rapport à l'œuvre dramatique²²⁹ des points de réflexion que l'on retrouve dans le débat sur la scénographie. L'architecte Louis Catel (1776-1819) a vanté le diorama parce qu'il permettait au spectateur de saisir l'ensemble de la scène d'un seul coup d'oeil, parce que le regard (guidé par le dispositif scénique qui cadrerait strictement les toiles comme dans un tableau encadré) se concentrait sur un seul point central.²²⁹ Cette remarque de Catel, lui-même théoricien réformateur des pratiques scéniques, était fondée sur un rejet du théâtre à l'italienne : en effet, celui-ci, avec son système de châssis, fait "éclater" l'image constituée par la scène, et, selon L. Catel, détourne le spectateur de l'action. Plusieurs personnalités, dont L. Catel justement, émirent l'idée que Schinkel soit engagé comme décorateur.²³⁰ Lorsque Schinkel proposa sa candidature à Iffland en 1813, ce dernier la refusa. C'est Karl von Brühl qui appela Schinkel à partir de 1815 à travailler pour la scène de Berlin.

Caractéristiques des décors de Schinkel.

Les décors de Schinkel ont introduit une esthétique nouvelle sur la scène, dans le traitement des paysages et de l'architecture, dans le rendu des couleurs et de la lumière. Les catégories traditionnelles du classicisme et du romantisme ne peuvent être employées pour caractériser l'ensemble de son travail. En effet, les bâtiments, éléments d'architecture et paysages sont travaillés dans plusieurs styles différents. Cette situation s'explique en partie par le fait que Schinkel s'est adapté à l'oeuvre qu'on lui demandait de décorer, par le fait que les décors reflètent aussi la façon dont Schinkel percevait les différentes époques et civilisations. La force des œuvres de Schinkel est de créer une atmosphère.

Dans les premières années, les créations furent très nombreuses, parfois plusieurs décors pour un même spectacle. Schinkel élaborait les 12 décors de la *Flûte enchantée*, mais cette possibilité de déterminer l'ensemble des décors d'un spectacle resta unique. Il intervint moins fréquemment après 1819. Harten distingue trois périodes dans l'œuvre de Schinkel : une première période durant laquelle Schinkel réalisa des décors "symboliques" (*symbolische Entwürfe*) de fin 1815 à 1816 ; une deuxième période allant de 1816 à 1819, constituant une première phase d'œuvres "caractéristiques" (*charakteristische Entwürfe*), et une dernière période plus tardive de décors caractéristiques de 1819 à 1829.²³¹

²²⁹ Cité par U. Harten, *op. cit.*, p. 24.

²³⁰ Nous pouvons émettre l'hypothèse que Brühl, au service de la cour royale a vu ces représentations qui l'ont conforté dans son désir de voir paraître une autre esthétique sur la scène.

²³¹ Harten, *op. cit.*, pp. 56-60 et 67-70.



KAT. 12 UNDINE, III. DEKORATION

K. F. Schinkel, *IIIe décor pour Ondine* (1816), 2. Acte, scène 1.

Illustration tirée de U. Harten, K. F. Schinkel [...], 2000

Pour U. Harten, les décors sont symboliques en ce sens qu'ils rendent ce qui est typique (*bezeichnend*) dans un type d'architecture ou un paysage, sans ajouts superficiels. Plus explicite est l'exemple d'*Ondine* d'E. T. A. Hoffmann, où la représentation de la nature et les éléments d'architecture médiévale traduisent l'esprit de la pièce, une certaine conception romantique de la nature et du merveilleux. La représentation de la forêt ou des flèches gothiques évoque des paysages allemands qui se distinguent d'autres paysages et styles d'architecture. Les décors disent quelque chose de l'âme allemande, et c'est aussi en ce sens qu'U. Harten parle de décor symbolique. Mais les premiers décors contiennent aussi des symboles plus formels, ainsi la pyramide de la scène finale de la *Flûte enchantée* peut sans aucun doute être lue comme un symbole maçonnique. (Cf. l'illustration à la fin de notre ouvrage.) Les décors de l'opéra de Mozart sont le travail le plus symbolique de Schinkel, et les contemporains en ont très bien compris le sens, comme en témoignent deux articles de journaux au sujet des décors de l'opéra.²³²

Par l'adjectif "caractéristique" (*charakteristisch*), Harten entend "le fait d'accorder une importance particulière au cadre historique et naturel de la mise en scène",²³³ c'est-à-dire

²³² Cf. Louis Catel, "Über die Dekorationen in der Zauberflöte" in : *Berlinische privilegierte Zeitung*, 10.02.1816 ; Anonyme [Hoffmann ?], "Über Dekorationen der Bühne überhaupt und über die neuen Dekorationen zur Oper Die Zauberflöte [...]", in : *Dramaturgische Blätter* [...], 17.02. 1816.

une attention à la vérité historique telle que la demandait le comte Brühl. S'il est possible de discuter la périodisation proposée par Harten, il est exact que les décors de Schinkel ont évolué du symbolisme vers une reproduction plus neutre des monuments et des paysages comme un simple accompagnement du texte. Pour le comte Brühl et pour nombre de contemporains (ce que l'on peut lire dans les critiques dramatiques de l'époque), les décors de Schinkel étaient des "décors historiques". Mais les contemporains étaient aussi sensibles à la signification symbolique des décors, comme en témoignent les articles rédigés par Louis Catel sur les décors de la *Flûte enchantée* et d'*Ondine*.²³⁴

Un autre trait caractéristique est celui d'une évolution allant d'une certaine simplicité dans les lignes et la composition vers une plus grande pompe et une plus grande richesse du décor. Les premières créations de Schinkel se rapprochent le plus de l'idéal qu'il avait défini en 1813 en proposant sa candidature à Iffland. Cet idéal est celui d'une simplification de l'espace scénique et du placement de l'action sur le devant de la scène. Cette simplification, sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir, doit remettre l'action au centre de l'image scénique et au centre de l'attention du spectateur. Schinkel obtient cette simplification au moyen de plusieurs effets stylistiques, que cite U. Harten : "une composition symétrique dont la perspective est centrale", des "formes géométriques basiques", "réduites à l'essentiel", avec le traitement d'un sujet unique sur la toile, sans ajouts superficiels, conservant seulement les traits typiques d'un style. Effectivement, dans les décors plus tardifs, Schinkel reproduira avec exactitude et avec accumulation de détails les éléments d'architecture et les éléments naturels. Il choisira plus fréquemment une perspective angulaire, une composition plus complexe. Pour U. Harten, la participation du spectateur à l'action est remplacée par une attitude contemplative.²³⁵

On pourrait schématiser l'évolution qui s'est produite en disant que Schinkel a su traduire dans ses premières créations l'esprit des œuvres, drames et opéras. Plus tard, ses décors furent plus "décoratifs" sans véhiculer d'interprétation de l'œuvre. Bien évidemment, il s'agit ici d'une ligne générale, et l'analyse de tel ou tel décor particulier permettrait de nuancer notre propos. Cette évolution s'explique aussi par la nature des œuvres programmées (opéras à grand spectacle) qui n'appelaient pas de décor symbolique.

Pour rendre plus concrètes les exigences du comte Brühl, nous avons inséré une illustration représentant le 5^{ème} décor de la *Flûte enchantée*, la "forêt de palmiers", en soulignant la reproduction réaliste des essences d'arbres. Ce projet de décor a aussi d'autres caractéristiques. L'indication scénique du livret original de Schikaneder demande une "forêt de palmiers" en or et en argent, avec une pyramide en arrière-plan. Schinkel a

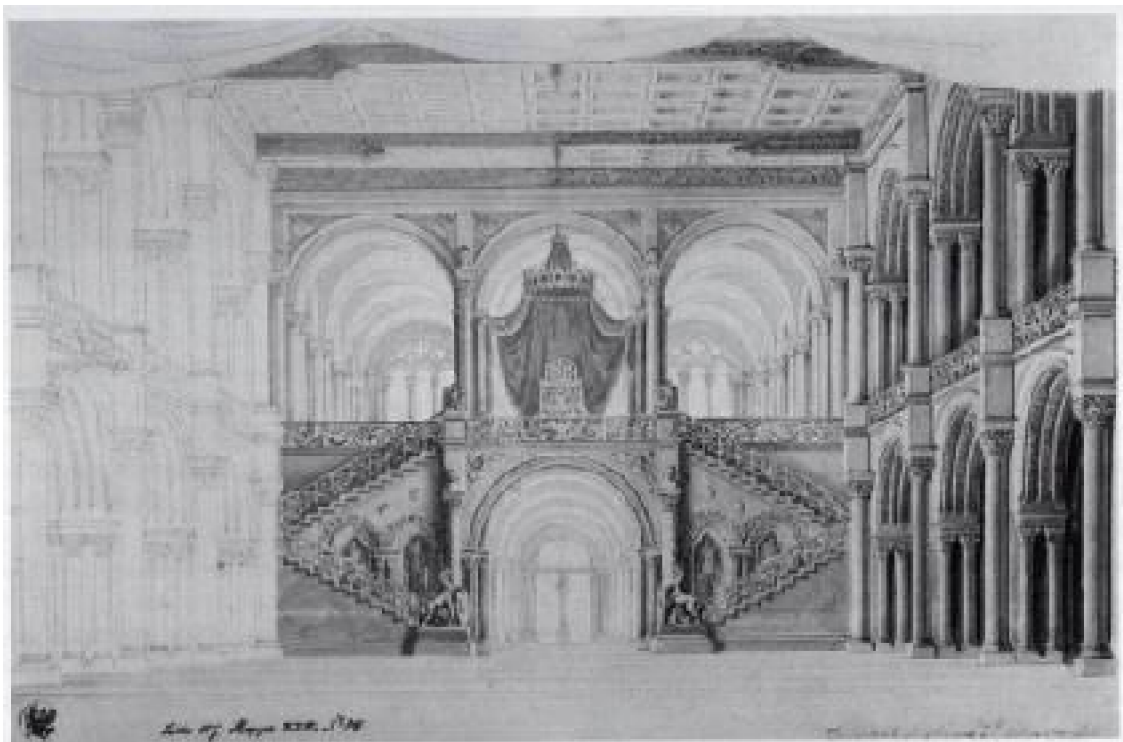
²³³ "Besonderer Wert wird auf den historischen und landschaftlichen Rahmen der Inszenierung gelegt." *ibid.*, p. 58.

²³⁴ Catel, "Über die Zauberflöte", *op. cit.* ; article sur *Ondine* du 8.08.1816 in : *Berlinische privilegierte Zeitung*.

²³⁵ Harten, *op. cit.* "eine symmetrische, zentralperspektivische Komposition", "geometrische Grundformen", "reduziert auf das Wesentliche", p. 57. "Der Betrachter findet sich nun tatsächlich vor der Bühne. Er wird durch ihre Gestaltung nicht ins Geschehen mit einbezogen." [...] Teilnahme [wird] durch Anschauung ersetzt [...]" p. 60.

transformé ces éléments merveilleux en éléments naturels. Les ombres bleuâtres et violettes de la montagne combinées avec les nuances de vert de la vallée donnent au paysage une atmosphère particulière. Le traitement du sujet est à la fois "réaliste" et "romantique". Selon U. Harten, la nature révèle aussi la grandeur de Sarastro ; la forme triangulaire de la montagne est symbolique, ainsi que la luminosité qui s'en dégage et qui irradie doucement la vallée, signe de la sagesse de Sarastro qui éclaire ceux qui l'entourent. Certes, la signification symbolique du décor apparaît plus clairement sur d'autres planches de décor, mais on peut noter le travail d'ensemble fourni par Schinkel. La forme triangulaire de la montagne ou de la pyramide qui apparaît de façon récurrente en arrière plan en est un signe.

Parmi les derniers projets de décor de Schinkel, se trouvent plusieurs esquisses pour un opéra *Agnès von Hohenstaufen*. Cet opéra fut mis en musique par Spontini d'après un texte du poète Ernst Raupach, qui avait entrepris d'écrire l'histoire allemande au Moyen-Âge sous la forme d'une série de drames. Les représentations de cet opéra étaient aussi une commande royale et furent données à l'occasion de deux mariages princiers au sein de la Maison de Prusse. Les planches de décor élaborées par Schinkel témoignent de l'évolution de son style vers une reproduction plus exacte et chargée des bâtiments anciens. Mais cette représentation plus riche résulte aussi d'une attente de la Maison royale. La représentation témoignait par sa splendeur de la grandeur de la Maison de Prusse. U. Harten cite le témoignage de contemporains qui notent ce fait (sans qu'il s'agisse d'une critique²³⁶ peut-être ne pouvait-elle s'exprimer que de façon cachée).



K. F. Schinkel, *Intérieur du décor de l'opéra Agnès von Hohenstaufen*, 1827.

²³⁶ *ibid.*, p. 434.

Illustration tirée de U. Harten, K. F. Schinkel [...], 2000. Kat. 122.

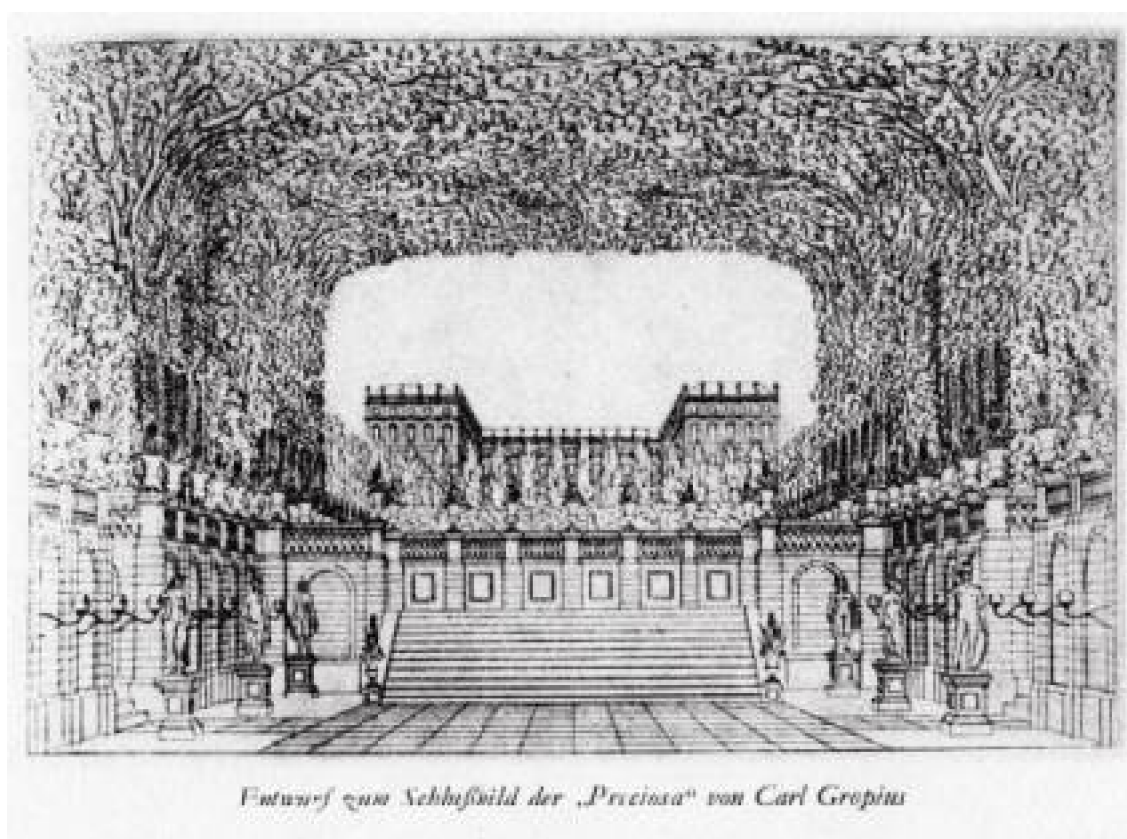
Les explications données ci-dessus nous ramènent à un constat que nous faisons déjà au début de ce chapitre, le fait que Schinkel a de nombreuses fois adapté sa production au style de l'œuvre représentée, à "l'esprit de l'œuvre", aux événements qui motivaient la représentation. En agissant ainsi, Schinkel franchissait un pas de plus que Brühl qui avait pourtant veillé à différencier les œuvres et à se mettre à leur service, mais en s'attachant d'abord aux caractéristiques "extérieures" (pour reprendre une classification employée par les Romantiques) de l'action que sont l'indication de lieu et de temps. A l'occasion du travail sur *Flûte enchantée* ou sur *Ondine*, la décoration a été choisie en fonction de l'œuvre et traduit quelque chose de son sens profond, en même temps qu'apparaît une cohésion entre les différentes toiles du décor. Or, le travail sur les deux opéras, même s'il s'agit d'expériences restées sans lendemain, évoque un travail sur la décoration tel qu'il sera fait au XXe siècle.

Le décorateur Karl Gropius (1793-1870)

Karl Wilhelm Gropius est né en 1793 à Braunschweig. Son père, venu s'installer à Berlin, possédait, comme nous l'avons déjà dit plus haut, une entreprise de diorama à laquelle il collabora. Comme de nombreux autres artistes de son époque, il effectua des voyages d'études à travers l'Allemagne, la Suisse et à Paris. Il fut également l'élève de Schinkel. Engagé en 1815 comme décorateur dans les Théâtres Royaux de Berlin, il a souvent dirigé la réalisation des décors de Schinkel. Il créa de très nombreux décors ; il fut ainsi le décorateur du *Freischütz*, et, selon G. Wahnrau, le décorateur d'un autre opéra de Weber : *Preciosa*. Le comte Brühl fit éditer un recueil de gravures représentant des décors de Gropius ; nous en avons déjà évoqué la préface parmi les textes issus de la plume de Brühl.²³⁷ Dans cette préface, Brühl fait l'éloge de l'artiste qui s'est fait un devoir de suivre les principes esthétiques choisis par la direction, donc de respecter la vérité historique des lieux et paysages représentés. U. Harten caractérise le style de Gropius comme massif et simple, et estime qu'il n'avait pas le sens de l'atmosphère et du fantastique que possédait Schinkel ainsi que l'autre décorateur Johann Jakob Gerst. Le style de Gropius a contribué à générer la critique d'une décoration trop riche qui apparut dans plusieurs journaux vers 1818-1819.

L'illustration ci-dessous révèle l'influence de Schinkel dans la composition de l'ensemble (symétrie et perspective frontale). Ici, les lignes sont encore plus nettes et géométriques. Il est possible que les arbres et les sculptures sur les deux côtés de l'espace étaient représentés sur des châssis et que l'escalier à l'arrière plan était praticable. D'un point de vue technique, la composition est habile et sert l'illusion théâtrale. Le fait de placer le bâtiment monumental dans une ouverture derrière une façade (escalier) de premier plan qui pouvait être représentée ou réalisée dans une taille proche de la réalité permet de résoudre les problèmes de disproportion entre la taille des acteurs et la taille réelle des monuments.

²³⁷ Plus rare encore que le recueil de décors de Schinkel, l'exemplaire de Berlin ne se trouve pas à la *Kunstabtheke*, mais au *Märkisches Museum*.



Karl Gropius, Projet de décor final pour Preciosa de K. M. von Weber.

Illustration tirée de G. Wahnrau, Berlin, Stadt der Theater, 1954.

Notons encore que Karl Gropius contribua à la collecte de documents et de témoignages sur Schinkel. Comme l'indique U. Harten, son œuvre n'a fait l'objet d'aucune recherche de plus grande ampleur, et elle mériterait à son tour une étude systématique. Gropius est décédé en 1870 à Berlin.

Le bilan des efforts d'Iffland et du comte Brühl fait apparaître des éléments positifs et négatifs. Les réticences de la troupe, le manque de connaissances rendent difficile l'unification de l'esthétique de la représentation. La délicate gestion d'une scène amène les directeurs à faire des choix pratiques qu'ils rejettent dans leurs textes théoriques. Cependant, par l'attention que les deux directeurs successifs apportèrent à la scénographie, les théâtres de Berlin devinrent un moteur pour les autres scènes. Dans d'autres villes, des voix s'élèvent pour demander des décors nouveaux à la place des vieilles toiles palies. Les réformes des directeurs eurent également une postérité en ce sens qu'ils contribuèrent faire progresser une scénographie vériste et historisante sur la scène.

Il faut souligner encore le fait que les représentations d'œuvres dramatiques ont atteint une beauté, une élégance qui était auparavant le privilège de l'opéra. Dans le cadre de cette évolution, l'art dramatique allemand trouve une reconnaissance par rapport au théâtre de cour. Le théâtre lui-même s'est profondément transformé car il est maintenant une institution au sein de la cité. Pour conclure sur le travail des deux directeurs, on peut donc évoquer le contexte social dans lequel il se place. Iffland avait

d'abord cherché à réhabiliter le statut du comédien et à redonner une dignité à l'art dramatique. Brühl poursuit le même chemin, en voulant faire du théâtre une institution artistique. Pour réussir dans cet objectif, les deux directeurs avaient compris qu'il était nécessaire de soigner les aspects "extérieurs du spectacle" que sont la scénographie et les effets scéniques. Dans cette perspective, on peut comprendre encore le soin accordé à la vérité historique comme un moyen de donner de l'éclat aux représentations, mais en choisissant une autre esthétique que celle du baroque.

Le soin accordé à l'extérieur, au visible, qui transparaît beaucoup à côté de l'exigence d'un jeu de qualité, nous semble encore lié à l'aspiration à un théâtre allemand, c'est-à-dire à un théâtre national ; une aspiration apparue au XVIIIe siècle que nous évoquons dans les premières pages de cette étude. Cette aspiration est exprimée aussi dans les écrits du comte Brühl. La grandeur du théâtre allemand doit se manifester aussi par la qualité de l'ensemble de la représentation, donc par la qualité de la scénographie.

1. 3. Préliminaires du débat

1. 3. 1. L'émergence d'un débat sur la scénographie.

Plusieurs conditions matérielles et idéologiques ont favorisé l'émergence d'un débat sur la scénographie au tournant du XVIIIe siècle au XIXe siècle. L'une des premières conditions du débat est l'expansion des imprimés, livres, journaux, almanachs au XVIIIe siècle. Ces nombreuses publications s'adressent à un public plus large et constituent une possibilité d'expression pour une partie bien plus importante de la population, notamment la bourgeoisie cultivée, que cela n'était le cas au XVIIe siècle. L'existence de documents sur un débat en gestation est liée à cette importance nouvelle de la presse, et ces documents nous permettent de tenter la reconstitution du débat aujourd'hui. Il faut rappeler la multiplication des journaux et périodiques, plus particulièrement de journaux consacrés au théâtre qui constitue la principale occasion de divertissement collectif. De nombreux textes du débat sont des articles de journaux, ou furent publiés dans un journal.

L'esprit même de l'*Aufklärung* a contribué à l'émergence du débat sur les pratiques scéniques. L'*Aufklärung* a amené un débat sur le théâtre en général dans le cadre duquel le débat sur la scénographie s'est d'abord inséré avant de trouver une relative autonomie. Il faut mentionner ici le développement de la critique dramatique dans un premier temps, fondée en quelque sorte par Lessing et Mylius vers 1750. Puis on remarquera la place croissante accordée à la scénographie dans la critique dramatique dans un second temps, notamment à partir de 1780.²³⁸ Nous évoquons déjà précédemment le fait qu'une

²³⁸ Un exemple d'article : "Mélanges sur le théâtre. Extraits de lettres". (*Theater-Miscellaneen. Auszüge aus Briefen. Berlin.*) in : *Journal des Luxus und der Moden*, Weimar, Février 1790. Il s'agit de nouvelles de Berlin. On discute le costume de l'actrice Friederike Bethmann-Unzelmann. On peut constater dans d'autres recensions théâtrales du *Journal des Luxus und der Moden* de la même époque que l'on discute du costume des comédiens et surtout des comédiennes.

évolution du jeu théâtral se produit dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Un nouveau style de jeu se développe, fondé sur l'observation attentive de la gestuelle, du maintien, des traits de visage considérés comme révélateurs du caractère. Or, le jeu devient alors non seulement l'objet de réflexions théoriques plus ou moins élaborées, mais donne lieu à un véritable débat. Ce débat sur le jeu dramatique se manifeste à travers des traités, des essais, et surtout à travers les critiques de représentations. De véritables échanges apparaissent au sujet d'une même représentation ; on compare tel acteur avec tel autre dans un même rôle, au travers d'articles qui se répondent. E. Fischer-Lichte en livre plusieurs exemples dans son ouvrage *Histoire succincte du théâtre allemand*. Ce débat sur le jeu des acteurs constitue l'un des facteurs qui ont généré un débat sur la scénographie. Le débat sur une représentation "vraie" à travers la gestuelle et la mimique s'étend aux vêtements de l'acteur. Des critiques plus sévères sont émises sur le non respect du statut social, des caractéristiques du personnage dans le costume, sur la richesse inappropriée de l'habit choisi par le comédien ou la comédienne. Comme nous l'avons déjà indiqué, des courts traités, essais consacrés plus spécialement à la scénographie se multiplient ; ils sont également le signe de ce débat en gestation. Or, il se trouve que dans tous ces écrits, la ville de Berlin ressort comme lieu de publication et son théâtre comme objet de critiques.

La genèse du débat et sa localisation à Berlin.

Quels sont plus précisément les débuts du débat sur la scénographie en Allemagne ? Comment ce débat, dont les tenants et les aboutissants sont d'ordre plus général, en est-il venu à se localiser à Berlin ?

Deux séries d'événements sont plus directement à l'origine du débat sur la scénographie. A la fin des années 1790, les écrivains romantiques Ludwig Tieck et A. W. Schlegel font connaître à travers plusieurs textes le regard critique qu'ils portent sur le théâtre de leur temps. De manière plus générale, les Romantiques entrent en scène en proposant une nouvelle vision du monde, avec un esprit de polémique, en se présentant en pourfendeurs de l'*Aufklärung* (même s'ils en sont tributaires). Or, hasard ou calcul, il se trouve que Tieck et Schlegel, ainsi que la plupart des autres auteurs romantiques, viennent séjourner, parfois longuement, à Berlin. Presque au même moment, autour de 1800, deux architectes expriment à travers des traités leur projet de transformer l'architecture et la décoration théâtrale. Il s'agit donc d'un autre groupe d'artistes ; leur démarche s'inscrit dans un mouvement artistique, celui du style néo-classique, au sein duquel l'antiquité grecque et romaine redevient modèle et source de renouvellement dans les arts. Des faits concrets de l'histoire du théâtre jouent encore un rôle : nous avons déjà évoqué à plusieurs reprises l'importance de l'arrivée de l'acteur A. W. Iffland à Berlin en 1796, engagé pour prendre la direction du Théâtre National et Royal, une arrivée qui augure d'une ère nouvelle pour le théâtre à Berlin. Nous avons déjà évoqué l'influence grandissante de la ville dans le paysage théâtral des territoires de langue allemande. Nul doute que les théâtres berlinois devenaient par là un objet privilégié de discussion. Et les techniques de jeu et de scénographie mises en place par Iffland étaient une sorte de point culminant des théories développées à la fin du XVIII^e, héritées principalement de l'*Aufklärung*. Nous voulons revenir maintenant de façon plus détaillée sur les événements déclencheurs du débat.

Le jeune Ludwig Tieck (l'un des futurs intervenants dans le débat), qui vit à Berlin, porte un regard très critique sur le travail d'Iffland. Un concours de circonstances que nous détaillerons plus bas le conduit à publier en 1797 une satire du travail d'Iffland et de ses admirateurs : il s'agit de la pièce du *Chat botté*, un texte dans lequel les questions de scénographie sont abordées (sous une forme encore ironique et ludique). On y trouve quelques idées sur les costumes, sur la décoration et le mauvais goût du public. Peu après, en 1801, A. W. Schlegel débute à Berlin ses conférences sur l'art et la littérature et lance une controverse plus large : celle des Romantiques contre leur époque. Dans le cadre de ces conférences, Schlegel remet en question certains principes esthétiques prévalant à la même époque dans le domaine de l'art, annonce au public qu'il veut défendre la littérature dramatique de Shakespeare et de Calderon, et présente au public le théâtre antique~ donc une toute autre forme de théâtre que celle qui est pratiquée au début du XIXe siècle. Les propos de Schlegel sont moins ciblés que ceux de Tieck, mais ils connaissent un grand rayonnement et font connaître le point de vue critique des Romantiques. Quelques années plus tard, Schlegel présentera clairement son point de vue, non seulement sur la littérature dramatique, mais sur les pratiques scéniques du présent et du passé à travers les *Cours sur l'art dramatique*.

Parallèlement, un autre point de vue critique qui vise directement la décoration théâtrale est publié autour de 1800. Il est porté, comme nous l'avons dit, par un autre groupe d'artistes. Il s'agit d'architectes et de praticiens du théâtre. Les traités des deux architectes que nous citons ci-dessus paraissent en 1799 et 1802. Johann Adam Breysig, un architecte et "peintre de Théâtre national" (*National-Theatermahler*) de renom, travaillant au "Théâtre national" de Magdeburg, publie en 1799 en ce même lieu des réflexions élaborées sur la décoration théâtrale dans un ouvrage intitulé *"Esquisses, pensées [...] au sujet des Beaux-arts"*.²³⁹ En 1802, l'architecte Louis Catel fait paraître à Berlin un opuscule dans lequel il est également question de l'espace scénique : *Propositions pour l'amélioration des théâtres*.²⁴⁰ Les réformes proposées par les deux architectes sont importantes dans l'histoire des pratiques scéniques parce qu'elles proposent l'abandon du système à coulisses et la simplification de l'appareil scénique.²⁴¹ Elles sont elles-mêmes le fruit d'une réflexion d'architectes et de décorateurs du XVIIIe siècle. Mais ce que nous avons remarqué par ailleurs, c'est que les deux hommes appellent leurs lecteurs à un échange, à un débat. Breysig tout d'abord (en 1799) explique bien qu'il y a eu un débat sur l'art de l'acteur (*Schauspielkunst*), mais pas sur la décoration, qui, selon lui, est pourtant une partie importante du spectacle. A la fin de son chapitre sur la décoration, il termine par les phrases suivantes :

Je sais d'avance que nombreux seront ceux que je vais heurter avec mes pensées, règles et propositions pour le Théâtre [...] ; pourtant je ne sais comment je puis parler avec plus de circonspection sans contourner la vérité. Ainsi donc je

²³⁹ J. A. Breysig, *Skizzen, Gedanken, [...] die bildenden Künste betreffend*, 1. Bändchen, Magdeburg 1800.

²⁴⁰ L. Catel, *Vorschläge zur Verbesserung der Schauspielhäuser*, Berlin 1802

²⁴¹ Nous n'avons pas voulu détailler plus ces projets de réformes ici, et renvoyons à l'ouvrage de P. Zucker, *Theaterdekoration des Klassizismus*, Berlin 1925.

voudrais prier tous ceux qui pensent pouvoir apporter avec raison quelque objection à mon agencement de la perspective ou à la position que je donne aux châssis, frises, et au plancher d'un théâtre : de me l'envoyer avec leurs nom, caractère, lieu de résidence et signature, afin de pouvoir le faire imprimer dans mes cahiers à paraître, cependant que j'ajouterai au même moment ma réponse, pour laisser aux personnes compétentes le soin de juger. Je montrerai à chacun de ceux qui sauront me confondre, combien j'aime le Vrai, le Bien et le Beau là où je le trouve, et qu'en faisant cela je sacrifie avec plaisir mon propre intérêt.²⁴²

Cette attitude de Breysig se situe tout à fait dans l'esprit de l'*Aufklärung*. La démarche de Breysig est didactique. Il est intéressant de noter qu'il veut publier les avis contradictoires, certes pour y répondre et faire admettre son point de vue. Le débat est pour Breysig un moyen de faire avancer les réformes. L'humilité de l'auteur semble sincère. Dans les lignes qui suivent, il renouvelle sa sincérité, affirme qu'il exposera tout son savoir et que son but premier est que d'autres, qu'un autre, "l'artiste génial", puissent prendre sa place. Louis Catel demande également un débat. Il inscrit les mots suivant dans sa courte préface :

Le signataire souhaite que son traité soit examiné par des lecteurs compétents en la matière et espère en publiant cet écrit inciter des têtes pensantes à faire connaître leur critique sur ces propositions par le biais de textes imprimés.²⁴³

Il est vrai que les deux architectes s'adressent plutôt à des spécialistes et non pas au grand public. Mais ce désir d'un débat qui doit permettre de faire connaître les idées nouvelles, afin de permettre leur réalisation, nous paraît important. Signalons que quelques années plus tard, A. W. Iffland explique dans la préface rédigée pour son *Almanach* et datée du 15 octobre 1816, qu'il tiendra compte des réactions que sa publication suscitera. Il atteste le sérieux de sa démarche, sa volonté d'améliorer sa publication, encore une fois dans l'esprit de l'*Aufklärung*.

"Les jugements qui paraîtront sur cet Almanach seront sérieusement pesés, et seront utilisés là où ils apportent un progrès à la cause."²⁴⁴

Dans les textes de Karl von Brühl, qui écrit en étant sur la défensive, cette possibilité de l'échange n'est déjà plus évoquée.

²⁴² "Ich sehe im voraus, daß ich mit meinen Gedanken, Regeln und Vorschlägen fürs Theater=Wesen [...] ; allein ich weiß nicht, wie ich mehr Behutsamkeit gebrauchen kann, ohne die Wahrheit zu umgehen. Ich will daher alle diejenigen, welche wider meine perspektivische Anordnung oder Stellung der Flügel, Sofitten und des Fußbodens eines Theaters, mit Recht etwas einwenden zu können glauben, bitten : mir solches mit ihrer Namens, Charakters, und Wohnorts und Unterschrift zuzuschicken, um es in meinen folgenden Heften mit abdrucken lassen zu können, wobey ich zugleich meine Antwort darauf beyfügen werde, um dann den Sachkundigen das Urtheil zu überlassen. Ich werde jedem, welcher mich eines Bessern überführt, zeigen, wie sehr ich das Wahre, Gute und Schöne liebe, wo ich es finde, und das ich mein eignes Interesse gern dabey aufopere." Breysig, *Skizzen* (...), p. 67-68. (C'est Breysig qui souligne.)

²⁴³ "[Unterzeichneter] wünscht, dafs [seine Abhandlung] von Sachverständigen Lesern geprüft werden mögen, und hofft durch Bekanntmachung dieser Schrift denkende Köpfe dazu zu bewegen, ihre Kritik über diese Vorschläge durch den Druck bekannt werden zu lassen (...)" Catel, *Vorschläge* [...], op. cit., p. III.

²⁴⁴ "Die Beurtheilungen, welche über diesem Almanach erscheinen, sollen genau erwogen und wo sie der Sache Verbesserung verleihen, benutzt werden." Iffland, *Almanach fürs Theater*, 1807. p. VI

Afin de compléter l'énonciation des faits qui témoignent de l'émergence d'un débat sur la scénographie, nous pourrions ajouter encore qu'au même moment commence à Berlin la parution des gravures de costumes représentant des acteurs berlinois dans leur rôles (et plus particulièrement le directeur et acteur vedette A. W. Iffland). Or, nous avons vu que ce très bel ouvrage apparaît aussi comme une publicité, un manifeste pour ce qui se fait à Berlin en matière de costumes. C'est aussi un temps de grandes réalisations sur la scène de Berlin avec la représentation des œuvres les plus importantes de Schiller, qui ne pouvait laisser indifférents tous les passionnés de théâtre. Par ailleurs, on peut mentionner encore que dans les années qui suivent, la publication de petits essais sur les costumes et/ou les décors continue : en mars 1803 par exemple, "Au sujet des couleurs des vêtements sur la scène" ("Ueber die Farben der Kleidung auf dem Theater") dans le *Journal des Luxus und der Moden*. Un petit livre paraît : *Aphorismes pour les acteurs et les amis de l'art dramatique, rassemblés par I. Koller*²⁴⁵ une compilation d'extraits d'auteurs connus (Lessing, Iffland) et moins connus, qui se sont exprimés sur le théâtre durant les dernières décennies, dans lequel un chapitre est consacré à l'habit des acteurs. Il est le signe de l'intérêt que continue de susciter la réflexion sur le théâtre en général. Nous posons donc l'hypothèse que l'ensemble de ces facteurs a lancé une forme de débat sur la scénographie, qui va s'étendre dans les années qui suivent par de nouvelles interventions des Romantiques ou d'autres auteurs plus anonymes, provoquer la réponse des directeurs de théâtre, réponse qui engendrera à son tour des réactions nouvelles. Parallèlement, telle ou telle "mise en scène", telle circonstance particulière toute une série d'éléments que nous voulons détailler ci-dessous relancent régulièrement le débat.

Le témoignage des participants sur l'existence du débat.

Les sources que nous avons retenues ou consultées dans le cadre de cette étude font elles-mêmes mention du développement d'un débat sur les questions de scénographie. Les citations ci-dessous ont pour but d'étayer nos affirmations sur l'existence de cet échange.

Ainsi, le 10 février 1816, l'architecte Louis Catel écrit dans un article qu'il fait paraître à propos des décors de K. F. Schinkel pour la *Flûte enchantée* dont la première représentation eu lieu le 18 janvier 1816 :

La question de savoir si les décors sont un élément essentiel de l'art dramatique a été abordée de nombreuses fois ces derniers temps. On a défendu la réponse positive et la réponse négative ; la majorité semble pencher vers la première réponse.²⁴⁶

Par la "majorité", Catel entend sans doute la masse du public. En effet, l'affirmation de

²⁴⁵ *Aphorismen für Schauspieler und Freunde der dramatischen Kunst*, gesammelt von I. Koller, Regensburg, bey Montag und Weiß, 1804.

²⁴⁶ "Die Frage, ob Dekorationen ein wesentlicher Theil der Schauspielkunst sind, ist heutiges Tages häufig zur Sprache gekommen. Man hat dafür und dagegen gestritten ; die Mehrheit scheint sich zu dem erstern hinzuneigen." Catel, "Über die Dekorationen der Zauberflöte" in : *Vossische Zeitung*, 10. févr. 1816. Article reproduit par U. Harten, K. F. Schinkel [...], *op. cit.*, p. 119.

Catel semble indiquer que les décors suscitèrent des conversations dans le public, et non seulement entre les intellectuels, dès la nouvelle présentation de la *Flûte enchantée*.

L'administrateur des Théâtres Royaux, Karl von Brühl, commence la préface qu'il a adjointe aux gravures de costumes publiées en 1819 en évoquant le débat :

Nombreux et variés sont les discours et les disputes qui, jusqu'à ce jour, portèrent sur l'authenticité rigoureuse et l'imitation fidèle de la nature en ce qui concerne les décors et les costumes de théâtre.²⁴⁷

Brühl indique aussi d'emblée le thème qui fut discuté, soit la question de la représentation du réel dans la scénographie. Evidemment, dans sa démarche vers une plus grande authenticité des costumes et décors, le comte Brühl a peut-être retenu le thème qui l'intéressait plus particulièrement. Brühl poursuit en expliquant que "la scène de Berlin, sans vouloir se rapprocher d'aucun point de vue [...], s'est engagée depuis quatre ans sur son propre chemin, et a continué sur cette voie sans se préoccuper des diverses remarques mesquines avec lesquelles on l'a attaquée ça et là."²⁴⁸

Ludwig Tieck introduit l'article "Kostüm" des *Dramaturgische Blätter* qui paraît en 1825²⁴⁹ par les mots suivants :

Les amateurs de théâtre, critiques, directions et acteurs ont maintenant sans cesse ce mot [de costume] à la bouche, on loue ou on blâme les costumes, ils servent d'aune pour mesurer les qualités des différents théâtres (...).²⁵⁰

La citation de Tieck est riche en informations : il indique que le costume, à comprendre ici au sens de "costume historique", fait l'objet de discussions auxquelles participent les praticiens de théâtre autant qu'une partie du public. On peut supposer que cette discussion est aussi bien orale que littéraire. Elle apparaît comme un phénomène de mode. Plus délicat, on apprend que le "costume" est devenu un critère d'évaluation des différents théâtres, ce qui, comme nous pourrions le justifier dans la deuxième partie de cette étude, devait tout à fait outrer Ludwig Tieck.

Cette courte incursion dans les témoignages des auteurs nous permet de faire la transition avec la présentation des différents participants au débat que nous voulons effectuer ci-dessous.

²⁴⁷ "Viel und mancherlei ist bis jetzt über strenge Richtigkeit der Kostüme und treue Nachahmung der Natur bei Theater-Decorationen und Kleidungen gesagt und gestritten worden." *Neue Kostüme auf den beiden Königlichen Theatern zu Berlin [...], Berlin 1819. Préface, 1^{ère} page.*

²⁴⁸ "Ohne irgend einer Meinung nahe treten zu wollen, [...] hat die Berliner Bühne seit vier Jahren ihren eigenen Weg eingeschlagen, und ist ruhig auf demselben fortgegangen, ohne sich an die verschiedenen Kritteleyen zu kehren, mit welchen sie hie und da angegriffen worden." *ibid.*

²⁴⁹ Un problème de datation subsiste concernant cet article sur le "costume" qui a peut-être été rédigé en 1817 et déjà publié dans un journal. Je n'ai pas trouvé de réponse à cette question ; une consultation des lettres ou manuscrits serait ici nécessaire.

²⁵⁰ "Dies Wort [Kostüm] hört man jetzt von den Theaterfreunden, Kritikern, Direktionen und Schauspielern unaufhörlich, man lobt damit, man tadelt, man vergleicht daran die Vorzüge der verschiedenen Theater (...)." *Tieck, Dramaturgische Blätter, 1826, Bd. 2, p. 208.*

1. 3. 2. Les participants au débat et la constitution des fronts.

Au cours du débat sur la scénographie, plusieurs fronts se sont constitués que nous voulons maintenant définir. Il faut rappeler le rôle très important joué par les architectes qui demandent depuis la fin du XVIIIe siècle une réforme du système de décoration et de l'architecture des théâtres, et on peut les considérer comme constituant un groupe à part. Nous avons vu que leur intervention contribue à lancer le débat. Un artiste comme Karl F. Schinkel, architecte de formation, est leur héritier et développe leurs prises de position. Un front se dégage nettement, celui des Romantiques et de ceux qui leur sont proches. Confrontés aux critiques des Romantiques, les deux directeurs de théâtre se défendent, constituant un parti opposé. Ils sont soutenus par des amis ou des collaborateurs. Leurs réalisations trouvent l'accord d'une partie du public dépassée par les querelles esthétiques, ou choquée par les prises de position radicales des Romantiques. Ensuite, il faut distinguer les intervenants qui ne se trouvent ni du côté des Romantiques, ni du côté des directions. C'est le cas de l'écrivain et critique Adolf Müllner.²⁵¹ Il nous faut expliquer également le cas des journaux berlinois. Lors de la direction d'Iffland, les critiques des deux journaux les plus importants *Berlinische Nachrichten* (*Spenersche Zeitung*) et *Berlinische privilegierte Zeitung* (*Vossische Zeitung*) soutiennent globalement Iffland.²⁵² Lors des premières années de l'administration Brühl, une opposition apparaît entre la critique dramatique de la *Spenersche Zeitung* qui attaque les réalisations de Brühl et se dit proche des Romantiques, et les critiques de la *Vossische Zeitung* qui prennent fait et cause pour Brühl. C'est cette période que nous avons plus particulièrement étudiée. Après 1820, on constate un éclatement des fronts au sein de l'ensemble de la presse berlinoise.²⁵³ Des critiques négatives sur les théâtres royaux berlinois paraissent dans plusieurs journaux, notamment *Der Gesellschafter*, édité par F. W. Gubitz. Comme nous l'avons déjà dit en introduction, elles mériteraient une étude plus approfondie, qui permettrait de compléter celle que nous avons effectuée dans le cadre de ce travail.

Nous avons donc choisi la classification suivante pour notre présentation des différents intervenants du débat : nous reviendrons d'abord rapidement le point de vue particulier d'un artiste et architecte de formation qu'est K. F. Schinkel. Puis nous présenterons plus longuement le groupe des écrivains romantiques. Un troisième sous-chapitre est consacré aux interventions supplémentaires que nous avons retenues.

²⁵¹ C'est aussi le cas de Johann Wolfgang Goethe qui a suivi le débat de loin à Weimar et qui a émis un avis sur certains points à travers un essai paru dans *Kunst und Alterthum*. Les contraintes temporelles m'empêchent de développer ce point, mais j'aimerais le faire ultérieurement.

²⁵² Cf. le scandale initié par Kleist par le biais des *Berliner Abendblätter* au sujet des gratifications qu'Iffland aurait accordées aux deux grands journaux pour obtenir des critiques louangeuses. Les accusations de Kleist nous paraissent fausses, même s'il est vrai que les critiques restaient à la surface sans aborder les problèmes de fond. Elles témoignent du fait qu'Iffland n'a pas rencontré d'adversité de la part des journaux berlinois.

²⁵³ Je me réfère ici aux nombreux extraits d'articles de journaux que livre U. Harten dans sa recension des réactions aux décors de Schinkel, qui donnent, à mon sens, un aperçu représentatif de la critique théâtrale durant les années 1820 à 1828.

On y trouvera l'écrivain A. Müllner, ainsi que les deux principaux journaux berlinois que nous avons voulu traiter à part, les auteurs étant souvent anonymes.

D'une façon générale, nous avons choisi un ordre chronologique pour classer les différentes interventions. Dans les pages qui suivent, nous présentons les textes retenus et le contexte de leur rédaction lorsque cela apporte un éclairage sur le débat. Des éléments biographiques doivent nous permettre d'apporter des preuves factuelles de l'intervention des auteurs. Cependant il ne sera pas question ici du débat lui-même, des questions de fond et des arguments des différents auteurs, qui seront analysés de façon détaillée dans la deuxième partie de cette étude.

1. 3. 2. 1. Le point de vue de l'architecte.

Dans ce chapitre, nous nous intéresserons plus particulièrement à l'intervention de l'architecte et peintre Karl Friedrich Schinkel dans le débat. Cette intervention date d'avant 1815, date à laquelle Schinkel n'avait pas encore créé de décors pour le théâtre de Berlin, mais désirait activement contribuer à transformer les pratiques scéniques de son temps. Nous avons également voulu présenter rapidement la personnalité de l'architecte Louis Catel qui intervient dans cette étude en tant que témoin du débat. En effet, nous avons concentré notre attention sur les prises de positions de K. F. Schinkel, en raison de ses propositions théoriques importantes et de son lien privilégié avec la scène de Berlin. Mais Louis Catel est également intervenu dans le débat sur la scénographie et nous expliquerons rapidement en quoi l'étude de la position de Louis Catel pourrait compléter ultérieurement cette recherche.

Des liens d'amitié unissaient K. F. Schinkel à différentes personnalités du mouvement romantique, mais il nous a semblé plus juste de ne pas l'intégrer au front constitué par ces écrivains. Comme nous l'avons déjà indiqué, Schinkel (comme Louis Catel d'ailleurs) est d'abord l'héritier des architectes et décorateurs réformateurs qui se manifestèrent, non seulement en Allemagne, mais surtout en France ou encore en Italie pour proposer une transformation de l'architecture des théâtres, et, en conséquence, une transformation du système de machinerie et de décors. Nombre de ces architectes émirent des idées dans l'esprit du classicisme. Cette influence se ressent dans le discours de Schinkel et dans ses propositions. Schinkel se place d'emblée en praticien de la scénographie, à la différence de la plupart des écrivains romantiques. La confrontation des points de vue des uns et des autres fait apparaître des points communs en même temps que des différences, et enrichit la compréhension des textes.

Karl Friedrich Schinkel.

A la mort du décorateur Bartolomeo Verona en 1813, Karl Friedrich Schinkel (1781-1841) s'adressa à plusieurs reprises à la direction des Théâtres Nationaux et Royaux et proposa de mettre son talent à la disposition des scènes berlinoises, mais cette démarche n'aboutit pas, car Iffland rejeta sa candidature. Pour Schinkel, cette candidature fut l'occasion d'élaborer plusieurs documents dans lesquels il proposa de très sérieuses réformes tant sur le plan de la machinerie que de l'architecture du théâtre, exprima sa conception de la décoration théâtrale et, plus largement, de la mission de l'art dramatique. C'est donc par cette démarche concrète, par ce désir de transformations que Schinkel

intervient selon nous dans le débat déjà sous la direction d'Iffland. Plus tard, après 1815, ses œuvres ont fait en partie l'objet du débat.

Les textes de Schinkel présentent donc une réflexion approfondie sur la théorie et la pratique du lieu scénique. Nous ne sommes pas la première à en relever les concepts importants. La conception que Schinkel avait de la scénographie a été étudiée dans différentes études qui parurent au long du XXe siècle (Mahlberg 1916, Harten 1974, Boersch-Supan 1982 et 1990) et qui ont abouti au catalogue d'U. Harten (2000). Nous avons pu exploiter ses textes également dans la perspective de notre étude, celle de la confrontation avec d'autres textes qui leur étaient contemporains, et ainsi placer ces concepts importants sous un éclairage différent. Une raison de présenter le point de vue de K. F. Schinkel est l'influence que certains écrivains exercèrent sur lui et celle qu'il exerça sur eux.

La démarche de Schinkel montre un réel intérêt pour la scène, un désir profond de changer les pratiques en cours, ainsi qu'une confiance en soi. Nous insistons sur cette volonté de l'artiste. Mais il faut souligner qu'il n'était pas seul dans cette démarche, et qu'il bénéficiait d'un soutien assez large.

Tout d'abord, Schinkel n'était pas un inconnu en 1813. Il s'était déjà fait connaître du grand public depuis 1807 par la réalisation de panoramas et de dioramas, sorte de tableaux peints sur papier, reproduisant des lieux et monuments célèbres dans le monde et dont nous avons déjà signalé l'importance plus haut. C'est entre autre cette activité qui incita l'Académie des Arts à soutenir les démarches de Schinkel pour obtenir la place de décorateur devenue libre. Au sein du gouvernement, le Département du Culte et de l'Education publique soutenait cette requête.²⁵⁴

En ce qui concerne les idées mêmes de réforme, des critiques à l'égard de la décoration avaient déjà été émises lorsque Schinkel fit part de ses projets en 1813. Ce désir de réformes n'est donc pas non plus l'affaire du seul Schinkel, car la réflexion sur la réforme de la scénographie avait déjà commencé avant lui. Les traités des architectes Adam Breysig et Louis Catel en sont des exemples.

L'échange, le débat qui eut lieu autour des questions de décoration ne fut donc pas seulement l'affaire de personnes isolées qui se répondirent plus personnellement, mais aussi de groupes de personnes appartenant à des sphères diverses (littérature, arts...). Nous constatons que des groupes se sont constitués avec des choix différents dans leurs aspirations culturelles. Pour finir, indiquons que le refus d'Iffland a généré des déceptions qui ont provoqué à leur tour d'autres démarches.

Les documents rédigés par Schinkel sont pour nous une source très riche. Ils ont été reproduits et présentés dans le grand tome *Karl Friedrich Schinkel. Die Bühnenentwürfe* rédigé par Ulrike Harten sous la direction d'Helmut Boersch-Supan et de Gottfried Riemann.²⁵⁵ Nous en tirons également les informations factuelles présentées ci-dessous.

²⁵⁴ Voir les détails in Harten, p. 28-29. Cf. encore une notice de la *Vossische Zeitung* du 29.10.1812, qui propose Schinkel comme décorateur. Cette notice dont U. Harten a relevé l'intérêt, commente par ailleurs des dessins de Schinkel pour la *Singakademie*. Elle a peut-être été écrite par le comte Karl von Brühl qui était membre de cette *Singakademie* ; le parallélisme avec ses propos ultérieurs est frappant, mais bien sûr nous ne pouvons qu'émettre prudemment une hypothèse.

Nous présentons donc sommairement ci-dessous les différents documents (2 lettres, 2 textes et 2 planches de dessin avec commentaires) rédigés par Schinkel en 1813 et que nous avons retenus pour cette recherche ; ensuite nous interrogerons les raisons du refus d'Iffland.

La première des sources qui entrent en compte est d'abord une lettre datée du 19 août 1813 et adressée au Comité de direction du Théâtre National et Royal, dans laquelle Schinkel exprime sa motivation, les encouragements de ses amis, et propose de réaliser un décor pour le théâtre. Il pose une série de conditions. Le ton de l'ensemble reflète une grande assurance. Iffland notifia au Comité de répondre par la négative, présentant principalement des arguments économiques et invoquant la situation difficile dans laquelle se trouvait le théâtre de Berlin. Il ne donna son accord que pour une seule demande de Schinkel, celle d'accéder librement à la salle et d'inspecter les bâtiments du théâtre afin de se préparer à son travail.

Schinkel utilisa cette autorisation durant l'automne 1813, et le fruit de ses études et réflexions fut un fascicule dans lequel il proposait de réformer en profondeur le système de machinerie et de décoration, et de transformer l'architecture intérieure du théâtre. Schinkel adressa le tout à Iffland en l'introduisant par une nouvelle lettre, datée du 11 décembre 1813, qui présente un certain intérêt et que nous avons gardée comme deuxième source. Dans cette lettre, Schinkel insiste sur la nécessité des réformes, sur l'existence de bonnes conditions dans lesquelles elles pouvaient être réalisées. Il adopta (presque comme un défi) le principal argument d'Iffland, celui des économies, pour donner plus de poids à sa parole. Avec un ton moins assuré, tout en se voulant très persuasif, il propose même à Iffland de lui faire savoir une heure où il aurait la possibilité de lui expliquer les points restés obscurs.

Malheureusement, ce fascicule que Schinkel adressa à Iffland en décembre 1813 est perdu aujourd'hui, mais il en reste deux manuscrits (*Entwürfe*), un premier texte inachevé et un deuxième texte achevé qui, selon U. Harten, correspond au contenu du fascicule.

Le texte inachevé constitue notre troisième source.²⁵⁶ Il s'agit d'un texte en deux parties : "Introduction" et "Aménagement du théâtre lui-même et énumération précise des avantages ainsi obtenus"²⁵⁷.

Le texte achevé, la quatrième source²⁵⁸, est quant à lui beaucoup plus long et constitué de trois parties. La première, à nouveau plus théorique, plus philosophique même, est traversée par la comparaison avec le théâtre des Grecs, signe de la dimension classiciste de l'œuvre de Schinkel, et l'idée des errements et de la dégradation du théâtre contemporain. La deuxième partie est une énumération encore plus détaillée

²⁵⁵ K. F. Schinkel. *Die Bühnenentwürfe*, München, Deutscher Kunstverlag, 2000.

²⁵⁶ Il a un intitulé "Objectif du projet ci-joint de modifier la scène du Théâtre National et royal de Berlin." ("Zweck des beigefügten Entwurfs zur Veränderung der Szene im Königl. Nationaltheater zu Berlin.") Harten, *op. cit.*, p. 33.

²⁵⁷ "I) Einleitung"; "II) Einrichtung des Theaters selbst und nähere Aufzählung der dadurch erhaltenen Vorteile." *ibid.*, p. 33-35.

²⁵⁸ Harten, p. 36-40.

(en 21 points) des avantages techniques et surtout des gains réalisables (matériel, temps, main d'œuvre, argent !). Le terme *Ersparung* (économie, réduction du coût) revient comme un leitmotiv. La troisième partie donne le détail des modifications architecturales et décoratives effectuées dans la salle ainsi que leur raison d'être : la raison principale est ici d'ordre acoustique : permettre une bonne propagation du son sans mauvais écho, ainsi qu'une fusion des sons émis par l'orchestre.

Sur les deux grandes planches de dessin, notre dernière source, représentant plusieurs coupes du théâtre, Schinkel avait très minutieusement peint et commenté les transformations proposées tant pour l'agencement de la salle que de la scène. On y retrouve les mêmes idées, fondées sur des exemples concrets.

Comment peut-on comprendre qu'Iffland ait refusé d'engager Schinkel ? Il semble qu'un certain nombre de facteurs humains ou politiques aient joué un rôle, autant que des raisons d'ordre esthétique. Premièrement, en effet, lorsque Schinkel écrit à Iffland en 1813, ce dernier est déjà malade. L'épuisement et la maladie de l'acteur, lui donnant d'autres soucis, ne l'ont pas incité à s'engager sur des voies trop nouvelles dans le domaine des pratiques scéniques. Deuxièmement, Schinkel avait des liens d'amitié avec les détracteurs d'Iffland et de sa direction, par exemple avec les collaborateurs des *Berliner Abendblätter* (publiés par Heinrich von Kleist) et/ou membres de la Deutsche Tischgesellschaft co-fondée par Achim von Arnim, tous peu favorables à Iffland. Peut-on voir dans le refus d'Iffland une répercussion des très mauvaises conséquences qu'eurent les attaques des *Abendblätter* (Cf. 1.1.2.3.) qui coupèrent le dialogue et fermèrent les portes ? Par ses dioramas, Schinkel avait suscité l'admiration de tous, dont celle du cercle des Romantiques et de leurs proches. Iffland a peut-être vu (notamment dans l'assurance de Schinkel) une nouvelle cabale qui se montait contre lui, plutôt que le profond désir de servir le théâtre et la sincérité d'un artiste. Troisièmement, le théâtre, la ville de Berlin, l'Allemagne en général vivent en 1813 une situation difficile. La constellation qui s'était formée (maladie, méfiance, manque réel de moyens, crise extérieure) a fait que Schinkel n'arrivait pas dans un moment propice.

Le sérieux et la politesse de Schinkel engageaient une réponse courtoise d'Iffland que ce dernier a effectivement donnée, sans aller plus loin. D'un point de vue esthétique, Iffland a sûrement senti la portée des propositions de Schinkel. Mais Iffland était habitué à des formes plus anciennes et n'a pas voulu s'engager sur des chemins qu'il considérait avec méfiance.

Louis (Friedrich Ludwig) Catel, architecte de profession, est né à Berlin en 1776 et décédé en ce même lieu en 1819. Sans lui consacrer de chapitre séparé, nous voudrions indiquer en quoi l'étude de ses écrits pourrait apporter une contribution intéressante à cette recherche. Catel n'a pas été praticien de théâtre en ce sens qu'il n'a pas réalisé de décor comme d'autres architectes l'ont fait (J. A. Breysig, K. F. Schinkel), mais il s'est exprimé plusieurs fois au sujet de la décoration théâtrale. Catel est intéressant en tant que théoricien de l'architecture du lieu scénique et en tant que critique dramatique. En effet, Louis Catel désira réformer l'architecture des théâtres, porta un regard critique sur la scénographie de son époque et proposa un certain nombre de réflexions théoriques ; il est également l'auteur de quelques articles de journaux consacrés à la décoration théâtrale. Par ces articles, Louis Catel est intervenu directement dans le débat sur la

scénographie à Berlin, car il y critiqua d'abord le travail du décorateur B. Verona et fit ensuite l'éloge de celui de Schinkel, à l'occasion de la nouvelle présentation de la *Flûte enchantée* en 1816. Le fait que Catel soit intervenu pendant les deux directions successives nous permettrait d'étudier un discours sur la scénographie face à son évolution sur une longue durée.

Précisons encore qu'en architecture, Louis Catel est l'un des représentants du style néoclassique (*Klassizismus*). Sa réflexion sur le théâtre est d'abord pénétrée de l'esprit des Lumières. Plus tard, il semble avoir été intéressé par d'autres théories esthétiques. Ses écrits révèlent un esprit ouvert, capable d'admirer plus grand que lui et d'argumenter sans sectarisme.

1. 3. 2. 2. Le front romantique

Nous voulons montrer dans le chapitre suivant en quoi l'intervention des écrivains romantiques et de leurs proches peut véritablement être considérée comme la constitution d'un front contre les pratiques scéniques de leur temps.

L'ordre de présentation des écrivains romantiques suit globalement l'ordre chronologique de leurs publications dans le débat, afin de permettre un premier aperçu général des différentes interventions. Notons toutefois que certains d'entre eux sont intervenus à plusieurs reprises (c'est le cas de Ludwig Tieck) ; dans ce cas, nous avons regroupé la présentation des différents textes. Dans la relation des Romantiques au monde du théâtre, on peut remarquer plusieurs situations différentes, l'expression d'une réflexion théorique plus aboutie, l'activité de critique dramatique, la pratique du théâtre et, cas plus exceptionnel, l'élaboration de costumes ou de décors. Tous exercèrent un regard critique sur le théâtre de leur temps, mais comme praticien plus expérimenté on ne peut compter qu'E. T. A. Hoffmann (et peut-être Ludwig Tieck, mais beaucoup plus tardivement). Tous s'exercèrent comme écrivains dramatiques, sans rencontrer véritablement le succès.

LUDWIG TIECK

Ludwig Tieck (1773-1853) est intervenu à plusieurs reprises dans le débat et peut également être considéré comme l'un de ses initiateurs. Nous avons retenu trois dates : d'abord les années 1797 et 1798 avec deux pièces de théâtre, puis 1812 où paraissent les premiers tomes du *Phantasmus*, et plus tardivement l'année 1825 avec une publication essentielle : les *Dramaturgische Blätter*.

Toute sa vie Ludwig Tieck se passionna pour le théâtre. Or, Tieck est né à Berlin et y vécut la majeure partie de sa jeunesse. Et il est une période de l'histoire du théâtre berlinois qui le marqua plus profondément et qu'il citera toujours comme une période modèle, même dans ses prises de positions sur la scénographie : il s'agit des années de direction du professeur J. J. Engel et de K. Ramler de 1787 à 1792 (date de la démission d'Engel). Les spectacles que Tieck put voir, parmi lesquels des œuvres de Shakespeare, ainsi que les prestations d'un grand acteur, Friedrich Ferdinand Fleck (1767-1801), l'impressionnèrent vivement. Fleck devint l'acteur préféré de Tieck qui appréciait son jeu très intériorisé. Fleck était aussi un grand interprète de Shakespeare. Même après la mort

de Fleck (1801), Tieck vit réalisées en lui toutes les aspirations romantiques en matière d'art dramatique. Lorsque l'acteur A. W. Iffland arriva en 1796 à la direction des théâtres berlinois, Tieck considéra son arrivée avec scepticisme. En effet, Iffland pratiquait un jeu très extériorisé, très calculé, donc très différent de celui de Fleck.²⁵⁹ De plus Iffland était le représentant d'un certain type de répertoire, la comédie larmoyante, le tableau de famille (*Familiengemälde*), que l'écrivain remettait en question.

Ainsi, lorsque Karl August Böttiger publia anonymement en 1796 *l'Analyse progressive du jeu d'Iffland lors de 14 représentations données au Théâtre de Weimar*²⁶⁰ qui constituait un panégyrique des prestations d'Iffland, il suscita une réaction moqueuse chez le jeune auteur : le résultat furent les deux pièces du *Chat botté* et du *Monde à l'envers*. Tieck a donné lui-même une explication "rétrospective" des faits à l'occasion d'une nouvelles édition de ses *Œuvres (Schriften)* en 1828.²⁶¹

Dans ses pièces *Le chat botté* (1797) et *Le monde à l'envers* (1798), Ludwig Tieck se moque ouvertement du critique Böttiger et des admirateurs d'Iffland, remet en question le style de jeu développé par Iffland, tourne également en dérision le goût du public pour un certain répertoire. Et nous pensons qu'il s'exprima également sur les questions de scénographie à travers ses deux pièces, c'est pourquoi nous les avons intégrées à notre corpus. Il est vrai que ces deux pièces constituent une exception parmi les sources de cette étude, qui sont essentiellement des articles et des essais. Leur appartenance au corpus s'explique par leur structure qui est celle de la "mise en abyme", celle du théâtre dans le théâtre. Les "spectateurs" qui jouent un rôle dans la pièce assistent à la représentation d'une pièce de théâtre. Cette "mise en abyme" permet à Tieck d'exprimer un point de vue critique sur les pratiques scéniques de son temps. Les deux oeuvres contiennent même des allusions concrètes au travail d'Iffland sur le costume ou aux décors de Bartolomeo Verona. Nous expliciterons donc la position de Tieck dans la deuxième partie de cette étude.

La critique s'est interrogée sur la dimension et la profondeur réelle du *Chat botté*. Les deux pièces, avec leur dimension jubilatoire, tiennent de la farce littéraire. Nous estimons que les deux œuvres sont suffisamment réfléchies pour qu'on puisse y lire la position de Tieck sur la scénographie, mais qu'il ne faut pas y voir encore de manifeste théorique.

Nous savons que les deux pièces trouvèrent un certain écho. L'éditeur Friedrich Nicolai reprocha à Tieck de trop se moquer du lecteur ; Friedrich Schlegel (sans connaître l'auteur) rédigea une recension du *Chat botté*, et le compara aux pièces d'Aristophane ; E. T. A. Hoffmann cite en 1818 les deux œuvres dans son propre ouvrage sur le théâtre que sont les *Etranges souffrances d'un directeur de théâtre*, mais sans doute Hoffmann

²⁵⁹ Sur la différence entre Tieck et Fleck, cf. encore le chapitre consacré à la direction d'Iffland. Plus tard, dans le *Phantasmus*, Tieck a également reconnu les qualités d'acteur d'Iffland.

²⁶⁰ K. A. Bötticher, *Entwicklung des Ifflandschen Spiels in 14 Darstellungen auf dem Weimarer Hoftheater im April 1796*, 1796.

²⁶¹ Nous renvoyons aux informations données par le "commentaire" dans l'édition du Deutsche Klassiker Verlag : Ludwig Tieck, *Phantasmus*, hrsg. von Manfred Frank, Frankfurt am Main, 1985, p. 1388. Au même endroit (pp. 1388-1390) on trouvera le texte de Tieck.

a-t-il lu les textes seulement en 1812 lorsqu'ils furent réédités par Tieck au sein du *Phantasmus*.²⁶² Nous affirmerons simplement que dans les cercles littéraires et intellectuels, les positions de Tieck sur le théâtre et spécialement sur la scénographie étaient connues. Tieck apparut dès 1797 comme un opposant à ce qui se faisait sur la scène berlinoise. Nul doute qu'Iffland ait connu la position du jeune homme. La petite pièce du *Chat botté* est sans doute l'une des premières attaques contre Iffland. L'intervention de Tieck est aussi la première intervention d'un écrivain de sensibilité romantique contre les pratiques scéniques de son temps. Mais en 1797 il ne peut être considéré encore comme le porte-parole du cercle romantique, car ses relations avec les frères Schlegel à Iéna (1798-1799) sont ultérieures. La démarche de Tieck est encore une démarche isolée. L'opposition des Romantiques au théâtre de leur époque apparut nettement quelques années plus tard à travers les cours d'A. W. Schlegel.

Une quinzaine d'années plus tard, Ludwig Tieck s'est exprimé de nouveau au sujet de la scénographie dans le *Phantasmus* qui parut en plusieurs tomes en 1812 et 1816. L'œuvre recueille en elle-même plusieurs œuvres de Tieck intégrées dans un récit-cadre, présentées, séparées par des dialogues entre les différents personnages du récit. Les textes de la première partie (*Erste Abteilung*) du *Phantasmus* sont des contes et nouvelles. La seconde partie (*Zweite Abteilung*) en revanche regroupe les pièces de théâtre. La passion de l'un des personnages (Lothar) pour l'art dramatique engage la conversation sur ce sujet. Bien sûr différents thèmes sont alors abordés dans cette conversation sur le théâtre, que ce soit le jeu des acteurs, l'illusion théâtrale, le lieu théâtral, mais également la tendance vers le spectaculaire au théâtre, la décoration et les costumes. On remarque dans ces extraits que tous les personnages parlent dans une même direction, et que les mêmes idées reviennent variées, nuancées, développées. Dans l'ensemble, le groupe des personnages est d'accord sur les questions de fond, même si il y a des nuances ou des versions différentes, ou des arguments différents. C'est pourquoi nous avons voulu lire ici la pensée de Tieck lui-même. La cohérence des propos, et d'une certaine façon aussi leur virulence, conforte le lecteur dans cette direction. Au-delà de la critique, l'échange entre les personnages nous témoigne d'une certaine conception de la scénographie et du théâtre en général que nous voulons expliciter dans notre deuxième partie.

L'intérêt des réflexions sur la scénographie dans le *Phantasmus* réside aussi dans le fait qu'elles s'inspirent de la situation réelle des pratiques scéniques de l'époque, comme on peut le voir à travers des allusions précises ou tout simplement par la mention du nom de praticiens célèbres (surtout des acteurs). Un doute subsiste sur la date de rédaction et de parution des dialogues.²⁶³ Le contenu même de la réflexion²⁶⁴ semble indiquer que la critique de la scénographie vaut encore pour l'intendance d'Iffland.²⁶⁵

²⁶² Il faut signaler que Ludwig Tieck a ensuite intégré le *Chat botté* et *Le monde à l'envers* au *Phantasmus* dont les deux premiers tomes parurent en 1812.

²⁶³ Le commentaire de l'édition critique du Deutsche Klassiker Verlag n'est pas extrêmement clair à ce sujet.

²⁶⁴ Il est effectivement fait mention d'Iffland et du "Théâtre de Berlin" à la tête duquel se trouve "un grand acteur".

Le dernier ouvrage de Ludwig Tieck que nous avons inclus dans notre corpus, les *Dramaturgische Blätter*, rassemble pour nous l'ensemble de textes et d'extraits le plus riche sur la question de la scénographie. Préface, critiques dramatiques, essais, contiennent des réflexions sur le sujet. L'ouvrage de Tieck a eu un grand écho ; E. Devrient indique dans son *Histoire de l'art dramatique allemand* qu'on l'a comparé à la *Dramaturgie de Hambourg* de Lessing. Il faut souligner particulièrement la présence de deux essais, qui ont déjà retenu l'attention de la critique à plusieurs reprises, un long essai sur le "costume" (*Kostüme*) et un autre, plus court, sur les "décors" (*Decorationen*). Sous une forme parfois polémique, Tieck y exprime sa réflexion sur la fonction de la scénographie dans la représentation. Dans les *Dramaturgische Blätter* se reflètent aussi les observations que Tieck a collectées au cours de ses nombreux déplacements. La comparaison avec le théâtre en Angleterre et en France joue également un rôle, ainsi que l'expérience nouvelle de Tieck comme dramaturge et conseiller au théâtre de Dresde. Sa tentative de réformer les pratiques du théâtre de Dresde s'est avérée être une tâche difficile. Tieck a pu influencer le choix du répertoire, mais n'a pas pu imposer de changements majeurs dans la pratique du jeu, dans le choix des décors et des costumes. Cette situation signifie que le débat n'a pas débouché, dans l'immédiat, sur une mise en place sérieuse des changements demandés par les Romantiques. Elle témoigne aussi de la résistance du personnel des théâtres à leurs idées novatrices. Comme on le sait, Tieck eut l'occasion plus tardive, à Berlin dans les années 1840, de réaliser certaines de ses aspirations à une scène nouvelle, en reproduisant sur scène, par exemple à l'occasion de la "mise en scène" du *Songe d'une nuit d'été*, certains aspects du théâtre élisabéthain. Cette période se situe déjà en dehors des dates qui encadrent le sujet de notre étude ; ce qui explique pourquoi, tout en tenant compte de la conception du théâtre que révélaient ces expériences théâtrales, nous ne commentons pas plus ce travail de Ludwig Tieck. Ses "mises en scène" constituent néanmoins une forme de réalisation tardive de certaines idées développées à l'occasion du débat sur les pratiques scéniques. Il faut signaler encore que les *Dramaturgische Blätter* constituent la dernière prise de position d'un écrivain romantique dans le débat. La présence de Tieck tout au long du débat, ses interventions renouvelées font de lui un combattant essentiel du front romantique.

AUGUST WILHELM SCHLEGEL

August Wilhelm Schlegel s'est exprimé à plusieurs reprises sur la question de la scénographie, dans des comptes-rendus de représentation (1802-1803) et surtout dans ses cours sur la littérature : en 1801-1804 dans les *Cours sur la littérature et les beaux-arts*²⁶⁶ donnés à Berlin ; en 1808-1811 dans les *Cours sur l'art et la littérature dramatiques*²⁶⁷ donnés à Vienne. Avant de présenter plus en détail les sources retenues,

²⁶⁵ Si L. Tieck a pu voir le tout début de l'administration Brühl en 1815-1816, il n'a pas intégré ses réactions aux dialogues du *Phantassus*. Tieck s'exprimera sur l'administration Brühl ainsi que sur d'autres scènes allemandes dans les *Dramaturgische Blätter* (1825).

²⁶⁶ *Vorlesungen über schöne Kunst und Literatur*, qui comprennent en fait, dans l'édition d'Edgar Lohner chez Kohlhammer *Die Kunstlehre* (Cours sur les beaux-arts), *Geschichte der klassischen Literatur* (Histoire de la littérature classique) et *Geschichte der romantischen Literatur* (Histoire de la littérature romantique).

nous voulons énoncer les faits qui prouvent l'intervention de Schlegel dans le débat et expliquer quelle fut sa relation aux théâtres de Berlin.

Dans la perspective restreinte de notre étude, nous retiendrons de la vie de Schlegel (né à Hanovre en 1767 et décédé à Bonn en 1845) surtout les trois années de vie à Berlin, qui vont de l'année 1801 à l'année 1804, c'est à dire après que le groupe des premiers Romantiques eut été fondé.

Le désir plus général de Schlegel de s'exprimer, voire d'intervenir sur le théâtre de son temps est visible au travers des faits suivants. Tout d'abord, la démarche de Schlegel de publier des critiques de représentations dans les journaux prouve son intérêt pour les réalisations scéniques actuelles et son désir d'intervenir dans la vie théâtrale, ne serait-ce que par le biais de la presse. Une expérience théâtrale concrète de Schlegel, malheureusement restée unique, doit être signalée. En 1802, Schlegel s'est fait "dramaturge" (au sens allemand d' "assistant à la mise en scène") car il a proposé son drame *Ion* à Goethe et à Iffland, a correspondu avec les deux directeurs de théâtre et réglé avec eux un certain nombre de points et plus particulièrement la scénographie. Georg Reichard a consacré une étude comparée systématique et très documentée à ces deux "mises en scène" d'*Ion* à Weimar et à Berlin²⁶⁸, une étude intéressante pour notre recherche. Nous y apprenons que Schlegel fit appel à d'autres artistes comme le sculpteur Friedrich Tieck, frère de l'écrivain, pour dessiner les costumes, et l'architecte Hans Christian Genelli pour créer le décor des représentations de Berlin. Il se concerta longuement avec eux, désirant que décors et costumes transmettent eux aussi le message inscrit dans l'œuvre dramatique. À travers les réalisations de ses collaborateurs, Schlegel proposait une scénographie différente de celle qui se faisait à Berlin. Cette expérience (1802) fut un échec en raison du peu de succès de la pièce, mais elle témoigne du désir de Schlegel de pratiquer le théâtre, de proposer une esthétique nouvelle. Il faut croire que la scène de Berlin lui paraissait appropriée pour cette expérience.

Précisons aussi que tout au long de ses cours, notamment dans celui sur l'art dramatique, Schlegel revient régulièrement sur son époque dans de nombreuses digressions en effectuant des comparaisons avec l'artiste (les Grecs, Shakespeare) ou la période qu'il est en train d'analyser. Le ton polémique qui caractérise certaines des comparaisons nous rappelle que les cours n'eurent pas seulement une fonction didactique, mais qu'ils étaient conçus comme un manifeste des positions romantiques. Certaines de ces digressions sont directement consacrées aux pratiques scéniques et la scénographie y tient une place non négligeable. En regardant de plus près les remarques sur la scénographie, on constate par ailleurs que les concepts, les expressions employées, les thèmes abordés par Schlegel sont les mêmes que chez d'autres auteurs de la fin du XVIIIe et du début du XIXe siècle. C'est bien le signe que Schlegel participe à un débat sur la scénographie déjà commencé et plus largement répandu.

²⁶⁷ *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur.*

²⁶⁸ Georg Reichard, *August Wilhelm Schlegels "Ion" : das Schauspiel und die Aufführungen unter der Leitung von Goethe und Iffland*, Bonn, Bouvier, 1987

Qu'en est-il alors de la place du théâtre de Berlin dans la réflexion de Schlegel ? Les *Cours sur la littérature dramatique*, sans parler des *Cours sur la littérature et les beaux-arts*, ont bien sûr une portée plus large que celle du petit monde théâtral berlinois. Ces réflexions sont valables pour le théâtre allemand en général, voire le théâtre européen, et non pas seulement pour Berlin. De surcroît, les cours sur l'art dramatique (le texte le plus riche pour notre étude) furent prononcés à Vienne en 1808. On pourrait donc penser que Schlegel n'a pas participé au débat dans les limites du cadre donné par Berlin.

Or, les années 1801-1804, où il vit à Berlin, sont aussi une époque importante de la direction d'Iffland. Schlegel a pu assister aux représentations de nombreuses pièces de Schiller dans une "mise en scène" déterminée par Iffland. Il a pu observer ce qui se faisait sur la scène des Théâtres Royaux (répertoire, jeu, scénographie), et les critiques théâtrales citées ci-dessus commentent justement des spectacles donnés à Berlin. Il faut rappeler aussi le contact direct qu'il eut avec le théâtre à l'occasion de la représentation de son drame *Ion*.

Pour la série de conférences données à Vienne, Schlegel réutilisa des notes et des idées qu'il avait déjà formulées ou, du moins élaborées, pour les cours de Berlin quelques années plus tôt. C'est le cas de toute la première partie sur le théâtre des Grecs, auquel est déjà consacré un chapitre des cours sur *l'Histoire de la littérature classique* qui furent donnés à Berlin entre fin 1801 et 1803. Dans les *Cours sur les beaux-arts (Kunstlehre)* donnés en automne 1801, il évoque la question du costume historique dans une œuvre d'art. Il est intéressant de voir que le même thème est repris plus tard dans le cours sur l'art dramatique et surtout formulé dans les mêmes termes. Sans entrer en détail dans des questions de datation, nous pouvons affirmer que Schlegel élaborait une réflexion théorique sur la scénographie dès 1802, alors qu'il vivait à Berlin et participait à la vie culturelle de la capitale prussienne. Le théâtre et la ville de Berlin jouèrent donc un rôle important dans l'élaboration des réflexions sur la scénographie.

Certes, Schlegel a eu une connaissance de la vie théâtrale de son temps beaucoup plus large. Ainsi Schlegel a pu comparer ce qu'il a vu à Berlin avec ce qu'il a vu à Vienne, car même quelques semaines de résidence suffisent, surtout à un œil critique tel que Schlegel, pour se faire une opinion des pratiques scéniques locales. Et il faut y ajouter encore les expériences dramatiques tentées par Mme de Staël, auxquelles Schlegel a consacré un essai *Sur quelques rôles tragiques joués par Madame de Staël*²⁶⁹.

Il faut préciser encore un point essentiel de la rencontre de Schlegel avec le théâtre, qui est son intérêt pour Shakespeare, surtout pour les œuvres originales car les drames étaient alors fortement remaniés dans leurs quelques traductions existantes et dans la version employée sur les scènes allemandes. La "mise en scène" inhérente aux textes shakespeariens (nombreux changements de lieu, appel à l'imagination du spectateur) ressemblait peu aux pratiques du début du XIXe siècle. Or, ces drames devinrent pour Schlegel une sorte de paradigme à partir duquel tout le reste fut mesuré.

La question de la réception des idées de Schlegel est plus complexe. Les idées

²⁶⁹ Ueber einige tragische Rollen von Frau von Stael dargestellt, 1806.

formulées dans les critiques théâtrales connurent une bonne diffusion, même en dehors de Berlin, puisque la *Zeitung für die elegante Welt* dans laquelle ces critiques étaient publiées, paraissait à Leipzig. Un problème de datation se pose pour les idées formulées dans les cours sur la littérature. Il n'est pas certain que les cours sur le théâtre des Grecs de 1803 ont effectivement été prononcés, mais selon Lohner, qui cite Schlegel, ils auraient bien été donnés à Berlin.²⁷⁰ Nous n'en possédons toutefois que des notes. Cette partie du cours n'a en tout cas pas été imprimée tout de suite. Un doute subsiste donc sur la diffusion de ces idées de Schlegel à Berlin et avant 1808 (date des conférences de Vienne). L'écho des réflexions de Schlegel dans leur ensemble fut considérable²⁷¹ ; mais c'était la première fois que des réflexions sur la scénographie, à plus forte raison des réflexions critiques, étaient présentées avec autant d'assurance, et connaissaient une aussi large diffusion.

Quelques points restent néanmoins certains : à la suite des conférences de Vienne, le directeur A. W. Iffland devait forcément se sentir visé par les propos de Schlegel, plus que d'autres scènes ayant un plus petit budget et un moindre rayonnement. Et, il faut, pour conclure sur ce point, mentionner autre chose encore : Schlegel a été cité et repris ultérieurement par d'autres auteurs qui prennent place dans notre recherche, notamment par le critique de théâtre anonyme que nous citons au tout début de cette étude.

Les sources retenues.

On peut regretter qu'il n'existe à ce jour toujours pas de véritable édition historique et critique des œuvres d'August Wilhelm Schlegel. Un premier tome des cours donnés à Berlin (comprenant le chapitre sur le théâtre des Grecs) a été édité en 1989 par Ernst Behler dans une perspective critique, mais cette entreprise n'a pas été menée à son terme.²⁷² L'édition d'Edgar Lohner de 1967 comprenant les œuvres les plus importantes a d'abord le mérite d'être facilement abordable (car bien diffusée) et de permettre à tous d'accéder à ces grands textes, ce qui était son but. De plus, une introduction donne des informations (parfois confuses) sur les conditions de publication ; des notes commentent

²⁷⁰ Lohner, *op. cit.*, Band IV, 1966. p. 6. ; Schlegel, *ibid.*, p. 178 : "Depuis que j'ai présenté les réflexions précédentes sur la Poésie dramatique des Grecs d'abord à Berlin, puis à Vienne [...]" (Seit ich die vorstehenden Betrachtungen über die dramatische Poesie der Griechen zuerst in Berlin, dann in Wien vorgetragen habe [...])

²⁷¹ Schlegel l'évoque déjà lui-même en 1803 dans des remarques préliminaires qu'il ajouta à la publication de plusieurs extraits de ses cours dans la revue *Europe*, revue éditée à Francfort sur le Main par son frère Friedrich Schlegel. A. W. Schlegel indique "qu'il a été beaucoup question de mes cours sur la belle littérature tenus à Berlin durant les deux hivers derniers" (1801-2) ; bien des choses en auraient été "rapportées devant le grand public en étant déformées, puis corrigées" et reprises "avec bienveillance". ("Es ist von meinen, die beiden letzten Winter hindurch, in Berlin gehaltenen Vorlesungen über schöne Literatur so viel die Rede gewesen, es ist so manches daraus in entstellenden Berichten und dann wieder auf berichtigende Weise vor das größere Publikum gebracht worden [...].") Cette situation a incité Schlegel à publier des extraits de ses cours. Cf. Schlegel, *Kritische Schriften und Briefe*, hrsg. von E. Lohner, 1964, Band III. p. 6. Lohner évoque aussi le succès des cours de Schlegel dans la préface au *Cours sur les beaux-arts* édité par lui en 1963, p. 7.

²⁷² A. W. Schlegel, *Kritische Ausgabe der Vorlesungen*, hrsg. von Ernst Behler. 1. Vorlesungen über Ästhetik ; 1. (1798-1803), Paderborn, Schöningh, 1989. VIII, 781 p., ill.

le texte. Pour chaque œuvre, Lohner s'est ensuite fondé sur l'édition ancienne qui lui paraissait la plus appropriée : l'édition critique de J. Minor (1884) pour le *Cours sur les beaux-arts* et l'*Histoire de la littérature classique* ; l'édition des *Œuvres complètes* de Schlegel par Eduard Böcking en 1846 pour les *Cours sur l'art et la littérature dramatique*. Or, l'édition de 1846 est déjà une réédition comprenant plusieurs modifications dans le texte heureusement annotées en bas de page chez Böcking (non chez Lohner).²⁷³ Il faut dire à la décharge de Lohner qu'il n'a pas voulu produire une édition historique et critique, qu'il s'en est défendu et appelait déjà en 1965 une édition critique de ses vœux.²⁷⁴

Nous avons donc retenu une série de critiques théâtrales qui parurent toutes dans le même journal déjà cité plus haut, la *Zeitung für die elegante Welt*. Ces critiques ont heureusement été publiées à nouveau dans l'édition complète des œuvres de Schlegel par Eduard Böcking, dans les tomes consacrés à ses écrits critiques.²⁷⁵ On voit que plusieurs genres sont représentés, Schlegel fit également le compte-rendu de *Singspiele*. Les critiques des pièces *Regulus* de H. J. von Collin, *Nathan der Weise* de G. E. Lessing, *Turandot* d'après C. Gozzi, *Rodogüne* d'après P. Corneille nous ont plus particulièrement intéressée. Schlegel commente en général d'abord le jeu des acteurs, puis la scénographie, parfois le costume d'un acteur individuellement, notamment s'il est en lien avec l'action, s'il fut utilisé plus spécialement dans le jeu.²⁷⁶

La deuxième source retenue, la plus importante, les *Cours sur l'art et la littérature dramatique*, ouvrage tiré des conférences que Schlegel a tenues à Vienne au printemps 1808, définit des concepts fondamentaux pour la vision romantique de l'histoire de l'art et de la littérature, et constitue une analyse et une critique des œuvres majeures (aux yeux de Schlegel) de l'histoire du théâtre. Comme nous l'avons déjà évoqué un peu plus haut, Schlegel s'y intéresse également aux pratiques scéniques : jeu, lieu scénique, décoration, éclairage et cela chez les Grecs, dans le théâtre classique français (dans une moindre mesure), et dans le théâtre élisabéthain. L'enseignement apporté sur les grandes époques du théâtre l'amène presque systématiquement à comparer avec le théâtre de son temps. Des formules comme "Aujourd'hui (Heute)", "de nos jours ("unserer Tage") reviennent régulièrement, suivies de son commentaire, de son point de vue. Plusieurs longs passages sont donc intéressants.

²⁷³ Voici un exemple de problème rencontré : Le chapitrage, les intitulés, la taille des *Cours sur la littérature dramatique* ont été modifiés, ainsi que les surtitres, qui justement ne manquent pas d'intérêt. Dans le cadre de notre recherche qui s'intéresse à un "dialogue" et prend en compte l'intertextualité, cette situation oblige à se reporter à l'édition originale de 1809-1811, dont les exemplaires sont évidemment peu nombreux. Il est vrai qu'il n'y avait finalement que peu de modifications à constater par rapport au texte original ce qui confirme le mérite de l'édition Lohner, mais une édition historique et critique aurait ici permis de gagner du temps.

²⁷⁴ Cf. le tome IV, *Geschichte der romantischen Literatur*, Kohlhammer, 1965. p. 5.

²⁷⁵ Cette édition des *Œuvres complètes* a fait l'objet d'une reproduction en fac-similé en xxx, Georg Olms Verlag que nous avons utilisée.

²⁷⁶ Ces critiques donnent par ailleurs des indications sur certains détails des pratiques scéniques à Berlin à cette même époque qui peuvent intéresser l'historien de théâtre.

Des extraits du *Cours sur les beaux-arts (Kunstlehre)* et de l'*Histoire de la littérature classique* viendront compléter utilement l'analyse de cette source. D'un point de vue simplement quantitatif, mais aussi de par le rayonnement de ses idées, August Wilhelm Schlegel constitue donc l'un des auteurs les plus importants de cette recherche et prend une large place dans notre seconde partie.

LES BERLINER ABENDBLÄTTER. HEINRICH VON KLEIST ET SES COLLABORATEURS

Heinrich von Kleist intervient dans cette étude surtout comme éditeur d'articles sur le théâtre insérés dans son journal *Berliner Abendblätter* qui parut du 1^{er} octobre 1810 au 30 mars 1811. Ces articles ne sont pas tous issus de sa plume, c'est pourquoi ce chapitre s'intitule "Kleist et ses collaborateurs". Dans plusieurs cas, le véritable auteur de l'article est resté inconnu, malgré les recherches très pointues effectuées par la suite.²⁷⁷ Parmi ces articles, l'un d'entre eux, qui traite de scénographie et d'illusion théâtrale, nous a plus particulièrement intéressée. Cependant, l'ensemble de la parution d'articles sur le théâtre dans les *Abendblätter* fait sens dans le cadre de notre étude, car il s'agit d'une attaque "sans règles" contre le directeur du Théâtre National et Royal A. W. Iffland.

Plusieurs biographies récentes de Kleist consacrent un chapitre aux *Abendblätter*, en mentionnant leur dimension polémique.²⁷⁸ Le grand auteur dramatique que nous connaissons (né en 1777 à Frankfort sur l'Oder) ne connut pas le succès de son vivant. Il fut l'auteur d'un théâtre très novateur dans sa forme et dans son contenu, et le fait que son œuvre n'ait pas été reconnue a sans doute contribué à sa fin tragique. Les relations de Kleist avec Iffland avaient déjà dérivé en attaques personnelles, depuis que le directeur avait refusé de monter *La petite Catherine de Heilbronn*. En 1808, Kleist avait fait paraître avec Adam Müller à Dresde le journal *Phöbus, ein Journal für die Kunst*. Mais les divers projets de Dresde avaient échoué et c'est ainsi que Kleist se tourna vers Berlin. Tout en continuant son activité littéraire, il se lança encore une fois dans une tentative d'agir sur les hommes et la société de son temps par les *Berliner Abendblätter*. Le journal constitua l'une des dernières activités littéraires de Kleist avant qu'il ne mette fin à ses jours près de Wannsee en novembre 1811.

Les articles sur le théâtre sont anonymes ou signés de quelques lettres. Ils commentent le répertoire, les prestations des comédiens, évoquent rapidement le costume. Plusieurs de ces articles contiennent des allusions, des remarques, des bouts rimés qui fustigent les pratiques du Théâtre National. La critique est à peine dissimulée sous la forme de questions naïves, elle est parfois cachée derrière de faux éloges. Un article aborde les questions de scénographie, celui du 20 octobre 1810, signé W...t et

²⁷⁷ Les *Berliner Abendblätter* ont fait l'objet d'une édition historique et critique par R. Reuß et P. Staengle (reconnaisable à son grand format), in : *Sämmtliche Werke*. Brandenburger Ausgabe. Hrsg. von R. Reuß und P. Staengle, Basel u. a., Stroemfeld (Roter Stern), Band II/7 und II/8, 1997. Rappelons par ailleurs qu'il existe une édition des *Abendblätter* en fac-similé : *Berliner Abendblätter*, hrsg. von H. von Kleist, Nachwort und Quellenregister von H. Sembdner, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1973. Cette édition reproduit elle-même le fac-similé édité à Leipzig en 1925 (Klinkhardt & Biermann) avec une postface de Georg Minde-Pouet (épuisé).

²⁷⁸ Joachim Maaß, 1988. Joël Schmidt, 1996.

intitulé : "Ce qu'il est possible de représenter sur la scène" (*Ueber Darstellbarkeit auf der Bühne*).²⁷⁹ Nous consacrerons un chapitre à cet article intéressant qui aborde les décors dans la perspective de la réalisation de l'illusion théâtrale.

Toutefois, il faut garder à l'esprit que si l'oeuvre de Kleist n'a guère été reconnue de son vivant, son engagement dans le cadre du journal a justement trouvé un certain retentissement. La portée des articles sur le théâtre fut grande, et Kleist contribua indirectement à donner un nouvel élan au débat sur les pratiques scéniques par l'esprit de polémique qui anime sa publication. Il nous semble intéressant de replacer les articles des *Abendblätter* dans leur contexte : L'ouvrage de Reinhold Steig, *Kleists Berliner Kämpfe* (1901)²⁸⁰, que le Kleistarchiv (KA) a eu l'excellente idée de publier en ligne sur le WEB²⁸¹ reste intéressant pour cet aspect là. Fondé essentiellement sur des archives et des documents très ciblés, il constitue une mine de renseignements sur la parution du journal et son impact, mais aussi les événements quotidiens, les relations amicales ou conflictuelles, les auteurs des *Abendblätter*. De cet ouvrage, il ressort le grand écho qu'a trouvé le journal, il ressort aussi combien les débats pouvaient être virulents, combien le combat entre les parties (les *Berliner Abendblätter*, le directeur Iffland, les autres journaux berlinois) était violent, avec des attaques descendant parfois à un niveau très bas.

Ainsi Steig écrit :

(...) Iffland a du avoir le sentiment que l'on ne l'avait jamais autant traîné dans la boue que ne le faisait maintenant Heinrich von Kleist. Par ces critiques théâtrales, les *Abendblätter*, récemment publiés, firent très grande impression. Tout Berlin parlait d'eux, et qui n'était pas un philistin pur et dur, les soutenait. Ils furent beaucoup remarqués aussi en dehors de Berlin. Le correspondant "H" des *Zschokke'schen Miscellen* (1810, p. 356) attira l'attention (des lecteurs) sur "plusieurs essais d'excellente qualité, concernant plus particulièrement le théâtre d'ici" dans une correspondance du 20 octobre.²⁸²

Cette citation nous indique le grand rayonnement des *Berliner Abendblätter*, leur écho, notamment dans leurs prises de position sur le théâtre. Kleist et ses collaborateurs tiennent certes un rôle moins important dans le débat sur les pratiques scéniques que d'autres auteurs. Mais il est intéressant de voir qu'à l'occasion d'une querelle plus personnelle contre Iffland, les *Berliner Abendblätter* sont venus soutenir la critique

²⁷⁹ Selon R. Steig, l'auteur, qui signe *W...* serait Johann Wolfart, médecin, auteur de quelques productions dramatiques écrites dans un esprit national, et proche des Romantiques. Pour H. Sembdner, il s'agit d'un autre auteur dénommé Wetzel.

²⁸⁰ Reinhold Steig, *Heinrich von Kleist's Berliner Kämpfe*, Berlin, Stuttgart: Spemann 1901

²⁸¹ Adresse: <http://www.textkritik.de/bka/index.htm>

²⁸² "(...) Iffland mußte die Empfindung haben, daß ihm nie in seinem Leben öffentlich so übel mitgespielt worden sei, wie jetzt von Heinrich von Kleist. Mit diesen Theaterkritiken übten die noch neuen *Abendblätter* den größten Eindruck aus. Ganz Berlin sprach von ihnen, und wer kein eingefleischter Philister war, billigte sie. Auch außerhalb Berlins wurden sie sehr beachtet. Der den Kreisen Kleist's gewogene H-Correspondent der *Zschokke'schen Miscellen* (1810, S. 356) machte in einer Correspondenz vom 20. October auf „mehrere vorzügliche Aufsätze, die besonders das hiesige Theater betrafen“ in den *Abendblättern* aufmerksam." Steig, op. cit. p. xxx.

effectuée par les Romantiques. Soulignons encore une fois que plusieurs événements littéraires coïncident ici : la publication des Cours sur l'art dramatique de Schlegel entre 1809 et 1811, la polémique des *Abendblätter* fin 1810, la réponse d'Iffland à plusieurs critiques reçues dans l'*Almanach* de 1811 (nous y reviendrons) et la parution du *Phantassus* en 1812. Si l'on ajoute la candidature de Schinkel au poste de décorateur en 1813, nous émettons l'hypothèse qu'il s'agit dans ces années, d'un moment fort du débat.

CLEMENS BRENTANO ET ACHIM VON ARNIM

Nous devons indiquer d'emblée que Clemens Brentano tient une place beaucoup plus importante dans cette étude que son ami Achim von Arnim, et que ce chapitre lui est principalement consacré. Mais les deux écrivains entrent ici en scène ensemble parce qu'ils collaborèrent tous deux à l'une des sources que nous avons retenue.

La vie des deux écrivains, surtout celle de Clemens Brentano, témoigne de leur intérêt pour le théâtre – un intérêt profond, qui reste moins bien connu que dans le cas de Ludwig Tieck, A. W. Schlegel, pour ne pas parler d'E. T. A. Hoffmann. Rappelons tout d'abord que les deux auteurs, surtout célèbres pour *Le c or enchanté de l'enfant* (*Des Knaben Wunderhorn*), se sont aussi essayés comme écrivains dramatiques, même s'ils n'ont pas connu le succès dans ce domaine. De plus, la rédaction par Brentano de critiques de représentations témoigne de son intérêt pour la pratique du théâtre. La place du théâtre dans la vie de Clemens Brentano, et surtout son désir de réforme des pratiques scéniques ont déjà été évoqués par Erika Tunner dans son ouvrage sur l'auteur,²⁸³ et développés dans l'intéressante biographie de Hartwig Schulz.²⁸⁴ Les propres paroles de Brentano témoignent avec un certain pathos de la blessure que représenta pour lui l'impossibilité d'influer sur le théâtre de son temps, mais aussi de l'énergie qu'il a voulu y investir. Ainsi écrit-il à Arnim de Vienne, le 5 avril 1814 :

[...] Mon malheur et ma résignation sont bien plus responsables de mon long silence. Je suis maintenant au bout de tous mes efforts pour le théâtre, c'était de la folie douce de vouloir faire quelque chose pour lui, j'ai travaillé comme jamais, l'on s'est servi de moi comme d'un pauvre poète, j'ai fait mille démarches [...], et ne suis arrivé à rien, seulement à du dépit, de la contrariété, un travail excessif [...].²⁸⁵

L'intérêt pour le théâtre a conduit Brentano à s'intéresser aux questions de scénographie :

²⁸³ Erika Tunner, *Clemens Brentano (1778-1842). Imagination et sentiment religieux*, Paris, Campion, 1977.

²⁸⁴ Hartwig Schulz, *Schwarzer Schmetterling. Zwölf Kapitel aus dem Leben des romantischen Dichters Clemens Brentano*, Berlin, Berlin Verlag, 2000.

²⁸⁵ "An meinem langen Schweigen ist [...] vielmehr mein Unglück und meine Resignation [schuldig]. Ich bin nun am Rande aller meiner Bemühungen für das Theater, es war die gutmüthigste Thorheit dafür etwas zu thun, ich habe gearbeitet, wie nie, man hat sich meiner bedient wie eines armen Poeten, ich habe tausend Gänge gemacht [...], und bin zu nichts gekommen als zu Verdruß, Aerger, unsäglicher Arbeit [...]." La lettre de Brentano à Achim von Arnim du 5 avril 1814 (date supposée) est publiée dans l'édition historique et critique des œuvres du poète par le Freies deutsches Hochstift non encore achevée à l'heure actuelle – Tome 32 de l'édition complète: *Briefe V. 1813-1818*, éd. S. Oehring, Stuttgart, Kohlhammer, 2000, p. 121.

la scénographie lui paraissait, en effet, être l'élément le plus révélateur de l'état moribond, de l'état catastrophique dans lequel se trouvait selon lui le théâtre de son temps. Si le jugement négatif de Brentano sur le théâtre dans son ensemble a déjà été souligné par la critique, les idées sur les costumes et la décoration n'ont été que peu abordées et méritaient d'être mises en valeur.²⁸⁶ Brentano est en effet l'un des auteurs les plus profonds sur ce sujet.

Les éléments biographiques qui témoignent du rapport de Clemens Brentano (né en 1778 et décédé en 1842) au monde du théâtre peuvent être résumés comme suit. On peut noter la publication de la pièce de théâtre *Ponce de Leon* en 1804. Cette œuvre était née deux ans auparavant de la volonté de Brentano de participer à un concours organisé par Goethe et Schiller. Les deux écrivains classiques n'ont pas accordé de valeur à cette œuvre, mais l'épisode, qui en lui-même témoigne de l'intérêt de Brentano pour le genre dramatique, provoqua chez lui une réflexion sur le théâtre en général. On peut signaler encore le lien avec E. T. A. Hoffmann qui en 1804 mit en musique la pièce de Brentano *Les joyeux musiciens* (*Die lustigen Musikanten*). Brentano séjourna à Berlin (1810-12 ; 1815-16) et à Vienne (1813-1814)²⁸⁷ il connut donc les plus importantes scènes de langue allemande à des périodes importantes de leur histoire. A Berlin, il fréquenta Kleist, Eichendorff, F. Schlegel. Sollicité pour participer aux *Berliner Abendblätter*, il a forcément été informé de la polémique entre Kleist et Iffland, et des critiques faites au Théâtre de Berlin. Il fit également la connaissance de K. F. Schinkel, avec lequel il se lia d'amitié et pour lequel il éprouva une profonde admiration qui s'exprime dans une lettre à son frère (fin 1815).²⁸⁷ Ce lien nous paraît précieux dans la perspective de notre recherche. Même si l'analyse détaillée de leurs écrits sur le théâtre montre des points de vue différents, comment ne pas imaginer que les deux amis ne se soient avec d'autres entretenus d'art, d'esthétique, de théâtre et de réformes nécessaires. A Vienne, Brentano se manifesta par une nouvelle tentative dramatique qui connut un succès relatif, et par des critiques théâtrales. Il prit ces critiques très au sérieux et les employa pour dispenser des conseils. Il fit parler de lui, il brigua même un poste de dramaturge. Pourtant rien n'aboutit de ses projets et Brentano dut une fois de plus se nourrir de désillusions. C'est alors qu'il retourna à Berlin en 1815 où il reprit espoir d'agir sur le théâtre, notamment par la fondation d'une revue critique. Encore une fois son projet ne se sera pas réalisé. Depuis longtemps déjà Brentano avait ressenti un attrait pour des sentiments religieux ou pour le mysticisme, notamment lorsqu'il connaissait des périodes de crise. Après sa confession générale en l'année 1817, Brentano rejeta la partie de son œuvre qui était profane et se tourna vers la religion.

De la vie d'Achim von Arnim, né en 1781 à Berlin et décédé en 1831 dans son domaine de Wiepersdorf (situé également dans les alentours de Berlin), nous retiendrons, dans le cadre de cette étude, surtout sa présence dans la vie artistique et sociale

²⁸⁶ Peter Schmidt cite le jugement dévastateur de Brentano sur le théâtre de son temps dans "Romantisches Theater. Zur Theorie eines Paradoxons" in : *Deutsche Dramentheorien* (...), hrsg. von R. Grimm, Bd. 1, Frankfurt, 1971. p. 239 ; dans le grand ouvrage de M. Brauneck, *Die Welt als Bühne* (1999) on trouve une citation de Brentano employée dans le titre d'un chapitre sur le répertoire à l'époque du Romantisme "Das Theater ist eine einbalsamierte Leiche" : die Theaterverhältnisse aus der Sicht der Romantiker".

²⁸⁷ Lettre non datée, écrite entre octobre 1815 et janvier 1816. *Briefe V (1813-1818)*, op. cit., p. 170-171.

berlinoise. On pourra noter encore la fondation de la Christlich-deutsche Tischgesellschaft, sorte de société littéraire et politique d'orientation patriotique et conservatrice. Aux yeux des membres de cette société, Iffland, en dépit de son statut d'artiste, faisait partie des "philistins" qui n'avaient pas compris le sens profond de l'art. Arnim lui-même porta un regard critique sur le travail d'Iffland, mais conserva des rapports courtois avec le directeur de théâtre, ce qui ne fût pas le cas de tous les membres de la *Tischgesellschaft*.²⁸⁸

Deux sources entrent en compte dans le cas de Brentano et d'Arnim.²⁸⁹

La première source est constituée de critiques théâtrales rédigées par Brentano à Berlin et qui parurent en novembre 1815 dans le journal *Berlinische Nachrichten* (*Spencersche Zeitung*), le deuxième journal important de Berlin. Elles touchèrent donc un grand public. Nous avons retenu principalement le long article suivant : "De l'état du théâtre moderne dans la plus grande partie de l'Europe, peut-être partout. A l'occasion de l'*Achille* de Paer."²⁹⁰ Cet article est lui-même divisé en volets dont voici les titres : ils sont évocateurs : "Au sujet des costumes et décors, choses secondaires devenues primordiales sur la scène européenne moderne, en regard de la poésie et de l'art du jeu"²⁹¹ ; "Au sujet des exigences posées à la scène moderne, de la critique théâtrale et de la manière de traiter un opéra" ; "Quelle est la seule manière possible de traiter la dispute d'Achille et d'Agamemnon pour la belle Briséis sous forme d'opéra, si la fonction du théâtre est de produire l'illusion ?" ; "Que peut-on *ne pas faire* pour traiter et représenter cette fable, si la fonction du théâtre est de produire l'illusion ?"²⁹² Les deux grands thèmes développés par Brentano, qui transparaissent dans les titres, sont, comme on le verra, la critique du faste inutile de la décoration et une réflexion sur l'illusion théâtrale, un aspect toujours essentiel du théâtre du début

²⁸⁸ De nombreux membres de cette société portaient un regard peu favorable sur le travail d'Iffland alors directeur des théâtres berlinois, qui trouva donc (aussi pour des raisons politiques ou extérieures au domaine culturel) dans la *Tischgesellschaft* un parti plutôt hostile. On peut relever encore des liens entre les *Berliner Abendblätter* d'Heinrich von Kleist, opposés à Iffland, dont certains collaborateurs étaient membres de la *Tischgesellschaft*. Ce fait témoigne de la constitution de partis opposés dans les débats sur le théâtre à Berlin au début du XIXe siècle.

²⁸⁹ Notre édition pour l'ensemble des textes est : Clemens Brentano, *Theaterrezensionen / Briefe über das neue Theater* (Beiträge aus Zeitungen und Zeitschriften) in *Werke*, Band 2, hrsg. von Friedhelm Kemp, Hanser Verlag, München, 1963. pp. 1055-1143 und pp. 1154-1171.

²⁹⁰ "Über das moderne Theaterwesen im größten Teile von Europa, vielleicht überall. Bei Gelegenheit des Achilles von Paer." *Theaterrezensionen*, op. cit., pp. 1127-1139.

²⁹¹ "Über die auf der modernen europäischen Schaubühne zur Hauptsache gewordenen Nebensachen Kostüm und Dekoration in Gegenwirkung mit Poesie und Schauspielkunst."

²⁹² "Über Anforderungen an die moderne Bühne, Theaterkritik und die Art, eine Oper zu behandeln" ; "Wie kann allein Achills und Agamemnons Streit um die schöne Briseis als Oper behandelt werden, wenn die Täuschung wirklich Aufgabe der Bühne ist ?" ; "Wie kann diese Fabel als Oper *nicht* behandelt und dargestellt werden, wenn Täuschung die Aufgabe der Bühne ist ?"

du XIXe siècle, aspect dans lequel la scénographie joue un rôle important.

La deuxième source est une correspondance fictive inventée par Brentano et Arnim entre un poète et un directeur de théâtre : "Lettres sur le nouveau théâtre" (*Briefe über das neue Theater*). Le projet fut lancé par Arnim à la fin de 1815, et c'est la correspondance entre les deux auteurs qui nous en livre des détails. Ils s'intéressèrent à cette idée jusqu'au milieu de l'année 1816. Les trois seules "lettres" qui furent rédigées parurent seulement en mars-avril 1818 dans le journal *Wünschelruthe* (Göttingen). Cette "correspondance", même inachevée, nous livre suffisamment d'informations sur le regard que les deux auteurs portaient sur les pratiques scéniques de leur temps pour que nous ayons retenue cette source. Brentano endossa le rôle du poète et Arnim celui du directeur. Les propos du "Poète" confirment ce que Brentano avait déjà exprimé dans son article de novembre 1815.

L'article "Au sujet de l'*Achille* de Paer [...]" dans les *Berlinische Nachrichten*.

En ce qui concerne l'article de C. Brentano, le contexte biographique est intéressant et mérite d'être rendu ici avec précision. Avec l'arrivée du Comte Brühl au début de l'année 1815, Brentano a vu l'arrivée de la nouvelle administration du théâtre comme une chance pour lui, comme l'occasion de s'engager concrètement au service la vie théâtrale et en d'en améliorer la qualité. Il rechercha le contact avec le comte Brühl et le Théâtre Royal.

C'est ainsi que dans une lettre au Comte Carl von Brühl, datée de fin juillet 1815²⁹³ (donc environ cinq mois et demi après l'arrivée du Comte à la tête des Théâtres berlinois), Brentano expose son désir de fonder une revue de critique théâtrale. Brentano met beaucoup d'espoir dans le projet, qui devait aider à guérir ce grand malade qu'est le théâtre, comme en témoignent ses propres mots :

Une chose pourtant est évidente, est tout à fait évidente qui pourrait le plus efficacement et le plus sûrement lancer un mouvement vers une foncière amélioration : c'est une critique vivante, libre, juste, pleine d'esprit, dont la fonction la plus haute serait de présenter constamment aux artistes et au spectateurs la haute fonction de cet art.²⁹⁴

Par cette démarche, Brentano s'inscrit directement dans une forme de débat. Brentano veut le promouvoir ; ici le "débat" est élevé à une fonction noble : il doit permettre de rehausser le niveau du théâtre, il doit permettre de le guérir.

Par l'idée d'une nécessaire critique journalistique, il est proche d'autres personnalités, notamment de d'E. T. A. Hoffmann. Dans les *Etranges souffrances d'un directeur de théâtre* (Hoffmann, 1818), le directeur de théâtre habillé en brun, tente de persuader son collègue habillé en gris, qui fait tout pour fuir la critique ou la ranger de son côté, des bienfaits opérés par une critique de qualité ; et l'homme en brun pour ce faire, invoque sa

²⁹³ Brentano au comte Brühl in Brentano, *Briefe* V, op. cit., p. 153-157.

²⁹⁴ "Dennoch aber liegt eines nah, ja am nächsten, was den kräftigsten und sichersten Schritt zu einer gründlichen Beßerung einleiten könnte, und dieses wäre, eine geistreiche, treffende, freie, lebendige Kritik, deren höchste Aufgabe sein müste [sic], die hohe Aufgabe dieser Kunst beständig dem Künstler und Zuschauer vor Augen zu stellen." *ibid.*, p.155.

propre expérience. Mais l'idée de Brentano rejoint également celle du rédacteur anonyme des sévères critiques des *Berlinische Nachrichten*, qui affirme ne rien vouloir d'autre que servir la cause du théâtre, de la scène de Berlin. Comme Tieck ou Hoffmann, Brentano déplorait la mauvaise qualité des critiques théâtrales habituelles qui n'attaquaient pas véritablement les problèmes et le mauvais travail des acteurs, mais qui prenaient parfois plus la forme d'une chronique scandaleuse que celle d'un jugement sérieux sur la qualité des spectacles.

Cependant, Brühl qui soutenait la parution d'un autre journal édité par le Professeur Lewezov, le *Dramaturgisches Wochenblatt*, sorte de journal officiel des Théâtres Royaux, opposa à Brentano un refus courtois. Brühl a sans doute pressenti que la critique de Brentano serait sévère, et n'a pas voulu s'y exposer. Brentano fut profondément déçu. Cette déception se reflète peut-être dans le ton profondément sarcastique des articles que Brentano fit paraître en octobre-novembre 1815 dans les *Berlinische Nachrichten*.²⁹⁵ Brühl ferma ici doucement une porte qui ne sera pas rouverte.

Les *Lettres sur le nouveau théâtre*.

Quelque temps plus tard, fin 1815 début 1816, Arnim et Brentano formèrent un projet littéraire : une correspondance fictive entre plusieurs personnages, en réalité des types tels que le Directeur de Théâtre, le Poète, la Diva, le Chef d'Orchestre. Le titre "Lettres sur le nouveau théâtre" fait allusion à la construction d'un nouveau théâtre dont il fut effectivement question à Berlin. Le comte Brühl voulait obtenir une nouvelle salle sous sa direction pour faire jouer des farces, opérettes et pièces légères, mais n'acceptait guère l'idée d'un théâtre privé. Brühl était réellement préoccupé de la qualité du répertoire, mais il voulut garder la mainmise sur le monde des spectacles. L'idée de la construction d'un nouveau théâtre fit grand bruit et anima les discussions des Romantiques. Arnim voulu saisir l'occasion, traiter le sujet sous une forme littéraire pour en faire une satire des pratiques théâtrales contemporaines. C'est Arnim qui dirigea avec enthousiasme ce projet de "Lettres" qui aiguisait son esprit ; Brentano considéra le projet avec plus de sérieux, il prit l'idée à cœur et se refusa à le transformer en farce, il posa des conditions pour sa collaboration. Ainsi à côté de la figure du Poète hautement ridicule, il voulait faire apparaître une autre figure d'écrivain qui aurait représenté ses convictions et celles d'Arnim. Le principe choisi par les deux écrivains était le suivant : les personnages devaient être des caricatures, leurs propos pleins de verve, de pointes, d'allusions masquées. Tout en suscitant la moquerie, l'exagération devait permettre la liberté de parole pour dénoncer tel ou tel abus. Arnim espérait que cet ouvrage aurait un grand succès. C'est le signe d'une volonté de débattre et de critiquer le théâtre de son temps, mais sous une forme moins noble et plus polémique. Nous pensons que le texte publié en 1818 a été rédigé déjà en 1816, au moment de l'échange entre les deux auteurs. Cette date a une certaine importance, car elle replace les propos du "Poète" Brentano dans le contexte du théâtre de Berlin (où Brentano a résidé jusque 1817), donc du débat sur le théâtre en général et de la scénographie en particulier.

A la lecture de la lettre du "Poète" rédigée par Brentano, on sent bien que tous les

²⁹⁵ Sur un tout autre plan, signalons que cette parution est le signe d'une évolution des *Berlinische Nachrichten* vers (un peu) plus de distance face au Théâtre Royal, et face au pouvoir en général.

passages n'ont pas la même valeur, ne conservent pas le même ton. Le Poète ridicule et l'Ecrivain sérieux que Brentano avait d'abord voulu dissocier se confondent pour transmettre le jugement amer de Brentano sur l'art dramatique. L'entreprise, à laquelle d'autres (Bettina von Arnim, E. T. A. Hoffmann) devaient éventuellement se rallier, semble finalement ne pas avoir abouti. Mais il reste les trois lettres, suffisamment riches pour nous faire comprendre les conceptions des deux hommes. Ce qui nous a donc intéressée ici, même si le projet d'Achim von Arnim n'a pas pu être réalisé sous la forme qu'il avait prévue, c'est ce désir d'un groupe d'auteurs, d'intellectuels de faire entendre leur jugement sur le théâtre.

ERNST THEODOR AMADEUS HOFFMANN

Ernst Theodor Amadeus Hoffmann est né le 24 janvier 1776 à Königsberg et décédé le 25 juin 1822 à Berlin. Toute sa vie, Hoffmann a été en relation avec la scène et l'art dramatique. Juriste de formation, il mena tout au long de son existence une sorte de double vie entre ses deux métiers d'artiste d'un côté et de fonctionnaire de l'état prussien de l'autre. Ce sont les relations d'Hoffmann avec les théâtres de Berlin dans la dernière partie de sa vie entre 1814 et 1822 qui nous intéressent plus particulièrement, mais il faut rappeler qu'Hoffmann avait déjà travaillé pour les théâtres de Bamberg et de Leipzig. Cette expérience acquise se reflète dans ses œuvres littéraires et graphiques ; elle fait d'Hoffmann un cas particulier dans le groupe des Romantiques qui n'ont pas eu, ou exceptionnellement, ou plus tardivement, la possibilité de pratiquer la scène.²⁹⁶ La vie d'Hoffmann témoigne d'une certaine fascination pour les décors, les costumes, les possibilités de l'éclairage, alors que le point de vue exprimé dans ses textes est souvent plus sévère. La position d'E. T. A. Hoffmann sur la scénographie s'avère être ambivalente, comme nous allons tenter de le montrer.

Hoffmann s'est d'abord beaucoup déplacé avant de s'installer à Berlin en 1814 ; mais cela lui a permis de connaître le monde de la musique et du théâtre dans ses grandes et petites réalisations. Il eut l'occasion de séjourner une première fois à Berlin en 1798. "Hoffmann se précipita dans la vie citadine, visitait les musées, fréquentait les concerts, le théâtre et les cercles d'artistes, et prit des cours de musique chez Johann Friedrich Reichardt."²⁹⁷ Il s'agit en partie des mêmes cercles que ceux que le jeune Ludwig Tieck a fréquentés ; 1797-99 sont justement les années où ce dernier publie ses petites pièces originales et satiriques (qui jouent avec les conventions de l'écriture et de la pratique du théâtre), et nous savons par le propre témoignage d'Hoffmann qu'il les connaissait.²⁹⁸

²⁹⁶ Schlegel a dirigé une "mise en scène" (*Ion*, en 1802) ; Brentano était surtout critique à Vienne (1814) ; Tieck n'a pas toujours réussi à se faire entendre à Dresde (à partir de 1825) et ses mises en scènes à Berlin datent de 1840-45.

²⁹⁷ "Hoffmann stürzte sich in das städtische Leben, besuchte Konzerte und Theater, Museen und Künstler-gesellschaften und nahm Musikunterricht bei Johann Friedrich Reichardt." *ibid.*, p. 413.

²⁹⁸ 1797 : *Der gestiefelte Kater*, 1798 : *Die verkehrte Welt*, 1799 : *Prinz Zerbino*. Hoffmann indique dans *Nouvelles de la récente destinée du chien Bergance* (1814) qu'il a lu le *Chat botté* (*Gestiefelte Kater*). L'influence de Tieck se montre aussi à travers l'ébauche dramatique *La princesse Blandina* datant de la même année (1814) qui est une fantaisie satirique à la manière des pièces de Tieck.

Dans la perspective de notre étude, ce premier séjour d'Hoffmann à Berlin signifie qu'il a connu lui-même les pratiques scéniques sous la direction d'Iffland, c'est à dire le jeu des acteurs, le répertoire et la décoration. Nous apprenons grâce à une lettre écrite par Hoffmann à son ami Hippel (citée par R. Safranski) qu'il apprécia les décors d'opéra créés par le décorateur B. Verona. Sans vouloir trop nous appuyer sur une exclamation enthousiaste telle qu'Hoffmann, de façon un peu théâtrale, savait en produire, nous dirions que ce jugement reflète bien la situation d'Hoffmann qui a navigué entre les deux camps opposés dans le débat sur la scénographie. Hoffmann ne rejeta pas d'emblée comme L. Tieck les effets de théâtre, la splendeur de la décoration, y étant lui-même sensible. Nous verrons qu'il en a dénoncé plus tard les excès, et a proposé une esthétique dans laquelle la scénographie se met au service de l'action.

À la recherche d'un nouveau travail, Hoffmann arrive à Bamberg en septembre 1808. L'épisode de Bamberg est important : Hoffmann y travaille à deux reprises pour le théâtre : en 1809 d'abord, mais cette première tentative (composition, direction d'orchestre) lui apporte plutôt des déceptions ; en mai 1809 Hoffmann renonce à sa collaboration. En 1810, le théâtre de Bamberg est fondé à nouveau sous la forme d'une société par actions et rouvre en octobre avec Franz von Holbein comme directeur qui est par ailleurs lui-même écrivain. Hoffmann est engagé comme "assistant à la direction" (*Direktionsgehilfe*), "compositeur attitré" (*Hauskomponist*) "décorateur et peintre"²⁹⁹. Il compose des musiques de scène pour les œuvres qui doivent être représentées sur place, mais aussi pour des commandes extérieures, par exemple *Halle und Jerusalem* d'Achim von Arnim ou certaines pièces de Kotzebue ; il participe effectivement à l'élaboration des décors. Il faut signaler encore la tentative de monter des pièces de Calderon et Kleist (*Kätchen von Heilbronn*), qui ont en commun un aspect fantastique (par le mysticisme chez Calderon et le merveilleux dans *Kätchen*)³⁰⁰ un répertoire novateur, complètement à l'opposé de la mode des drames bourgeois et des comédies larmoyantes, en revanche plus dans l'esprit du *Schicksalsdrama*. Mais bientôt, en 1811, Hoffmann abandonne la co-direction du théâtre et quitte définitivement Bamberg en 1812. Inspiré par ce qu'il a vécu au théâtre de Bamberg, il écrit *Nouvelles de la récente destinée du chien Bergance*³⁰⁰ qui paraît dans le tome 2 des *Fantaisies à la manière de Callot* en 1814. Il s'agit d'un dialogue plein d'humour entre Hoffmann (*Ich*) et le chien Bergance, dialogue dans lequel les dernières pages sont consacrées au théâtre et contiennent une évaluation du jeu de certains acteurs célèbres et des textes d'auteurs dramatiques alors en vogue. L'expérience de Bamberg se reflète aussi dans la nouvelle *Les étranges souffrances d'un directeur de théâtre* qui fait partie de notre corpus. Hoffmann se lance dans une nouvelle tentative pour participer à la vie d'un théâtre, à Leipzig aux côtés de Joseph Seconda, mais suite à des dissensions, il est renvoyé en 1814. Hoffmann se tourne alors vers Berlin, où il reprend son activité de juriste.

Les activités artistiques d'Hoffmann à Berlin prirent des formes diverses :

²⁹⁹ E. T. A. Hoffmanns *Leben und Werk in Daten und Bildern*, hrsg von G. Wittkop-Ménardeau, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1968. p. 173. Sur le travail d'Hoffmann à Bamberg voir encore H. Kindermann, *Theatergeschichte Europas, Band VI : Romantik*, 1977 ou M. Brauneck, *Die Welt als Bühne*, Band III, 1999. pp. 88-91.

³⁰⁰ *Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza. Fantasiestücke in Callots Manier.*

collaboration aux Théâtres Royaux (à l'occasion de la représentation de son opéra *Ondine*), rédaction de critiques théâtrales, traduction d'un livret pour le compositeur Spontini. Dans la perspective du débat sur les pratiques scéniques, nous devons insister sur les nombreuses critiques rédigées par Hoffmann ; elles eurent pour sujet des représentations théâtrales, des concerts, des pièces musicales. Dans quelques articles, il s'intéressa aux questions de scénographie. Il rédigea d'abord un certain nombre d'articles pour le *Dramaturgisches Wochenblatt* que nous avons déjà évoqué à plusieurs reprises, le journal qui commentait l'activité des Théâtres Royaux (1815-1817). Malheureusement les articles du *Wochenblatt* ne sont pas signés (ou seulement d'une lettre) ; la critique a pu en attribuer un certain nombre à Hoffmann, qui sont rassemblés dans l'édition historique et critique des œuvres de l'auteur.³⁰¹ L'un des articles qui commente en termes louangeurs la scénographie de la *Flûte enchantée* (février 1816) est attribué par Ulrike Harten à E. T. A. Hoffmann, sans qu'elle en donne de preuve. Plus tard, il envoya également des articles à la *Vossische Zeitung* et cette activité témoigne encore une fois de la situation ambiguë d'Hoffmann : D'un côté il critiquait les pratiques théâtrales régnantes, d'un autre côté, il collaborait au journal (*Vossische Zeitung*) qui était proche du pouvoir et qui soutenait les Théâtres Royaux. Georg von Maaßen, dans son édition des *Etranges souffrances*, cite deux extraits de lettres d'Hoffmann à son éditeur C. F. Kunz dans lesquelles il s'exprime au sujet du comte Brühl. Lorsque Hoffmann apprit, fin 1814, la nomination du comte à Berlin, il se réjouit d'abord : car "un homme merveilleux, ayant véritablement des opinions conformes aux nôtres", "qui a une révolution en perspective, à laquelle je participe",³⁰² devait prendre la direction du théâtre. On remarquera le pronom "notre", allusion à un parti auquel Hoffmann se sent rattaché. On ne saurait dire avec certitude de quel parti il s'agit sans doute celui des Romantiques et de leurs proches, mais on comprend qu'une partie des artistes et intellectuels aspirait à un changement et voulut voir en Brühl l'homme qui pouvait le mettre en œuvre ; leurs espoirs furent déçus. Hoffmann, lui aussi, modéra son enthousiasme ; déjà en mai 1815, il qualifiait Brühl "d'incroyable maniériste",³⁰³ et il apparut finalement que Brühl défendait une autre esthétique théâtrale que celle que souhaitaient les Romantiques. Cependant, en dépit de conceptions différentes de la pratique théâtrale, Hoffmann se trouvait d'abord plutôt en bons termes avec le comte Brühl l'un avait besoin de l'autre, Brühl cherchant des artistes et des œuvres de qualité, voulant créer un répertoire "national", et Hoffmann étant désireux de faire jouer ses œuvres. Peut-être que Brühl sollicita la collaboration d'Hoffmann à la fois parce qu'il en reconnaissait le talent et comme un moyen d'entrer en

³⁰¹ Hoffmann, *Sämtliche Werke*, Band 3, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1985. Il est possible que cette liste ne soit pas complète. Une étude spécialisée qui rassemblerait les écrits d'Hoffmann serait intéressante et encouragerait une étude systématique de l'activité critique d'E. T. A. Hoffmann. Pour les historiens de la musique européenne, les "recensions" d'Hoffmann restent d'une grande valeur. Il existe une traduction de la plupart des articles sur la musique par Brigitte Hébert et Alain Montaudon, *E. T. A. Hoffmann. Écrits sur la musique*, intr. A. Montaudon, notes de B. Hébert, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1985.

³⁰² "ein herrlicher, wahrhaft nach unserer Weise gesinnter Mann", "diesem steht eine große Revolution bevor, an der ich Theil nehme" Hoffmann, *Sämtl. Werke*, hrsg. v. Maaßen. Band 4. (1908-28), "Einleitung", p. LVIII.

³⁰³ ein "fabulöser Schnörkulant", *ibid.*

contact avec "l'opposition". Plus tard, vers 1820, avec l'arrivée de Gasparo Spontini, adversaire du comte Brühl, une situation malheureuse apparut. L'opposition politique identifia la personne de Spontini et la musique italienne au pouvoir, tandis que Karl Maria von Weber, qui préparait la première du *Freischütz*, représentait la musique romantique allemande populaire. Une partie de l'opinion opposa les deux hommes l'un à l'autre. Brühl se trouvait du côté de Weber et contre Spontini. Or, Hoffmann semble avoir pris le parti de Spontini, ce qui le plaça dans une situation délicate vis-à-vis de Brühl, de Weber et des Romantiques en général.³⁰⁴

L'opéra *Ondine*, composé à partir d'un livret de Friedrich de La Motte-Fouqué, fut donné sur le Théâtre Royal fin 1816 ; Schinkel en créa les décors et le comte Brühl les costumes. Le spectacle fut véritablement le fruit d'une collaboration entre ces différents artistes et l'une des créations les plus réussies de l'administration Brühl. Heinz Kindermann affirme qu'Hoffmann participa à l'élaboration des décors. Hoffmann ajoute une remarque intéressante dans une lettre à Fouqué :

"Il me vient tout juste à l'esprit que cela sera très drôle quand prochainement le rideau (de scène) se lèvera et que les bonnes gens verront et entendront quelque chose de tout différent de ce qu'ils voient d'habitude."³⁰⁵

Hoffmann pense en premier lieu à la musique d'*Ondine*,³⁰⁶ mais aussi au "spectacle" ; car l'esthétique créée par Schinkel et Brühl était également nouvelle. La scénographie d'*Ondine* fut une sorte de synthèse entre le respect de la vérité historique et l'introduction d'éléments merveilleux. En cette expérience, les deux courants de l'historisme et du romantisme réussirent à faire naître une œuvre harmonieuse et originale. En 1817 Hoffmann fit paraître dans le *Dramaturgisches Wochenblatt* sous forme de feuilleton *Les frères dans l'art (Die Kunstverwandten)* qui est la première version des *Etranges souffrances d'un directeur de théâtre*³⁰⁷. Les *Etranges souffrances* paraissent ensuite séparément fin 1818.

Nous terminons ces indications biographiques en rappelant les nombreuses relations qu'Hoffmann avait nouées avec le monde du spectacle et de la littérature à Berlin, et qui lui donnèrent l'occasion d'échanges sur la littérature et le théâtre. L'amitié entre Hoffmann et l'acteur Ludwig Devrient est devenue légendaire. Des relations cordiales liaient Hoffmann à Friedrich de La Motte-Fouqué, à Adalbert von Chamisso, et il fréquenta aussi Karl Friedrich Schinkel, Clemens Brentano, Franz von Holbein.

L'amitié et l'admiration pour Devrient engagèrent Hoffmann à porter un regard critique

³⁰⁴ Peut-être est-ce l'amertume, le dépit qui le fit agir ainsi, beaucoup de ses rêves musicaux s'étant brisés ; peut-être une forme d'objectivité : Hoffmann sut apprécier les qualités de compositeur et de chef d'orchestre de Spontini ; peut-être aussi des raisons financières : Hoffmann ayant souvent été endetté. La complexité de la situation ne permet pas ici de porter de jugement définitif.

³⁰⁵ **"Eben fällt mit ein, daß es sehr lustig sein wird, wenn künftig die Gardine aufgeht und die Leute ganz was anders sehen und hören wie sonst."** E.T.A. Hoffmann, *Leben, Daten, Werke (...), op. cit., p. 98.*

³⁰⁶ *Ondine* est en général considéré comme le premier opéra romantique allemand (écrit dans la tradition du *Singspiel*).

³⁰⁷ *Seltame Leiden eines Theaterdirectors.*

sur le travail de l'acteur, sur sa place au sein de la troupe et sur l'administration Brühl en général. Dans son analyse de plusieurs œuvres en prose d'Hoffmann, telles que la *Princesse Brambilla* dont le sujet est le théâtre italien de la *commedia dell'arte*, Heide Eilert³⁰⁸ démontre qu'Hoffmann s'attaqua au style de jeu goethéen représenté par Pius Alexander Wolff, un style qu'il jugeait bien trop froid, trop maniéré, trop affecté. P. A. Wolff et son épouse Amalie Wolff - Malcolmi furent d'abord les élèves de Goethe à Weimar avant d'être engagés par le comte Brühl. Dans son étude, Heide Eilert s'intéresse à la position d'Hoffmann sur le jeu des acteurs, l'écriture dramatique, ou encore l'histoire du théâtre, mais moins à son opinion sur les costumes et les décors. Mais son étude confirme la passion d'Hoffmann pour le théâtre, et, en plus de leur intérêt littéraire, la dimension polémique de ses œuvres. Nous retrouvons alors cette volonté de débattre du théâtre que nous essayons de mettre en avant dans la vie des auteurs qui font l'objet de notre propre étude.

Les textes retenus dans le corpus.

Le texte d'Hoffmann le plus riche sur la scénographie qui fait partie du corpus de la présente étude est son œuvre *Les étranges souffrances d'un directeur de théâtre* parue en octobre 1818.

Les *Etranges souffrances* et leur première version *Les frères dans l'art* existent dans une édition historique et critique, le tome 3 des *Œuvres* d'Hoffmann publiées par le Deutsche Klassiker Verlag en 1985³⁰⁹. Mais il faut rendre hommage ici au formidable travail de Georg von Maaßen, qui édita Hoffmann en xxx. Dans son introduction, Maaßen retrace tout le contexte de la parution des *Etranges souffrances*, dans son commentaire très documenté et érudit, il livre toutes les informations nécessaires à la compréhension de l'œuvre, notamment les références intertextuelles et les allusions cachées. Signalons encore que les *Etranges souffrances* ont été traduites en français dans le cadre d'une traduction intégrale des contes et récits d'Hoffmann sous la direction d'Albert Béguin et Madeleine Laval.³¹⁰

Les *Etranges souffrances* sont parues fin 1818, même si la date indiquée est 1819. Le petit ouvrage reprend le texte des *Frères dans l'art* quasiment dans son intégralité ; certains aspects sont développés, des thèmes nouveaux abordés, notamment les questions de scénographie presque absentes de la première version.

En comparaison avec nos autres sources (en dehors du *Phantassus*), il s'agit d'un texte de nature différente, puisqu'il s'agit d'une fiction, plus précisément d'un dialogue entre deux personnages qui s'avèrent être tous deux des directeurs de théâtre. L'un plus âgé, habillé de brun, voyage avec une petite troupe un peu mystérieuse ;³¹¹ l'autre, plus

³⁰⁸ Heide Eilert, *Theater in der Erzählkunst. Eine Studie zum Werk E.T.A. Hoffmanns*, Studien zur deutschen Literatur. Hrsg. von W. Barner (et alii), Bd 52, Tübingen, Niemeyer, 1977.

³⁰⁹ Hoffmann, *Sämtliche Werke, Band 3, op. cit.*

³¹⁰ E. T. A. Hoffmann, *Contes retrouvés*, Texte français établi sous la direction d'Albert Béguin et de Madeleine Laval, Editions Phébus, Paris 1983. Cette traduction nous fut précieuse dans les cas où le texte posait problème, mais en général nous donnons notre propre traduction.

jeune, habillé de gris est le directeur du théâtre local. Le texte est très vivant, très "dramatique", plein de ruptures, de changements de ton, tour à tour comique et solennel. Dans les passages sérieux les sujets plus importants sont développés. Les deux hommes sont des porte-parole d'Hoffmann, toutefois l'homme en brun représente sur un certain nombre de questions, notamment celle de l'importance de la décoration, la réflexion théorique du poète : on le déduit du fait qu'il donne, de façon très didactique, les réponses aux questions du jeune directeur habillé en gris. Ses positions coïncident souvent avec celles des autres Romantiques qui parlent en leur nom propre.

Les *Etranges souffrances* sont nées de la propre expérience d'Hoffmann, de ce qu'il vécut à Bamberg et à Leipzig, et aussi de ce qu'il observa à Berlin. Maaßen démontre qu'il ne faut prendre trop au sérieux l'affirmation de l'auteur selon laquelle les anecdotes narrées dans le texte datent d'une dizaine d'années ; il élucide un certain nombre d'allusions aux Théâtres de Berlin. Les dates de parution des deux versions de l'œuvre ont une importance. Nous avons déjà mentionné dans le chapitre précédent sur Brentano que ce dernier avait demandé à Hoffmann fin 1816 de participer à la rédaction d'une correspondance fictive (*Lettres sur le nouveau théâtre*) entre plusieurs personnalités du monde du théâtre (un directeur, un compositeur, un poète). Nous pensons que ce projet a inspiré Hoffmann pour son propre texte, par sa fonction, celle de débattre de la situation du théâtre de Berlin et, par ce biais, de l'art dramatique en Allemagne. Or, Hoffmann rédige les *Frères dans l'art* en 1817. Ensuite, il a peut-être eu connaissance du texte de Brentano et d'Arnim qui parut en avril 1818. (Hoffmann rédige son dialogue en octobre 1818). De plus il faut signaler un autre événement : l'apparition du débat sur la scénographie dans les grands journaux berlinois, avec un échange particulièrement virulent au début de l'année 1818. Hoffmann a obligatoirement connu cette "querelle théâtrale" (*Theaterfehde*) ; nous pensons qu'elle est l'une des raisons pour lesquelles Hoffmann s'attarde plus sur les questions de scénographie dans les *Etranges souffrances*. On peut citer aussi des modèles littéraires : les nombreuses références au *Phantasmus*, paru en 1812 et 1816 signalent qu'il fût une source d'inspiration pour Hoffmann. La forme du dialogue reprend le principe du *Neveu de Rameau* de Diderot, l'un des ouvrages préférés d'Hoffmann.³¹² Les *Etranges souffrances* ont connu un certain retentissement en Allemagne. Plusieurs recensions en témoignent, dont Maaßen cite l'essentiel. Les opinions sur l'ouvrage sont partagées. Bien sûr la réflexion sur les acteurs ou sur la qualité des textes prédomine, mais on voit que les idées d'Hoffmann sur la scénographie ont aussi retenu l'attention de tel ou tel rédacteur de recension, et recueillent parfois son assentiment. Ainsi, les pages consacrées à la décoration et à l'illusion scénique ne sont pas simplement anecdotiques, car les *Etranges souffrances*

³¹¹ Cette troupe extraordinairement sage et silencieuse s'avère être constituée de marionnettes, au demeurant "exquises" (*allerzierlichst*). C'est un trait ironique d'Hoffmann à propos du mauvais caractère des vrais comédiens, une pointe littéraire fine et réussie, mais nous nous refusons à y voir l'apologie de la marionnette au détriment de l'acteur vivant. Ainsi, le rapprochement effectué avec l'essai *Sur le théâtre de marionnettes* de Kleist par le commentateur de l'édition critique (*Sämtliche Werke*, Band 3, *op. cit.*) doit être considéré avec prudence.

³¹² Référence signalée par le commentateur de l'édition historique et critique. *Sämtliche Werke*, Band 3, *op. cit.*, p. 1046. Hoffmann a repris encore cette forme du dialogue entre deux personnages dans l'essai *Der Dichter und der Komponist* (1816).

s'inscrivent bien dans le cadre d'un débat sur le théâtre, dont l'un des volets est consacré aux questions de scénographie.

1. 3. 2. 3. Autres intervenants

Dans le chapitre qui suit, nous présenterons plusieurs interventions d'auteurs qu'il n'était pas possible de classer dans les deux groupes précédents des architectes décorateurs et des écrivains romantiques. C'est d'abord le cas de l'écrivain Adolf Müllner qui n'appartenait pas au groupe des écrivains romantiques. Nous voulons préciser ensuite de quelle manière les deux journaux berlinois ont pris le relais du débat entre les intellectuels et praticiens. Il est intéressant de constater qu'au long du XVIIIe siècle, un débat sur le théâtre était né, qui était petit à petit "descendu" dans le public. Les critiques théâtrales, le développement des *Almanachs* et journaux sur le théâtre en sont un signe. Il en va de même pour la réflexion sur la scénographie. Elle fait d'abord l'objet de recherches théoriques par les intellectuels et les spécialistes, puis une partie du public s'empare de la question. Un débat très vif s'est développé, parfois aux dépens de la théorie et de la qualité de l'argumentation.

L'ÉCRIVAIN ET CRITIQUE ADOLF MÜLLNER

Adolf Müllner nous intéresse par son activité de commentateur et de critique dramatique, même s'il est une personnalité bien moins importante de la littérature allemande.³¹³ Müllner est né en 1774 à Langendorf près de Weißenfels en Basse-Saxe, ville où il est décédé également en 1829. Il fut d'abord avocat avant de se consacrer plus tardivement à la littérature (principalement le théâtre) sous l'influence des auteurs français qu'il découvrit à l'occasion du passage répété de troupes françaises en 1806. Tieck, dans les *Dramaturgische Blätter*, cite les œuvres de Müllner parmi les productions récentes acceptables. Müllner fut en son temps une personnalité assez célèbre ; sa voix comptait et n'était pas anonyme. Il n'appartenait à aucun groupe littéraire. Selon l'ADB, il était lié d'amitié avec Kotzebue. Trois de ses œuvres (aujourd'hui oubliées) connurent un grand succès, *Le vingt-neuf février* (*Der neunundzwanzigste Februar*) en 1812, une reprise du *Vingt-quatre février* de Zacharias Werner ; *La faute* (*Die Schuld*), toujours en 1812 ; puis *Le Roi Yngurd* (*König Yngurd*) créé à Berlin en 1817, dont l'action se passe dans un pays nordique fictif avant l'ère chrétienne et qui contient une allusion cachée à Napoléon (Yngurd est un homme assoiffé de pouvoir, qui se détruit lui-même et son entourage). Une partie du public fit une lecture politique et nationaliste de cette œuvre. Müllner regretta les efforts effectués par le comte Brühl pour une scénographie "historique", il souhaitait quelque chose de plus intemporel. De plus, le choix d'une scénographie de type "historique" coûta beaucoup de temps et d'énergie, si bien que les représentations durent être repoussées contre le souhait de l'auteur. Les relations de Müllner avec la direction des théâtres berlinois en furent affectées. On peut qualifier ses œuvres, qui empruntent à Schiller et à Shakespeare, de "drames fatalistes" (*Schicksalstragödien*). Müllner rédigea

³¹³ Nos sources sur la vie et l'œuvre d'A. Müllner sont la biographie assez détaillée donnée par l'ADB (*Allgemeine Deutsche Biographie*) et les indications d'U. Harten à propos de la représentation de la pièce de Müllner, *Le Roi Yngurd* en 1817 à Berlin, dont les décors furent créés par Schinkel.

également une série de comédies qu'il fit représenter sur la scène du théâtre amateur de Weißenfels, un théâtre qu'il remit sur pied (1810-1818). Le rédacteur de l'article de l'ADB précise que Müllner exerçait la fonction de *régisseeur*, dirigeait les répétitions, jouait lui-même, rédigeait des pièces pour ce théâtre.³¹⁴ Cette expérience d'écrivain et d'homme de théâtre amateur le rendit à même de porter un regard critique très acéré, et ne manquant pas de justesse, sur le théâtre de son temps. Aussi Müllner livra une contribution à différents journaux par des recensions littéraires et critiques dramatiques. Il est fort possible que Müllner soit l'un des auteurs des critiques négatives parues dans la *Spencersche Zeitung* et dont nous reparlerons dans un instant.

Adolf Müllner est intervenu dans le débat sur la scénographie à travers un projet de "dictionnaire dramatique" (publié plus tardivement, mais dont certains extraits parurent déjà dans le *Dramaturgisches Wochenblatt*³¹⁵ en 1816-1817 et à travers des articles rédigés notamment pour un journal de Leipzig, *Zeitung für die elegante Welt*. Müllner y rédige les nouvelles arrivées par correspondance de Berlin. Un article, l'article "Costume" du futur "dictionnaire dramatique", publié le 6 janvier 1816 dans le *Dramaturgisches Wochenblatt*, nous a beaucoup intéressée pour la richesse des idées qu'il propose sur le sujet et pour la qualité de l'analyse. Nous en proposons donc un commentaire approfondi dans la deuxième partie de cette étude. Il fallait poser des limites à notre étude, donc nous avons fait le choix de ne pas étudier plus en détail les articles de la *Zeitung für die elegante Welt*, mais en consultant les articles parus autour de février-mars 1819, nous avons constaté que Müllner y relate et commente le débat sur la scénographie à Berlin. On peut donc dire qu'il continua de participer au débat à partir de Leipzig.

LES CRITIQUES DE LA VOSSISCHE ZEITUNG ET DE LA SPENERSCHE ZEITUNG

Nous avons tenu à consacrer une partie de notre recherche à deux journaux berlinois importants, la *Königlich privilegierte Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen* (*Vossische Zeitung*) et les *Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen* (*Spencersche Zeitung*), afin de connaître la réaction du public aux réformes proposées par les directeurs des Théâtres berlinois. Nous avons étudié plus particulièrement les années 1815 à 1819 qui sont les premières années de l'administration Brühl. Durant ces années importantes, beaucoup d'œuvres de qualité furent montées sur scène, auxquelles le comte Brühl appliqua sa réforme de la scénographie.

La *Vossische Zeitung*, dont les origines remontent au XVII^e siècle, et qui parut depuis 1721 sous le titre de *Königlich privilegierte Berlinische Zeitung für Staats und gelehrten Sachen* (Journal Berlinois d'affaires d'état et d'affaires savantes avec privilège royal), fut reprise et éditée à partir de 1751 par Ch. F. Voss (1724-1795), de qui elle tient son nom.

³¹⁶ Le deuxième journal *Spencersche Zeitung* ou *Berlinische Nachrichten*, dont le titre

³¹⁴ Er "besorgte die Regie, leitete die Proben, spielte regelmäßig selbst eine der wichtigsten Rollen, verfasste einen großen Theil der aufzuführenden Stücke." ADB, p. 151.

³¹⁵ *Dramaturgisches Wochenblatt in nächster Beziehung auf die Königlichen Theater in Berlin*, 1815-1817.

³¹⁶ A partir de 1911, le journal parut sous le titre V. Z., fut la propriété à partir de 1914 à l'éditeur Ullstein et s'éteignit en 1934.

complet est *Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen* (Nouvelles berlinoises d'affaires d'état et d'affaires savantes) a été fondé par les éditeurs Haude und Spener à Berlin en 1740, c'est pourquoi on le trouve mentionnée souvent comme "Haude und Spenersche Zeitung" ou encore comme "Spenersche Zeitung".³¹⁷

Les auteurs des articles des deux journaux sont peu connus, car les textes sont souvent anonymes ou signé uniquement par des initiales ou même un chiffre inconnu. Certaines initiales reviennent, comme l'initiale "C." qui est celle du principal critique dramatique de la *Vossische Zeitung*, Samuel Heinrich Catel. Les articles les plus polémiques de la *Spenersche Zeitung* semblent cependant avoir été rédigés par la même personne. Les textes qui nous ont intéressée ne sont d'ailleurs pas uniquement des articles rédigés par les rédacteurs officiels de la rubrique, mais aussi des essais, lettres, bouts rimés envoyés par des lecteurs. On constate ainsi que ce débat, cet échange, a même dû intéresser des franges beaucoup plus larges du public. Une opposition entre les deux journaux existe, et elle ne se limite pas au domaine du théâtre, ce qu'indiquent bien les insertions à propos de sujets divers. Le journal *Vossische Zeitung* est clairement du côté du pouvoir dans ses prises de position.

Les critiques dramatiques mentionnent régulièrement les décors et les costumes. On constate que ce sont souvent des représentations qui génèrent une recension élogieuse ou négative, et cette recension provoque à son tour d'autres prises de positions, parfois plusieurs semaines plus tard. Déjà en 1816, la représentation de la *Flûte enchantée* avec les nouveaux décors de Schinkel, puis la première de l'opéra *Ondine* d'E. T. A. Hoffmann, avaient suscité plusieurs publications, plusieurs articles qui louaient, analysaient la scénographie ou au contraire jugeaient les éloges exagérés. Il s'agit notamment de plusieurs articles de l'architecte Louis Catel parus dans la *Vossische Zeitung*. Une véritable querelle entre les deux journaux apparaît toutefois entre 1818 et 1819 sur des questions théâtrales et plus spécialement sur la question de la scénographie. Parmi les thèmes débattus, il faut noter celui de la vérité historique et luxe des décors. À l'origine de cette querelle se trouve la nouvelle "mise en scène" de la *Pucelle d'Orléans* de Schiller, avec des décors de Schinkel et des costumes très authentiques déterminés par le comte Brühl, avec un nouvel agencement du défilé du couronnement, pour lequel sont effectuées de grandes dépenses. Alors que le critique Samuel H. Catel avait dressé dans un article de la *Vossische Zeitung* une liste des figurants du défilé, avec une description minutieuse des vêtements, armoiries, accessoires, couleurs des personnages (les nouveaux costumes du comte Brühl), le critique de la *Spenersche Zeitung* réagit par un très long essai sur les costumes et les décors de théâtre.

Ce sont les critiques de la *Spenersche Zeitung* qui nous ont le plus intéressée. Si on regarde l'ensemble des critiques de plus près, on remarque qu'elles sont plus riches de la fin de l'année 1817 au début de l'année 1819. Un collaborateur (ou plusieurs) semble alors avoir rejoint la rédaction du journal et il fait paraître régulièrement des commentaires sur les représentations, ainsi que sur certains sujets plus pointus, comme les mérites d'un

³¹⁷ Au sein des articles des deux journaux respectifs, *Vossische Zeitung* et *Spenersche Zeitung* sont les titres employés par les différents auteurs, qui permettent d'ailleurs une bonne distinction, si bien qu'ils sont utilisés aussi par la critique. (Quant aux magasiniers de la *Humboldt Universität*, ils demanderont au lecteur s'il désire se rendre chez *Tante Voss* ou *Onkel Spener*.)

auteur ou d'un acteur, le bilan de l'année écoulée, les costumes et les décors. En ce qui concerne le débat sur la décoration, un auteur anonyme a rédigé plusieurs articles particulièrement intéressants dans la première moitié de l'année 1818, et au début de l'année 1819. Le rédacteur anonyme, dont les articles se font de plus en plus ironiques et provocants, se voit à son tour la cible des hostilités de rédacteurs anonymes dans la *Vossische Zeitung*. Mais le 24 avril 1819 (N° 49) une note indique que la "rédaction" de la rubrique "théâtre" des *Berlinische Nachrichten* quitte cette activité ("die bisherige Redaction des Theater-Artikels dieser Zeitung legt ihr Geschäft hiermit nieder."). Il quitte donc la partie, peut-être par lassitude ou pour des raisons de censure.³¹⁸ A partir d'avril 1819, les articles sont un peu moins fréquents; ils sont signés "F." ou encore "X" ou "O".

On peut poser la question de l'identité de l'auteur ou des auteurs. Certains détails permettent d'en cerner la personnalité. Il semble disposer d'un certain savoir et emploie volontiers des termes latins. Il semble avoir connu la direction d'Iffland, ou avoir vu jouer l'acteur Friedrich Ferdinand Fleck Il cite Tieck, Hoffmann Schlegel, Lessing. Il exècre l'œuvre de Kotzebue. Il réclame un répertoire plus exigeant, la représentation de Shakespeare, Goethe et Schiller, Grillparzer, mais aussi à plusieurs reprises Müllner. Il loue ou prend la défense de A. Müllner, apprécie Grillparzer et Calderon. Il est possible que toutes les critiques ne soient pas de la même personne, mais les critiques les plus ironiques semblent issues de la même plume, celle d'un personnage mystérieux qui se déclare "champion d'une phalange anti-spectaculaire" ("da ich nun Vorfechter der anti-spektakuleusen Phalanx bin"). Le fait que le critique cite d'autres auteurs que nous étudions également nous semble important : cela signifie que leur réflexion était connue, et qu'elle fut, sous une forme parfois simplifiée, encore plus diffusée par la suite. Il est difficile de dire s'il existait un lien personnel entre ce critique et les écrivains romantiques qu'il cite pour donner du poids à ses propres arguments. Nous avons d'abord émis l'hypothèse qu'A. Müllner, que nous présentions plus haut, a été l'un des auteurs de ces articles sévères. Un indice : le critique anonyme cite le nom d'un homme de théâtre (peu connu) de la fin du XVIIIe siècle ayant vécu à Weißenfels, la ville où réside Müllner. Se posait alors la question des distances entre Berlin et Weißenfels. Il est possible que Müllner ait eu plusieurs amis à Berlin qui lui décrivaient la vie théâtrale berlinoise de façon détaillée.³¹⁹ Notons encore que Müllner n'a sans doute pas été le seul rédacteur, et que d'autres critiques sont rédigées dans un ton beaucoup plus posé. Une tout autre piste nous est toutefois donnée par Georg von Maaßen dans ses notes critiques sur les *Etranges souffrances d'un directeur de théâtre* d'E. T. A. Hoffmann. Maaßen³²⁰ signale l'existence d'un texte de Friedrich de la Motte-Fouqué, qui aborde les questions de

³¹⁸ Pour indiquer l'ampleur du débat et sa virulence : au printemps 1819, les rédacteurs en chef de la *Vossische Zeitung* insèrent une note pour expliquer que les nombreux articles et textes envoyés par les lecteurs, et prenant position sur "la querelle théâtrale" (*Theaterfehde*) récemment apparue, ne seront plus acceptés par la direction, afin de ne pas étendre infiniment la discussion.

³¹⁹ Il ne faut pas oublier qu'un personnage qui signe "M." (= Müllner pour U. Harten) dans la *Zeitung für die elegante Welt* paraissant à Leipzig (dont Weißenfels n'est pas trop éloigné) et qui rédige l'article "théâtre", évoque les nouvelles qu'il reçoit de ses divers correspondants à Berlin. Les idées de Müllner et celles de certaines critiques sont proches.

³²⁰ Hoffmann, *Seltame Leiden*, hrsg. von G. von Maaßen. Introduction, p. LXXVIII-LXXIX.

scénographie : or, ce texte est un dialogue entre deux personnages nommés "Manhoff" et le "Professeur Leopoldi, un célèbre philologue". Pour Maaßen, on reconnaît aisément Hoffmann dans l'un des personnages par l'inversion des syllabes. Quant au personnage du Professeur Leopoldi, il s'agirait de Ferdinand Bernhardi, le beau-frère de Ludwig Tieck, proviseur, éditeur, qui, selon Maaßen, aurait été l'auteur de critiques théâtrales mordantes. Maaßen signale encore que sur un dessin de Hoffmann représentant le centre de Berlin et les personnages qui le peuplent, on voit Bernhardi, Tieck et Brentano se rencontrer dans la *Markgrafenstraße*. Si Bernhardi est l'auteur des critiques, le lien avec les Romantiques est beaucoup plus resserré, et l'affirmation du mystérieux critique confirmerait l'existence d'un front anti-spectaculaire (pas uniquement composé de Romantiques, mais dans lequel ils auraient été largement représentés), qui se voulait consciemment comme tel.

Si nous considérons l'ensemble des éléments factuels du débat et l'évolution des pratiques scéniques dans les trois premières décennies du XIXe siècle, nous pouvons en dégager plusieurs informations importantes. Un débat sur les questions de scénographie apparaît au début du XIXe siècle, à la suite d'un intérêt nouveau du public pour la scénographie, qui se manifeste à la fin du XVIIIe siècle dans les critiques théâtrales. Ce débat s'inscrit d'abord dans le cadre beaucoup plus large d'une discussion sur le théâtre, ses formes, sa fonction, initiée au XVIIIe siècle par nombre d'intellectuels et d'artistes soucieux d'augmenter sa qualité ou de l'employer comme tribune. La diffusion des projets de réforme de l'espace scénique et de la décoration théâtrale par des architectes et décorateurs de théâtre d'une part, l'émergence du mouvement romantique qui critique les pratiques scéniques de son temps, notamment les réalisations des grands centres de théâtre comme Berlin d'autre part, lance clairement le "débat", c'est-à-dire un échange parfois virulent de points de vue opposés. La réflexion sur le sujet se développe dans les quinze premières années du XIXe siècle. Les prises de positions de Ludwig Tieck ou d'August Wilhelm Schlegel trouvent une vraie résonance, et les interventions plus tardives, comme nous le verrons, en conservent des traces. Le rayonnement du théâtre de Berlin (suite au travail d'Iffland) et de la ville elle-même (suite à la montée en puissance de la Prusse) ont contribué à ce que le débat trouve une localisation géographique plus précise dans ce lieu (plus tard l'un des centres du second Romantisme). Des interventions comme celles de Schlegel dans les *Cours sur l'art et la littérature dramatique* ou encore l'attaque d'Heinrich von Kleist contre August Wilhelm Iffland constituent un ensemble de facteurs qui donnent une publicité au débat (dans tous les sens du terme). Parallèlement, le directeur de théâtre Iffland expose et défend son travail et ses choix esthétiques dans une série de publications. Dans un deuxième temps, avec la mise en place d'une réforme de la scénographie par le comte Karl von Brühl, arrivé en 1815 à la tête des Théâtres berlinois, le débat prend la forme concrète d'un échange de textes qui s'inspirent les uns des autres, se répondent même à quelques semaines d'intervalle, allant jusqu'à s'étendre aux critiques théâtrales dans les journaux officiels, cependant que l'initiateur des réformes, le comte Brühl, défend à son tour sa conception de la scénographie et répond à certaines critiques. Le débat sur la scénographie acquiert une sorte d'autonomie, en ce sens que costumes et décors font l'objet d'articles spécialisés.

Concernant les pratiques scéniques, il faut donc souligner les efforts d'Iffland et du

comte Brühl pour améliorer la qualité des costumes et des décors, et rappeler l'intransigeance du comte Brühl dans son application de la vérité historique sur la scène, tant dans les costumes que pour les décors. Le respect de la vérité historique s'applique autant aux drames qu'aux œuvres lyriques et les deux genres sont traités selon une même esthétique. L'éclat de la scénographie augmente, et, sur ce plan, la tendance à un rapprochement entre l'art dramatique et l'opéra se confirme. (Nous n'incluons pas ici le répertoire comique, le drame bourgeois ou le théâtre populaire, les farces, les parodies, encore qu'il faudrait noter le soin accordé à un costume réaliste et expressif, même s'il tend vers la caricature.) Il n'est pas anodin que le décorateur B. Verona soit venu de l'opéra, avant de réaliser les décors des pièces de Schiller. Et K. F. Schinkel est engagé indistinctement pour créer les décors des deux types d'œuvres (même s'il tâche de s'adapter à l'œuvre et d'en retranscrire le sens, la beauté et le caractère abouti de ses décors font qu'il ne s'agit pas de simples toiles de fond). Notre deuxième partie nous permettra d'évoquer la critique qui s'exprime sur cette situation, et justement, de la part de certains auteurs romantiques, la demande d'une distinction entre les genres dans le traitement de la scénographie. Les deux directeurs se trouvent parfois dans une situation paradoxale, pris entre le pragmatisme qu'exige la gestion d'un théâtre, l'aspiration à créer un théâtre de qualité, leur propre conception de la scénographie, les obligations d'une institution dépendante du pouvoir royal, voire une situation historique difficile (pour A. W. Iffland).

Les écrivains romantiques ont donc constitué un front contre l'évolution des pratiques scéniques. Cependant, à part des cas particuliers comme E. T. A. Hoffmann, qui exerça véritablement une activité pratique au sein d'un théâtre, qui se fit même scénographe à Bamberg, l'expérience pratique des Romantiques est restreinte, et leurs propres œuvres n'ont guère été représentées. En énonçant les éléments biographiques, nous avons néanmoins voulu faire apparaître leur intérêt pour les pratiques scéniques (et non seulement pour le genre dramatique) et leur désir de réformer le théâtre, qui se manifeste à travers la publication d'essais, de critiques dramatiques, à travers l'engagement (même court) dans des théâtres (Tieck à Dresde, Brentano à Vienne, Hoffmann à Bamberg et Berlin). Dans notre deuxième partie, nous analyserons donc ce qu'ils ont voulu transmettre à travers leur intervention dans le débat, les arguments auxquels ils ont eu recours, et nous nous efforcerons de dégager les grandes lignes de l'esthétique de la scénographie qu'ils proposent, au-delà des sensibilités individuelles.

Le débat sur les pratiques scéniques que nous avons étudié sur les trois premières décennies du XIXe siècle a trouvé une fin en ce sens que ses principaux participants sont soit décédés (Iffland, Hoffmann) ou encore ont pris leur distances par rapport au monde du théâtre (Brentano en se tournant vers la religion, Schlegel en se passionnant pour la philologie). La fin de la direction du comte Brühl signifia aussi, dans un premier temps, la fin d'une application rigoureuse de la vérité historique, et les critiques théâtrales dans les journaux trouvèrent d'autres centres d'intérêt. Au même moment, d'autres centres de la vie théâtrale apparaissent dans les territoires de langue allemande, ainsi que d'autres projets de réformes qui suscitent à leur tour commentaires et débats. Certes, il faut rappeler encore les expériences théâtrales menées par Ludwig Tieck vers 1840. Une nouvelle génération d'hommes de théâtre (Eduard Devrient, Heinrich Laube) vient

repandre le flambeau et propose des pratiques et des conceptions nouvelles.

2. Le débat

La deuxième partie de notre étude est consacrée au débat lui-même et aux différentes prises de position exprimées par les hommes de théâtre, artistes, écrivains, qui participèrent au débat. Une analyse détaillée des affirmations de chaque auteur doit permettre de dégager une réflexion personnelle, mais également les lignes communes quand elles existent. La première partie de cette étude nous a permis de présenter les différents fronts qui se sont constitués. Il s'agit maintenant de faire apparaître s'il est possible de définir une conception générale de la scénographie défendue par l'un des partis, en particulier celui des Romantiques.

Notre analyse se construit autour de deux grands thèmes qui semblent avoir été au cœur du débat sur les pratiques scéniques : celui de la richesse des décors et des costumes qui conduit à la question fondamentale de l'importance de la scénographie. Le deuxième thème essentiel du débat est celui d'une reproduction réaliste du réel, qui inclut le respect de vérité historique sur la scène. Nous étudierons donc ces deux grands thèmes séparément, en respectant la même démarche dans les deux cas. Ainsi, nous aborderons d'abord le point de vue des Romantiques, en tant qu'opposants principaux aux pratiques scéniques de leur temps. Puis nous nous intéresserons aux autres points de vue développés dans le débat. Pour que tous les partis soient représentés, nous consacrerons aussi un chapitre aux réponses des deux directeurs. En effet, dans les différents textes que les deux directeurs des théâtres de Berlin ont rédigés, se trouvent des références aux critiques formulées tant par les écrivains romantiques que par les autres auteurs plus anonymes des journaux. C'est la confrontation entre l'ensemble des textes qui fait apparaître l'échange réel entre les différents participants.

Pour chacun des deux premiers thèmes abordés, nous avons choisi d'étudier les auteurs séparément, car il nous semblait trop complexe de suivre un plan thématique en raison de la multiplicité des arguments. Nous nous sommes néanmoins efforcée de faire resurgir à la fois l'originalité et les emprunts, les demandes individuelles et les réactions communes. L'ordre de présentation des prises de position suit, dans l'ensemble, la chronologie des interventions.

2.1. Le débat sur la richesse de la scénographie

2. 1. 1. Les Romantiques : la richesse de la scénographie remise en question

Les auteurs romantiques, ainsi que d'autres auteurs que l'on peut considérer comme proches d'eux (ici, les collaborateurs des *Berliner Abendblätter*), ont pour la plupart déploré l'expansion de la scénographie dans les représentations, la richesse des décors et des costumes au sens propre et au sens figuré, l'augmentation des effets spectaculaires. Le titre de l'article rédigé par Clemens Brentano en 1815, "Au sujet des costumes et décors, choses secondaires devenues primordiales sur la scène européenne moderne, en regard de la poésie et de l'art du jeu", ³²¹ exprime assez clairement déjà la position fondamentale des Romantiques quant à l'importance de la scénographie. Cependant il est intéressant de regarder de plus près les commentaires et les arguments des uns et des autres. Quel bilan dresse-t-on ? Quelles sont les causes de cette situation ? Est-il finalement possible d'y remédier ? On verra que les positions des auteurs romantiques et de ceux qui leurs étaient proches (tels les collaborateurs des *Berliner Abendblätter*) concordent sur un certain nombre de points essentiels comme l'importance relative accordée à la scénographie, l'aspiration à une plus grande sobriété dans l'emploi des moyens scéniques. Toutefois une analyse détaillée fait aussi ressortir des divergences sur des aspects plus détaillés, montre la touche plus personnelle que l'un ou l'autre des auteurs a donnée aux thèmes qu'il reprenait. Il ressort de cette confrontation des différents textes combien les auteurs se sont nourris mutuellement de la pensée des uns et des autres, même si la paternité de telle ou telle idée reste difficile à déterminer.

2. 1. 1. 1. Le jeune Ludwig Tieck : satire du goût du public

Le regard critique de Ludwig Tieck sur la scénographie dans les spectacles de son temps transparaît dans ses écrits dès le début des années 1790. On trouve déjà une remarque sur la décoration théâtrale et les effets merveilleux dans son essai "Le traitement du merveilleux par Shakespeare" ("Shakespeares Behandlung des Wunderbaren") rédigé en 1793. Mais la critique des pratiques scénographiques a surtout été développée dans les

³²¹ "Über die zur Hauptsache gewordenen Nebensachen Kostüm und Dekoration in Gegenwirkung mit Poesie und Schauspielkunst". Cl. Brentano, *Werke*, hrsg. von F. Kemp, Hanser Verlag, 1963. p. 1130.

deux petites pièces *Le chat botté* (*Der gestiefelte Kater* 1797) et *Le monde à l'envers* (*Die verkehrte Welt* 1798), où elle s'inscrit dans un cadre plus large : celui d'une satire amusée des goûts du public de l'époque, des vedettes, des spectacles et des effets à la mode. Robert Minder, en se fondant sur une analyse très complète de l'œuvre de Tieck et plusieurs études allemandes qui l'ont précédé, a exprimé de façon très succincte ce que nous voulons développer ci-dessous. "Le public vient au théâtre pour les décors ; la complication de la machinerie le séduit plus que l'intelligence de l'acteur".³²² Dans ses drames de jeunesse, Tieck a voulu décrire l'attitude et la responsabilité du public devant l'évolution des pratiques scéniques. Les multiples pointes visent en effet le goût exagéré du public pour les belles décorations et les effets spectaculaires. L'autre question soulevée par Minder, celle de l'importance du jeu de l'acteur a été développée par Tieck plutôt dans le *Phantastus*.

L'influence décisive de Shakespeare chez L. Tieck, non seulement dans l'écriture dramatique, mais dans la pratique du théâtre a déjà été signalée et commentée à maintes reprises par la critique littéraire³²³ on peut rappeler ici l'activité de Tieck, plus tard, comme dramaturge à Dresde, mieux encore ses expériences de "mise en scène" à Berlin vers 1843-1844 qui constituent un retour à la scène élisabéthaine telle qu'on la concevait à l'époque. Cette profonde admiration pour Shakespeare influença bien sûr également sa réflexion théorique sur la scénographie et, par conséquent, l'ensemble des critiques de Tieck au sujet des costumes et des décors, ses arguments, les propositions qu'il a pu faire en découlent et il faut les lire dans cette perspective.

L'essai "Le traitement du merveilleux par Shakespeare" date d'une époque où le jeune Tieck, selon son propre témoignage, "vivait et évoluait" dans l'œuvre de l'auteur dramatique.³²⁴ Il s'y interroge sur ce qui différencie le merveilleux chez Shakespeare d'autres apparitions scéniques du merveilleux. Selon lui, le merveilleux est inhérent au texte lui-même et n'est surtout pas dû à des facteurs extérieurs comme l'intervention de la machinerie et les effets de théâtre. Au cours de sa réflexion, Tieck fait la constatation suivante :

On ne peut concevoir un spectacle intéressant dans lequel le spectateur trouverait sa satisfaction uniquement dans les décors, les apparitions et les effets merveilleux.³²⁵

On voit bien que s'amorce ici, inspirée par la dramaturgie shakespearienne, une remise

³²² Robert Minder, *Un poète romantique allemand : Ludwig Tieck*, Paris 1936. p. 356.

³²³ Pour ne citer que les auteurs les plus importants : E. Drach, *Ludwig Tiecks Bühnenreformen*, Berlin 1909 ; H. Lüdecke, *L. Tieck und das alte englische Theater*, 1922 ; R. Minder, *op. cit.* ; H. M. Kemme, *Ludwig Tiecks Bühnenreformpläne und ihre Wirkung auf die Entwicklung des deutschen Theaters im 19. und 20. Jh.*, Berlin 1971 ; R. Paulin, *Ludwig Tieck*, Stuttgart 1987.

³²⁴ Lettre à W. H. Wackenroder du 30 novembre 1792 reproduite in : *Dichter über ihre Dichtungen. L. Tieck*, 1971. "Ich lebe und webe jetzt im Shakespeare."

³²⁵ "Es läßt sich aber kein interessantes Schauspiel denken, in welchem der Zuschauer bloß durch Dekorationen, Erscheinungen und Wunderwerke befriedigt würde." "*Shakespeares Behandlung des Wunderbaren*", in : *L. Tieck Schriften in 6. Teilen*, 1908. 6. Teil : *Kritische Schriften*, p. 76.

en question de l'importance de la décoration et des effets spectaculaires signalés par l'adverbe "uniquement" (*bloß*) comme secondaires. Un peu plus bas dans le texte, Tieck affirme que l'illusion théâtrale est détruite lorsque le poète ne répartit pas assez le merveilleux sur toute la pièce, mais qu'il le fait surgir avec une force nouvelle après un temps de pause. Tieck fait sans aucun doute allusion ici à tous les spectacles à machines hérités de la tradition du théâtre de cour baroque, avec interventions des dieux, chars, astres et nuages, dont il reste évidemment des traces à la fin du XVIIIe siècle notamment dans les opéras. C'est la recherche d'une autre forme de merveilleux, derrière laquelle se trouve en réalité la recherche d'une autre forme d'illusion théâtrale, qui inspire ici le poète. Même si l'illusion produite par la machinerie est "réalisée avec beaucoup d'art" ("so künstlich"),³²⁶ "l'œil est occupé mais non pas l'âme." On peut voir plusieurs choses dans cette affirmation de Tieck. Tout d'abord se trouve déjà en filigrane la distinction entre l'intérieur (âme) et l'extérieur (œil) au profit de l'intérieur bien sûr que l'on retrouve dans les textes sur le théâtre d'autres auteurs romantiques (comme August Wilhelm Schlegel). Et il semble qu'il y ait aussi ici une distinction entre le cœur (âme) et les sens (le regard, par exemple), que l'on peut interpréter comme une distinction entre ce qui est plus profond, plus sérieux et ce qui est plus superficiel, plus futile. La question sous-jacente est alors celle du rôle du théâtre : est-ce que le théâtre peut être le lieu du plaisir des sens, un lieu de distraction (un rôle que des écrivains romantiques comme Tieck ou Brentano rejettent) ou a-t-il un autre rôle différent, qui serait chez les Romantiques d'élever l'âme par exemple, de transporter le spectateur dans un monde poétique, cependant que pour d'autres auteurs le théâtre aurait plutôt un rôle pédagogique (Brühl) ou moralisateur (Iffland). L'essai sur le merveilleux nous indique donc que Tieck a commencé à élaborer dès le début des années 1790, sous l'influence d'une rencontre capitale avec l'œuvre de Shakespeare, la position qui sera la sienne dans le débat sur les pratiques scéniques, le rejet de l'esthétique du spectaculaire.

Dans le *Chat botté* et le *Monde à l'envers*, publiés respectivement en 1797 et 1798, l'attaque de Tieck devint plus claire et prit un tour plus officiel, comme nous l'avons déjà évoqué précédemment. Plus généralement, les deux pièces constituent avant tout une satire des goûts du public avant de proposer une véritable réflexion théorique qui sera développée par la suite dans le *Phantastus*. Une bonne part des critiques contenues dans les deux petites pièces visent l'attention (exagérée) portée aux décors et aux costumes. Cette attention est tournée en ridicule au moyen des personnages des "spectateurs" puisque les deux pièces sont construites sur le principe de la "mise en abyme", le principe du théâtre dans le théâtre. Cependant, rien n'est dit explicitement ; ce sont le ridicule et l'absurdité des situations qui font comprendre qu'il faut lire la pièce "à l'envers". Tieck procède beaucoup par petites piques et allusions : une remarque naïve placée dans la bouche d'un spectateur, un court échange, une didascalie. La pièce entière est ironie.

Voici quelques exemples des charges ironiques de Tieck à propos de la décoration. "Silence", demande le spectateur Leutner dans le *Chat botté*, "on change les décors !" ³²⁷ Il s'agit donc d'un moment du spectacle à ne pas manquer. Le changement de décor impose un silence, une attention particulière, presque un recueillement. Au troisième acte,

³²⁶ Le sens du terme, qui d'ordinaire signifie "artificiel", est ici à comprendre dans le sens ancien "d'artistique". Citation in *Kritische Schriften*, op. cit., p. 76.

le Poète (*der Dichter*), désespéré de l'échec de sa pièce, supplie "à genoux" le Machiniste de faire jouer toutes les machines, mécanismes et effets de théâtre pour la sauver, ce qui n'est flatteur ni pour sa pièce ni pour la scénographie. Dans le *Monde à l'envers*, c'est le public qui réclame et obtient un orage³²⁸ sur scène à un moment où la variation climatique n'a absolument rien à voir avec l'action ; les "illuminations" (effets d'éclairage) sont faites pour le public, elles sont de mauvais goût ou sans rapport avec le texte. Tieck décrit véritablement un monde à l'envers où le public détermine le déroulement du spectacle. Au-delà de la satire, l'écrivain montre donc une certaine responsabilité du public dans les pratiques théâtrales de l'époque. Mais la satire culmine dans les scènes finales des deux pièces. Là, Tieck se moque encore de la fascination qu'exercent les décors grandioses ou fantastiques sur le public : les dernières scènes de la *Flûte enchantée* (passage du jeune couple Tamino et Pamina dans l'eau et dans le feu, apparition du temple solaire), sont parodiées au moyen d'un décor absurde dans le *Chat botté* : le décor en question est un incroyable pot-pourri de *Flûte enchantée*, d'antiquité grecque, de personnages grotesques. Notons que l'éclairage participe à cette débauche : "beaucoup de lumières" (*viel Lichter*) dit ironiquement l'indication scénique. Cette situation renvoie à la réutilisation de décors et surtout de décors qui connurent le succès~ une pratique que Tieck dénonce ici comme une pratique commerciale défiant tout honneur. Historiquement, l'anecdote renvoie au succès extraordinaire de la *Flûte enchantée* donnée pour la première fois en 1794 à Berlin³²⁹, mais en propose une explication teintée d'amertume : le succès de l'opéra est bien dû aux effets de machinerie. Pourtant, le sommet ou plutôt le point abyssal de ce théâtre à l'envers n'est pas encore atteint : à la fin du spectacle le public réclame comme "bis", avec un enthousiasme débordant, non pas l'auteur ou les acteurs, mais la décoration finale, et Arlequin (*Hanswurst*) vient saluer et remercier au nom des décors, touchant certains jusqu'aux larmes... Dans le *Monde à l'envers*, également construit selon le principe de la "mise en abyme" et où il est question d'une lutte entre Apollon et un Scaramouche (Skaramuz) plutôt dépravé qui aimerait prendre sa place, l'action se clôt sur une véritable bataille entre les armées de Scaramouche et d'Apollon. L'armée d'Apollon est constituée entre autre de l'Écrivain, du Poète, du Directeur, et l'armée de Scaramouche du Trésorier³³⁰, du Maître des écuries³³¹, du Machiniste, d'Arlequin. Le Machiniste et le Poète, pour Ludwig Tieck les

³²⁷ "Still, es wird verwandelt !" *Der gestiefelte Kater*, Reclam, Stuttgart, 1964. p. 16 ; *Phantastus*, Deutscher Klassiker Verlag 1985, p. 504.

³²⁸ Autres effets appréciés : batailles navales (plutôt un emprunt à l'opéra baroque) ou véritables batailles avec armes et nombreux figurants (un emprunt aux drames de chevalerie).

³²⁹ Les décors étaient de Bartolomeo Verona. Cf. U. Harten, *Schinkel . Bühnenentwürfe*, 2000. p. 143, 167. Tieck a pu voir ce décor en revenant à Berlin en automne 1794. Je pense que ce qui se passait à Berlin a bien inspiré la critique de Tieck. Le lecteur de 1796 devait sans doute comprendre l'allusion à cette décoration.

³³⁰ Allusion aux grandes dépenses effectuées pour la décoration.

³³¹ La présence de ce personnage est une critique d'un autre phénomène, la mode de faire monter des chevaux sur la scène, donc une forme d'effet spectaculaire.

représentants de conceptions antagonistes,³³² finissent par se retrouver en combat singulier, et l'on assiste alors à l'échange suivant :

Poète : Rends-toi, pitoyable Machiniste qui ne travaille qu'en vue de l'effet (de théâtre) le plus minable. Machiniste : Rends toi, Poète qui a l'insolence d'exiger que les hommes trouvent du plaisir à la Poésie. Poète : Oui, c'est ce que je veux ; qu'ils goûtent ce plaisir. Machiniste : Ah non, qu'ils donnent la préférence aux décors !³³³

Si à la lecture de l'ensemble de la pièce des doutes peuvent subsister sur le sérieux du personnage du Poète, il nous semble pourtant que le personnage devient ici un instant le porte-parole de Tieck. L'aspiration à plus de poésie sur la scène renvoie à quelque chose de plus profond que Tieck expliquera au fur et à mesure dans ses écrits sur le théâtre, l'aspiration à un théâtre qui mette l'accent sur le texte, un théâtre littéraire dont Tieck est peut-être le plus ardent défenseur.

Nous retiendrons donc que Ludwig Tieck, fasciné par Shakespeare, fut le premier des Romantiques à critiquer les pratiques en matière de scénographie, qu'il le fit ouvertement, et ce dans ses différents textes de jeunesse. Dans les deux petites pièces de théâtre, Tieck dénonce beaucoup de choses, mais cela reste encore du domaine de la farce, et les critiques même féroces sont plutôt faites avec un regard amusé. Dans les textes ultérieurs, la position de Tieck s'exprima avec une plus grande virulence, voire un réel dénigrement des conceptions du théâtre auxquelles il s'opposait.

Il nous faut signaler en cet endroit l'existence d'un autre texte de jeunesse dans lequel Tieck aurait exprimé une réflexion sur la scénographie. Ce texte et son contenu nous sont présentés par Edgar Gross, auteur d'une étude sur les Romantiques et le théâtre³³⁴ : il s'agit des *Lettres sur Shakespeare*, parues en 1800. Selon Gross, Tieck a exprimé dans ce texte une remise en question de l'existence même des décors, remise en question fondée sur l'exemple du théâtre élisabéthain et inspirée par un problème très pratique : la multiplication des lieux dans les pièces de Shakespeare et la rapidité des changements de scène. Cette diversité des lieux posait problème dans la réalisation des décors, surtout dans la perspective d'une représentation réaliste du lieu de l'action. Les hommes de théâtre de la fin du XVIIIe et du début du XIXe siècle résolurent le problème que posait ce théâtre en modifiant les indications de lieu, en regroupant les scènes situées dans un même endroit, bref en transformant et coupant le texte, l'adaptant à leur propre conception du théâtre. Tieck proposa de revenir à la scène élisabéthaine, réclama l'utilisation de simples toiles ou rideaux derrières lesquelles se seraient trouvés des espaces pour permettre aux acteurs de rester hors de scène. Le moyen proposé par Tieck de pallier l'absence ou la réduction des décors est le recours à l'imagination du spectateur. Cet appel à l'imagination du spectateur se trouve dans l'œuvre de Shakespeare elle-même, par exemple dans les paroles que le chœur adresse aux

³³² Il en sera de même pour Johannes Kreisler, chez E. T. A. Hoffmann.

³³³ *Die verkehrte Welt*, Reclam, p. 112.

³³⁴ E. Gross, *Die ältere Romantik und das Theater*, Verlag von L. Voss, Hamburg und Leipzig 1910. Les auteurs étudiés sont L. Tieck et A. W. Schlegel. (Sur les *Lettres sur Shakespeare*, cf. Gross, p. 76, p. 81-82.)

spectateurs dans le prologue de l'acte I d'*Henry V*. Cet appel à l'imagination est l'un des éléments essentiels de la conception du théâtre que développent les Romantiques. Il est lié à la question capitale de l'illusion théâtrale. Rejeter la décoration et faire appel à l'imagination suppose une conception particulière de l'illusion théâtrale, qui n'est alors plus fondée sur la règle de la *mimésis*, de la reproduction visible du réel sur la scène. Si l'on se fie au résumé des *Lettres sur Shakespeare* donné par E. Gross, on constate que Tieck a déjà énoncé ou du moins préparé dans ce texte les éléments essentiels de sa conception du théâtre et de la scénographie.

Dans la perspective de l'émergence d'un débat sur la scénographie, c'est la date de ces lettres qui est intéressante. Elle montre que Tieck a manifesté cette position révolutionnaire assez tôt, dans ses premières réflexions sur le théâtre. Il prend la parole au début des succès d'Iffland, c'est-à-dire au moment où Iffland montait les plus grands drames de Schiller avec un grand soin accordé aux costumes et aux décors. Ainsi, ces idées de Tieck sont exprimées au début d'une évolution qui a conduit les grandes scènes de théâtre à développer toujours plus les moyens et l'attention accordés à la scénographie. 1800, c'est aussi un an avant qu'August Wilhelm Schlegel ne commence ses cours sur l'art et la littérature à Berlin, faisant connaître à un plus large public la civilisation grecque, mais aussi un certain nombre d'idées romantiques. Sans encore développer les thèmes de la richesse excessive des décors, du respect de la vérité historique, Schlegel mentionne l'importance de Shakespeare, remet en question le respect du "costume" (au sens étymologique) dans l'art, commente l'exemple du théâtre antique.

L'idée d'une possible renonciation à la décoration, qui transparaît à travers les textes évoqués ci-dessus, a été renouvelée, expliquée, justifiée dans les textes ultérieurs de Tieck et mérite donc que nous y revenions. L'importance de la place de Tieck dans le débat est indéniable. La comparaison avec les positions des autres auteurs doit nous permettre de montrer son influence, ainsi que la cohérence qui se dégage dans la réflexion du groupe romantique.

2. 1. 1. 2. August Wilhelm Schlegel (1809-1811) : le contre-exemple du théâtre élisabéthain.

August Wilhelm Schlegel est chronologiquement le deuxième auteur romantique à s'exprimer sur les questions de décoration, surtout à travers ses cours sur la littérature et spécialement les *Cours sur l'art et la littérature dramatique*. Un certain nombre de remarques sur la richesse excessive de la scénographie demandaient à être soulignées. En effet, c'est avec Schlegel que les critiques des Romantiques au sujet de la scénographie furent formulées pour la première fois de manière explicite. Ce que Tieck dénonçait de façon ludique, Schlegel le formule expressément, avec une certaine sévérité. Rappelons que Schlegel est un auteur un peu à part dans le débat sur la scénographie, au sens où il dresse un bilan général du théâtre de son époque sans viser une scène en particulier. Une lecture même détaillée du texte ne fait apparaître aucune allusion à une personne ou un spectacle précis. Mais la critique de l'importance accordée à la scénographie est bien présente ; et elle se trouve, fait significatif, dans les chapitres consacrés à Shakespeare. Or, l'objectif de Schlegel est de réhabiliter non seulement les

œuvres dramatiques shakespeariennes, mais également la scène élisabéthaine sur laquelle elles étaient représentés. Schlegel prend le temps de décrire l'architecture du lieu scénique et la scénographie, en s'appuyant sur les rares informations dont on disposait au moment de l'élaboration de ses conférences. Cette évocation l'amène à faire une digression sur la scénographie du XVIIIe et du début du XIXe siècle.

Dans ses remarques, Schlegel ne fait quasiment aucune proposition concrète à l'intention des hommes de théâtre contemporains contrairement à d'autres auteurs qui les formulèrent clairement. Mais la forme de théâtre radicalement différente présentée par Schlegel à travers la scène élisabéthaine remet directement en question le système du début du XIXe siècle. Des possibilités tout à fait différentes de réaliser la scénographie se dégagent alors de la comparaison. C'est pourquoi il nous faut intégrer à ce chapitre, telle qu'elle est présentée par A. W. Schlegel, la scénographie du théâtre shakespearien, "un théâtre qui avait si peu d'éclat extérieur", comme il l'affirme.³³⁵ Nous commenterons donc d'abord cette présentation, puis les critiques de Schlegel au sujet des pratiques plus contemporaines. Nous évoquerons encore le constat que fait Schlegel d'un difficile retour en arrière et la seule proposition concrète et quelque peu avant-gardiste effectuée par l'auteur. Nous verrons que l'exigence de simplicité et la remise en cause des contraintes d'une représentation réaliste sont particulièrement liées dans le discours d'A. W. Schlegel, en ce sens nous devançons déjà quelque peu l'étude de son regard sur l'autre question essentielle du débat, celle du réalisme (ou son pendant, la vérité historique) dans la scénographie.

Avant d'aborder les *Cours sur l'art dramatique* nous voudrions citer quelques extraits de critiques que Schlegel a consacrées à des spectacles de théâtre donnés à Berlin. Dans ces critiques, publiées dans la *Zeitung für die elegante Welt* en 1802 et 1803, apparaît la réprobation des effets spectaculaires et d'une dépense mal employée. Dans la critique de *Turandot*, "un conte tragi-comique de Gozzi d'après Schiller", donné à Berlin en 1802³³⁶, Schlegel effectue une comparaison entre le théâtre de Berlin et celui de Weimar, où la pièce a également été montée et qui dispose de peu de moyens :

Les défilés [sur la scène de Berlin], bien que suffisamment nombreux et riches, ne se produisirent pas sans maintes maladresses ; et des voyageurs assurent que, même sur la petite scène de Weimar, avec des moyens bien inférieurs, l'on a donné comme par enchantement l'impression d'un faste bien plus grand.³³⁷

On perçoit une légère ironie dans la mention du grand nombre de défilés de personnages

³³⁵ "ein Theater, das so wenig äußern Glanz hatte, als das ältere englische". Schlegel, *Sämtliche Werke*, hrsg. von E. Böcking, 1846 / reprint 1971, Band V. *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, p. 323. Dans la suite du chapitre, je donnerai aussi les références des mêmes citations dans l'édition d'E. Lohner, plus répandue : *Vorlesungen*, Zweiter Teil, Stuttgart, Kohlhammer 1967. Citation p. 217.

³³⁶ Schlegel, *Sämtl. Werke*, 1846/1971, "Theater-Kritiken" in : Band IX. "Turandot" p. 189-190. "ein tragi-komisches Märchen von Gozzi nach Schiller", p. 189.

³³⁷ "Auch die Aufzüge, wiewohl zahlreich und kostbar genug, giengen nicht ohne mancherlei Ungeschicklichkeiten ab; und Reisende wollen versichern, daß selbst auf dem kleinen weimarischen Theater mit weit geringern Mitteln, der Eindruck einer weit größern Pracht hervorgezaubert war." *ibid.*, p. 190.

(*zahlreich genug*), l'un des effets spectaculaires alors à la mode. Schlegel désapprouve les effets de masse, surtout quand ils sont trop répétés. La critique des défilés de figurants devient par la suite un *topos* de la critique des Romantiques au sujet de l'agencement des spectacles. Schlegel met en garde la direction de privilégier la quantité au détriment de la qualité. Il critique aussi la gestion des moyens employés à Berlin, un reproche qu'il réitère à l'occasion d'autres spectacles, comme *Nathan der Weise* pour lequel il a également rédigé un compte-rendu en 1802 :

Le théâtre de Berlin dispose d'un personnel si nombreux et d'une telle abondance de moyens qu'on est en droit d'attendre de lui des représentations harmonieuses d'œuvres célèbres et de qualité.³³⁸

Cette affirmation est une réponse à l'argument de l'injouabilité de certaines œuvres telles que les drames historiques de Shakespeare qui nécessitent, outre un personnel important, un déploiement de scénographie en costumes et en décors, puisque l'action riche en personnages se passe en des lieux très différents et à une époque historique précise. Mais puisque le petit théâtre de Weimar démontre qu'on peut faire beaucoup avec peu, il n'y pas de raisons économiques valables pour ne pas monter les grandes pièces du répertoire. Puisque la direction a acquis nombre de toges pour le *Regulus* de Heinrich von Collin (conclut Schlegel avec une pointe d'ironie dans le compte-rendu de ce même spectacle³³⁹), il n'y a pas de raison de ne pas programmer le *Jules César* de Shakespeare. Schlegel semble dans ses comptes-rendus faire encore des concessions à l'esprit du temps, mais propose ensuite dans ses *Cours* un autre modèle esthétique qui apportera une plus grande liberté par rapport aux contraintes de tous ordres imposées par la scénographie.

Mais la réflexion de Schlegel sur le faste, le luxe de la décoration se trouve surtout exprimée dans les *Cours sur l'art et la littérature dramatique* (1809-11) et plus particulièrement dans le 32^{ème} cours, qui est l'un des derniers consacrés au théâtre anglais et à Shakespeare. Dans l'édition de 1846, le passage est surtitré : "Aspect premier de la scène anglaise et avantages de celle-ci".³⁴⁰ Schlegel énonce les diverses caractéristiques de la scène shakespearienne ; après avoir décrit le bâtiment (le Théâtre du Globe), il explique :

[...] la scène n'avait d'autre décoration que des tentures tissées qui pendaient à quelque distance des murs et dégageaient différentes entrées.³⁴¹

Le trait caractéristique de cette décoration est la simplicité ; nul éclat dans ces tentures, et

³³⁸ "Das berlinische Theater hat ein so zahlreiches Personal und einen solchen Ueberfluß an Mitteln, daß man von ihm billig harmonische Darstellungen ausgezeichneter und berühmter Werke sollte erwarten dürfen." "*Nathan der Weise*", *ibid.*, p. 188.

³³⁹ "Regulus", *ibid.*, p. 186.

³⁴⁰ "Frühste Gestalt der englischen Schaubühne und deren Vorteile". *Sämtl. Werke* 1846/1971, Band V, p. 316-317. C'est nous qui soulignons.

³⁴¹ "[...] die Szene hatte keine andere Dekoration, als gewirkte Teppiche, die in einiger Entfernung von den Wänden hiengen, und verschiedene Eingänge frei ließen." *Sämtl. Werke* 1846/1971, p. 317-318 ; et Lohner 1967, p. 214.

nulle représentation d'une réalité quelconque ; leur seule fonction semble être de permettre l'entrée et la sortie des acteurs. Rappelons que Schlegel n'est pas le premier à mentionner les "tentures grises" qui servaient de décoration au théâtre élisabéthain ; G. E. Lessing avait déjà évoqué ce fait dans la *Dramaturgie de Hambourg*,³⁴² et depuis lors, les détracteurs de la scène élisabéthaine avaient évoqué régulièrement ces "tentures" avec un certain mépris, car considérées comme grossières et incapables de produire la moindre illusion théâtrale. Elles suscitent au contraire l'intérêt de Schlegel.

Une autre caractéristique de la scène élisabéthaine :

Au fond se trouvait une scène surélevée par rapport à la première, une sorte de balcon, qui avait de multiples usages, et selon les circonstances devait signifier maintes choses.³⁴³

L'important ici est qu'un seul lieu-décor en signifie plusieurs : ce procédé va à l'inverse des pratiques du XIXe siècle qui fonctionnent sur le principe du changement de décor à chaque changement de lieu. Nous voyons que Schlegel présente une forme de théâtre opposée à celle du théâtre berlinois sous l'intendance d'Iffland et de Brühl, où les changements de lieu dans la pièce donnent du travail aux peintres décorateurs. La scène élisabéthaine est, dans tout ce qui la constitue, à la fois marquée par la simplicité, par la pauvreté, et elle est de plus anti-réaliste. Présenter les tréteaux élisabéthains comme une forme de théâtre avantageuse était révolutionnaire et provocateur. Une telle présentation des choses implique le rejet du luxe dans la décoration et d'une reproduction réaliste des lieux de l'action, les deux problématiques se rejoignant dans les propos de Schlegel.

A l'opposé du théâtre élisabéthain se trouve donc le théâtre contemporain. Schlegel fait lui-même le lien entre l'éloge du premier et la critique des pratiques ultérieures.

De manière générale était présente tant chez les poètes et les acteurs que chez les spectateurs la condition essentielle de la réussite : l'amour véritable du théâtre. Cet amour était d'autant moins ambigu que l'art théâtral n'était pas encore encadré par toutes ces fioritures étrangères et inventions du luxe qui peuvent disperser l'attention et soudoyer les sens, mais qu'il paraissait sous la forme la plus modeste, voire la plus humble, peut-on dire.³⁴⁴

Les "fioritures étrangères" (c'est-à-dire "étrangères au théâtre") et le "luxe", ce sont le développement de la décoration dans le théâtre à l'italienne, avec l'augmentation des toiles peintes, du nombre des châssis, mais aussi la richesse des costumes, plus particulièrement dans le théâtre de cour, et ce autant dans les pratiques des XVIIe et

³⁴² Pour le texte intégral de ces passages de la *Dramaturgie*, je renvoie au chapitre consacré aux premiers textes théoriques sur la scénographie au début de cette étude. (1.1.2.)

³⁴³ "Im Hintergrunde war eine über die erste erhöhte Bühne, eine Art von Balkon, der zu verschiedenen Zwecken diente, und nach Befinden der Umstände allerlei bedeuten musste." *Sämtl. Werke 1846/1971*, p. 318 ; Lohner 1967, p. 214.

³⁴⁴ "Ueberhaupt war sowohl bei den Dichtern und Schauspielern, als bei den Zuschauern die wesentlichste Bedingung des Gedeihens vorhanden: wahre Liebe zur Sache. Diese war um so unzweideutiger, weil die theatralische Kunst damals noch nicht mit allen den fremden Zieraten und Erfindungen des Luxus umgeben war, welche die Aufmerksamkeit zerstreuen und den Sinn bestechen können, sondern in der bescheidensten, und man kann sagen, in der demütigsten Gestalt auftrat." *Schlegel, Sämtl. Werke 1846/1971, Band V*, p. 317 ; Lohner 1967, p. 213-214.

XVIII^e siècles baroque et rococo, que dans la recrudescence du spectaculaire au début du XIX^e siècle. La critique couvre une époque très large. Dans la formule des "fioritures étrangères", on peut percevoir aussi un sentiment national, et l'aspiration à un art allemand détaché de ces ornements futiles. Un peu plus loin dans le texte, l'auteur donne plus clairement la raison du rejet de la richesse de la décoration :

Nous sommes maintenant tellement gâtés par le déploiement d'éléments complémentaires en tous genres : architecture du théâtre, éclairage, musique, illusion produite par les décors qui évoluent comme sur un coup de baguette magique, machinerie, costumes, que cette pauvre insuffisance de moyens ne nous convient aucunement. Et pourtant on pourrait avancer bien des arguments peut-être en faveur d'un tel agencement de la scène. Là où absolument aucune chose brillante et secondaire ne séduira le public, les spectateurs seront bien plus difficiles à satisfaire sur l'essentiel, c'est-à-dire la composition dramatique et son incarnation dans la déclamation et la gestuelle.³⁴⁵

Schlegel fait l'éloge d'un amour de l'art pur de toute séduction des sens. Peut-être ne rejette-t-il pas ces éléments accessoires pour eux-mêmes, mais pour le plaisir facile qu'ils procurent. Dans tous les cas, le luxe de la décoration est désapprouvé parce qu'il détourne l'attention du spectateur de l'essentiel. Or, qu'est-ce que l'essentiel ? Schlegel le dit lui-même clairement : la chose principale (*die Hauptsache*), c'est la "composition dramatique et son incarnation dans la déclamation et la gestuelle" ; en revanche les "choses brillantes et secondaires" (*glänzende Nebensachen*), citées dans le paragraphe sans que Schlegel ne les désigne directement, ce sont les "décors, la machinerie, les costumes", bref ce qu'il appelle la "décoration extérieure" (*äußere Ausschmückung*). Deux pages plus loin, des termes analogues confirment cette conception de la scène : les exigences principales (*die Haupterfordernisse*), ce sont "des pièces de qualité et de bons comédiens", et les choses secondaires (*Nebensachen*), "l'éclat des décors et la splendeur des vêtements."³⁴⁶ Ce que Schlegel conçoit comme argument en faveur de la scène élisabéthaine, c'est le fait que les choses secondaires n'y attirent pas le regard, que les spectateurs seront bien plus difficiles à satisfaire sur le reste, soit le texte et le jeu de l'acteur, ce qui constituera une incitation à la qualité. L'expression "choses secondaires" a été employée plus tard par Brentano (1815), alors que Schinkel de son côté nomme en 1813 les décors une "partie complémentaire" (*Nebenteil*), si bien que, en prenant en compte le rayonnement des cours de Schlegel, on peut se demander si ce n'est pas lui qui a forgé l'expression et institué cette classification.

³⁴⁵ *"Wir sind jetzt durch den Aufwand an allen theatralischen Zubehör : Architektur des Schauspielhauses, Beleuchtung, Musik, Täuschung der wie auf den Wink eines Zauberstabes wechselnden Dekorationen, Maschinerie und Costum dergestalt verwöhnt, daß uns diese dürftige Beschränktheit auf keine Weise zusagen will. Indessen ließe sich vielleicht Manches zugunsten einer solchen Verfassung der Bühne anführen. Wo durchaus keine glänzenden Nebensachen anlocken, da werden die Zuschauer in der Hauptsache, nämlich der Vortrefflichkeit der dramatischen Composition und ihrer Belebung durch Vortrag und Geberdenspiel desto schwerer zu befriedigen sein."* *Sämtl. Werke, op. cit., p. 318-319 ; Lohner, op. cit., p. 214-215.*

³⁴⁶ "gute Stücke und gute Schauspieler" ; "Glanz der Decorationen und Pracht der Kleidungen". *Sämtl. Werke, op. cit., p. 321 ; Lohner, op. cit., p. 216.*

Schlegel opère toutefois une distinction entre la scénographie au théâtre et la scénographie d'opéra : "Tout notre système de décoration est en fait inventé pour l'opéra"³⁴⁷, écrit-il, ce qui sous-entend qu'à l'opéra, une certaine profusion peut être tolérée. Cette idée d'une séparation des genres sera reprise par Ludwig Tieck dans un essai sur la décoration théâtrale paru dans le deuxième tome des *Dramaturgische Blätter* (1826). On constate que certains des Romantiques sont bien éloignés de l'éloge d'un "art total" entendu comme une addition de tous les arts qui viserait au plein épanouissement de tous les sens. Le sentiment de plénitude est d'abord donné par le texte dramatique qui, incarné par un acteur, se suffit à lui-même.

Mais il nous semble que Schlegel est plus sévère "en théorie" que dans "la pratique", c'est-à-dire costumes et décors sont bien présents dans la mise en scène qu'il recherche, s'ils respectent certains principes esthétiques. Le passage qui suit peut nous éclairer à ce sujet. Schlegel établit en effet une liste des défauts "inévitables" et des défauts "évitables" du décor de théâtre moderne. Les défauts inévitables que cite Schlegel sont plutôt d'ordre technique, et sont liés à la difficulté de réaliser l'illusion théâtrale : perspective faussée, proportions incompatibles entre l'acteur et les décors, éclairage situé derrière les acteurs et à leur pieds.³⁴⁸ Ces "défauts inévitables" (auxquels Schlegel semble se résigner) furent bien plus remis en cause par les architectes décorateurs (Breysig, Catel, Schinkel) qui se donnèrent pour mission d'améliorer ces aspects défectueux. Les "défauts évitables" du système actuel, pour lesquels Schlegel est plus sévère, sont le "manque de simplicité et de grandes masses calmes", la "surcharge d'objets inutiles dispersant l'attention", une "architecture maniérée et incohérente, voire impossible" aux couleurs "bariolées".³⁴⁹ En critiquant l'incohérence de l'architecture représentée, Schlegel se place certes dans la perspective du réalisme. Mais, à notre avis, c'est surtout une esthétique particulière qui est visée ici (plus que le manque de vraisemblance), un style de décoration hérité de l'époque baroque encore employé à la fin du XVIIIe siècle. Schlegel n'est pas le seul à tenir ces propos. Ces arguments nous rappellent un article de l'architecte Louis Catel datant de 1808 et exprimant les mêmes critiques. On relèvera surtout l'exigence de simplicité qui doit permettre au spectateur de se concentrer sur le texte. Schlegel conclut cette liste sur l'idée de l'énorme dépense à laquelle les directions se voient contraintes par leur propre faute en ayant payé tribut au mauvais goût du public, alors que les exigences principales, la qualité du jeu et des textes, doivent être négligées – "une situation profondément regrettable dont il n'est même pas la peine de parler".³⁵⁰ La boutade

³⁴⁷ "Unser ganzes System der Dekoration ist jetzt für die Oper erfunden." *Sämtl. Werke, op. cit.*, p. 320 ; Lohner, *op. cit.*, p. 215.

³⁴⁸ "unvermeidliche Gebrechen" : "die Brechung der Linien auf den Seitencoulissen aus allen Gesichtspunkten außer einem einzigen", "das Missverhältnis der Größe des Schauspielers [...] mit den perspektivisch verkleinerten Gegenständen", "die ungünstige Beleuchtung von unten und hinten". *Sämtl. Werke, op. cit.*, p. 320 ; Lohner, *op. cit.*, p. 215-216

³⁴⁹ "vermeidliche Fehler" : "Mangel an Einfachheit und großen ruhigen Massen", "Ueberladung mit überflüssigen und zerstreuten Gegenständen", "eine manierierte, oft ganz unzusammenhängende, ja unmögliche Architektur, in buntscheckigen Farben" *ibid.*

³⁵⁰ "diesen Nachteil will ich hier nicht einmal erwähnen." *Sämtl. Werke, op. cit.*, p. 321 ; Lohner, *op. cit.*, p. 216.

exprime le souhait que les directions soutiennent plus sérieusement auteurs et acteurs, un discours que l'on retrouvera également plus développé sous la plume de Kleist ou encore de Brentano.

Est-il possible d'améliorer la situation ? Il semble exclu de revenir aux pratiques scéniques du temps de Shakespeare ; "nous sommes trop gâtés", affirme Schlegel désabusé. Un retour à la scène élisabéthaine nécessiterait d'autres spectateurs. Schlegel n'est pas le seul à faire ce constat, qui revient comme un leitmotiv dans le discours romantique. Le public n'est pas prêt à voir et entendre des formes d'art plus élevées ; il ne perçoit même pas la grandeur de l'artiste, ni la grandeur de l'œuvre.

Lorsqu'il n'est pas possible d'atteindre la perfection dans la décoration extérieure du spectacle, conseille Schlegel, le véritable connaisseur d'art (*der Kenner*) préférera y renoncer complètement. Puis il ajoute une sorte de proposition pour le cas où le décor serait vraiment de trop mauvais goût (un décor qui aurait tous les défauts "évitables" du système actuel) : il propose d'utiliser une simple toile de fond peinte en vert (*eine schlichte grüne Hinterwand*). On peut poser la question du choix de la couleur verte, couleur non ostentatoire, couleur symbolique de la nature qui convient à toutes les situations.³⁵¹ Dans le cadre d'un agencement de la scène, cette proposition, à la fois très épurée et abstraite, inspirée par les tentures sobres du Théâtre du Globe, nous paraît aujourd'hui assez avant-gardiste : elle s'oppose à la richesse de la décoration et elle va également à l'encontre de la recherche de réalisme, de la reproduction mimétique du réel vers lequel évolue la scénographie au XIXe siècle dans son ensemble. Au moment où Schlegel écrivait ces lignes, il eut sans doute été difficile, sauf peut-être dans un cercle privé et expérimental, de réaliser sa proposition, parce qu'elle ne correspondait ni aux attentes du public, ni aux pratiques des directeurs et décorateurs de théâtre. Une telle proposition apparaissait comme une provocation (ce qu'elle était sans doute), voire comme une idée rétrograde, comme un retour en arrière puisqu'elle s'inspirait d'une pratique qu'on croyait heureusement avoir dépassée. Le perfectionnement du théâtre illusionniste à l'italienne était perçu comme un progrès par la majorité du public et des hommes de théâtre, et il n'était pas question de rétablir les tréteaux élisabéthains. Même Ludwig Tieck, qui utilisa des tentures sur les côtés de la scène, lorsqu'il ordonna la mise en scène du *Songe d'une nuit d'été* à Potsdam et à Berlin en 1843-1844³⁵² ne put ou n'osa pas aller si loin. Aujourd'hui, cent cinquante à deux cent ans plus tard, une simple toile de fond de couleur unie nous semble plus traditionnelle.

La comparaison effectuée par Schlegel entre les formes du théâtre élisabéthain et la scénographie au XIXe siècle fait apparaître une nouvelle fois le fait qu'un auteur

³⁵¹ Une autre explication est encore possible : la couleur verte comme signe de grandeur et de dignité. Je me fonde sur une remarque d'Iffland, dans son *Almanach* de 1811 (p. 41), qui nomme une série d'accessoires constituant le fonds des théâtres à la fin du XVIIIe siècle, parmi eux "un tapis vert pour les tragédies". Peut-être s'agissait-il d'une convention théâtrale indiquant la nature de la pièce. D'où l'éventuelle solennité de la couleur verte.

³⁵² Nous nous référons ici à l'article de H. C. Wolff, "Das Bühnenbild um die Mitte des 19. Jhs", in : *Bühnenformen, Bühnenräume, Bühnendekorationen*, hrsg. v. R. Badenhausen und H. Zielske, 1974, pp. 148-159. Wolff cite la description donnée par la *Illustrierte Zeitung* de Leipzig, N° 77, 21 Déc. 1844.

romantique s'oppose, dans l'ensemble, aux pratiques de son temps. Schlegel demande clairement une scénographie simple et sobre. Il semble que pour lui, la décoration brillante parasite le texte, apporte des informations qui détournent le spectateur de l'essentiel. Qu'en est-il alors des symboles dans les décors ? La scénographie peut-elle véhiculer une interprétation ? L'étude de cas concrets de costumes, que nous verrons en abordant la question de la vérité historique, amène une réponse positive, mais les propos théoriques de Schlegel que nous venons d'évoquer n'apportent pas de réponse à cette question.

Les cours de Schlegel furent lus et entendus par beaucoup de personnes ; à travers eux la position romantique était diffusée sur un plus large territoire. Chronologiquement, le texte de Schlegel arrive une dizaine d'années après les premières prises de position de Tieck, mais nous pensons que les différents passages sur jeu et scénographie font partie des textes fondateurs de la dramaturgie (comprise comme conception de la mise en scène) romantique.

2. 1. 1. 3. Heinrich von Kleist dans les *Berliner Abendblätter* (1810) : la responsabilité des directions

Dans un article intitulé "Humble remarque" ("Unmaßgebliche Bemerkung") paru le 17 octobre 1810 dans les *Berliner Abendblätter*, Kleist aborde un point important qu'avait déjà évoqué A. W. Schlegel dans sa critique de la richesse de la scénographie. Kleist n'aborde pas directement la question des costumes et des décors, mais il existe un lien réel avec le thème qui nous intéresse. Le sujet de l'article est celui du répertoire et de la gestion financière des théâtres, soit le problème de leur solvabilité. Cela renvoie à une situation concrète qu'a connue le théâtre de Berlin et dont les directeurs Iffland et Brühl ont témoigné, la difficulté réelle de monter des pièces moins accessibles à l'ensemble du public.³⁵³ L'attention portée à la scénographie et le recours à des effets scéniques peut alors devenir le moyen de valoriser le spectacle et d'inciter le public à venir au théâtre.

Les grandes dépenses en matière d'effets scéniques et le cercle vicieux dans lequel se trouvent enfermées les directions sont un sujet, qui, comme nous l'avons vu plus haut chez August Wilhelm Schlegel et nous le retrouverons chez L. Tieck ou Brentano, a intéressé les Romantiques. On retrouve chez les uns et les autres les mêmes notions, les formules semblables. Heinrich von Kleist semble être le plus radical de tous sur ce sujet. L'article expose d'abord le problème, propose l'idée d'une nécessaire concurrence entre plusieurs scènes dans une ville. Pour Kleist, "l'art dramatique" peut vraiment "se dénaturer par l'entreprise bornée d'attirer de l'argent dans les caisses" ; il pourrait "s'acheminer vers sa disparition pure et simple".³⁵⁴ Les termes sont durs. L'article se termine sur une série de conseils et de réflexions plus ironiques les uns que les autres.

³⁵³ Goethe lui-même, dont le désir était de réformer le goût du public en collaboration avec Schiller, a intégré avec beaucoup de pragmatisme nombre de produits dramatiques éphémères dans le programme du théâtre de Weimar.

³⁵⁴ "(...) [sollte] durch das einseitige Bestreben, Geld in die Kasse zu locken, das Schauspiel entarten (...)" ; "da könnte uns (...) das Schauspiel ganz und gar abhanden kommen." Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe in 4. Bänden*. Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main, 1990. *Band 3. Erzählungen. Anekdoten. Gedichte*. Hrsg. von Klaus Müller-Salget. pp. 573, 574.

Et si effectivement, dans un théâtre comme celui de Berlin, la règle suprême était, à l'exclusion de toute autre considération, de remplir les caisses : alors il faudrait immédiatement abandonner la scène aux cavaliers espagnols, aux prestidigitateurs et aux autres bouffons : un spectacle qui remplirait bien mieux les caisses, cela ne fait aucun doute, que les pièces de Goethe.³⁵⁵

La remarque tourne en dérision tous les efforts d'Iffland de produire du spectaculaire, rejette l'argument qui consiste à dire que les effets scéniques permettent de rendre accessible des pièces plus difficiles. L'effort d'Iffland (qu'il soit louable ou condamnable) de créer une sorte de théâtre populaire et national autour des pièces de Schiller en soignant la scénographie est ici dénigré. Bien sûr, en dehors des effets scéniques, la remarque de Kleist vise le travail d'Iffland comme acteur, qui ne semble guère avoir suffisamment de qualité et de prestance pour attirer le public, puisqu'il faut recourir à des prestidigitateurs... La remarque tient presque de l'insulte. Kleist propose encore à Iffland de faire jouer les personnages féminins dans les pièces de Goethe par des hommes et les personnages masculins par des femmes : "si le soin apporté aux costumes et à la caricature est suffisant", parie-t-il, "l'on se battra pour avoir des billets". Cette idée absurde se comprend toutefois dans un contexte théâtral où l'on voyait sans cesse de nouveaux effets sur scène, comme par exemple l'apparition de chiens, de chevaux, ou la prestation de jeunes enfants.³⁵⁶ La dernière citation est aussi l'une des deux seules remarques des *Abendblätter* sur les costumes. On retrouve la critique de l'argent et du temps dépensé pour les costumes – critique caractéristique de l'ensemble du groupe des Romantiques dont Kleist était très proche à cette époque.

L'article dans son ensemble pose encore la question de la responsabilité de la mauvaise qualité du répertoire et du manque de profondeur des représentations ; il place cette responsabilité du côté de la direction. En réalité, Kleist attendait beaucoup d'Iffland, et notamment qu'il accepte ses propres œuvres, qui certes étaient d'une facture toute nouvelle, absolument différentes des produits que le public voyait quotidiennement. Il semble défendre la thèse qu'un directeur doit véritablement se détacher des préoccupations financières pour ne servir que l'art. Art et finances ne font ici pas bon ménage. Pourtant, il faut reconnaître que les deux directeurs, Iffland et Brühl, essayèrent de réconcilier ces deux sphères, mais leurs choix ne recueillirent pas l'approbation de leur contemporains artistes ou intellectuels.

Les interventions de Kleist et nul doute qu'elles étaient suivies et commentées par une partie du public – laissent voir aussi la virulence qu'ont pu avoir les débats autour de ce phénomène social majeur qu'était le théâtre au début du XIXe siècle, particulièrement

³⁵⁵ "Und in der Tat, wenn auf einem Theater, wie das Berliner, mit Vernachlässigung aller anderen Rücksichten, das höchste Gesetz, die Füllung der Kasse wäre : so wäre die Szene unmittelbar, den spanischen Reutern, Taschenspielern und Faxenmachern einzuräumen : ein Spektakel, bei welchem die Kasse, ohne Zweifel, bei weitem erwünschtere Rechnung finden wird, als bei den göthischen Stücken." Kleist, *ibid.* p. 574. Traduction d'après Pierre Deshusses : H. v. Kleist, *Petits écrits (Oeuvres complètes, tome 1) Essais, chroniques, anecdotes et poèmes. Traduction et notes de P. Deshusses. Poèmes traduits par Jean-Yves Masson et P. Deshusses, Gallimard 1999. p. 242.*

³⁵⁶ Tieck témoigne de ces nouvelles inventions et les énumère dans le *Phantastus* à travers une conversation que les personnages tiennent sur le théâtre. Cf. *Phantastus*, Deutsche Klassiker Verlag, 1985. pp. 682-684.

à Berlin. Deux points de vue s'affrontent ici dans un dialogue de sourds. Alors que les directeurs doivent rendre des comptes sur la gestion de leur théâtre, et sont à la recherche de spectacles qui "marchent" (Brühl se plaint de cette situation avec amertume encore en 1831), les intellectuels réclament un autre répertoire et d'autres manières de le représenter.

2. 1. 1. 4. Ludwig Tieck (1812) : rejet de la richesse de la décoration.

Ludwig Tieck est intervenu à nouveau dans le débat en 1812 à travers deux passages du *Phantastus* entièrement consacrés au théâtre de son temps. Les personnages du *Phantastus*, qui dissertent de sujets littéraires et artistiques entre deux lectures de leurs propres œuvres poétiques, en viennent à parler du théâtre. C'est la passion de Lothar (l'un des personnages) pour le théâtre, qui amène la conversation sur ce sujet. Tous dressent un bilan plutôt négatif de la situation théâtrale des années 1810. Dans ce bilan il est également question d'August Wilhelm Iffland et du théâtre de Berlin. Or, dans le discours des personnages, l'une des causes de la déchéance du théâtre en général (et à Berlin en particulier qui était concerné) est la richesse de la décoration et l'attention portée au spectaculaire, des tendances que Tieck avait déjà dénoncées en 1797-98. Nous verrons dans le *Phantastus* que la critique de la richesse de la décoration est exprimée avec une grande radicalité et que l'utilité même de la décoration est remise en question.

Dans le premier passage sur le théâtre situé après la pièce *Le monde à l'envers*, le personnage de Lothar revient d'une représentation et raconte son aventure au cercle d'amis. Il a rencontré une petite troupe de théâtre très pauvre qui désirait jouer la *Flûte enchantée* sans aucun moyen avec cinq acteurs...³⁵⁷ Lothar leur a conseillé de changer de répertoire et de choisir des pièces populaires ou des farces. Les comédiens ont accepté de bon cœur et Lothar a pu les apprécier dans une représentation distrayante. Cette situation difficile de la petite troupe amène la conversation sur l'état décadent du théâtre. Cet état se manifeste, selon le personnage nommé Ernst, de deux manières différentes. D'un côté, il apparaît dans le développement d'un répertoire soi-disant "éclairé" (*aufgeklärt*)³⁵⁸, qui ne comprend en réalité que des "choses" (le jugement est sévère) "qui n'auraient jamais du paraître sur la scène". De l'autre côté, il se manifeste par "la splendeur des décors et l'étalage du spectaculaire". Deux phrases nous paraissent essentielles dans l'ensemble de ce passage :

De l'autre côté, dit Friedrich, la splendeur des décors et l'étalage du spectaculaire, ou des danses lascives qui excitent toujours plus les sens grossiers et l'étonnement des gens, qui transforment nos théâtres en véritables boîtes optiques pour enfants et vont bientôt effacer les dernières traces d'art.³⁵⁹

³⁵⁷ La description de Tieck est un peu caricaturale, mais elle donne un aperçu de la réalité et du vécu des petites troupes au début du XIXe siècle.

³⁵⁸ "Dinge, welche niemals auf das Theater hätten kommen sollen, sind Ursach, daß die darstellenden Talente immer mehr verschwinden." Il s'agit des œuvres d'August von Kotzebue, des drames larmoyants (Rührstücke), des "scènes familiales" (Familiengemälde) d'August Wilhelm Iffland. Ce répertoire est décrié comme vide et fade, et le message "éclairé" ("aufklärerisch") qu'il veut véhiculer n'enthousiasme visiblement pas le poète. Tieck, *Phantastus*, Deutscher Klassiker Verlag, 1985. p. 681.

Cette recherche d'effets minables s'est répandue dans tous les pays et évince de plus en plus le théâtre du théâtre.³⁶⁰

Ce sont des propos très durs de la part de Tieck, comme nous en avons également trouvé chez Heinrich von Kleist. Le sens de la vue n'est guère valorisé : le lexème "Schau" est chargé négativement chez les auteurs romantiques, pas uniquement chez Tieck, mais aussi chez E. T. A. Hoffmann : une conception à contre courant à une époque où se développe le goût pour les spectacles visuels comme les panoramas et dioramas, ou dans un siècle qui a ensuite connu la naissance de la photographie. La boîte *optique* (*Kuckkasten*)³⁶¹ devient la réduction parodique du lieu théâtral qui autrement est qualifié de "temple d'Apollon" (par le personnage de Lothar)³⁶², c'est à dire de temple de l'art, et même de lieu sacré. Comment comprendre le mépris des Romantiques pour une boîte à images? Le dispositif de la boîte optique qui permettait de voir des images en grand au moyen d'un système de lentilles, est caractéristique pour le plaisir d'illusion qu'il procure, pour l'effet merveilleux. Cette fabrique d'illusion facile est sans doute ce que rejetaient les Romantiques, pour la tromperie qu'elle représente et parce qu'elle cherche à reproduire mécaniquement le réel, comme une sorte de miroir, parce qu'elle ne sollicite pas l'imagination, une faculté essentielle pour les Romantiques (Tieck, E. T. A. Hoffmann).³⁶³ On peut penser aussi que les images que la boîte donne à voir sont figées, mortes, alors que le théâtre est un art du mouvement qui se fait avec des êtres vivants. La boîte optique est désignée par Tieck comme un jeu pour enfants, ce que le théâtre ne doit pas (plus) être. Tieck semble dénoncer une attitude infantile du public qui réclame effet sur effet, alors qu'on attend de lui une attitude réfléchie et critique. Il faut rappeler encore que le terme de *Guckkastenbühne* désigne au XIXe siècle le type architectural des salles à l'italienne où le spectacle se déroule derrière un "quatrième mur" séparant radicalement la scène de la salle. Au travers de ce quatrième mur le spectateur a l'illusion de voir "en grand" (en vrai) ce qui est une image, une reproduction de la réalité. Mais cette reproduction de la réalité est rejetée par les écrivains romantiques qui réclament une autre manière de représenter le monde.

L'un des personnages fustige encore toutes ces "choses qui sont d'un tout autre domaine que celui du théâtre"³⁶⁴ : il s'agit d'effets spéciaux : éruptions de volcans, explosions et incendies, processions et cavalcades, soit le sommet des magnifiques

³⁵⁹ *"Auf der anderen Seite, sagte Friedrich, die Pracht der Dekorationen und Schaugepränge, oder wollüstige Tänze, welche immer mehr die staunende und grobe Sinnlichkeit des Menschen in Anspruch nehmen, unsre Theater in wahre kindische Kuckkasten verwandeln, und bald die letzte Spur von Kunst auslöschen werden."* Phantastus, p. 681.

³⁶⁰ *"Diese Sucht nach Armseligkeiten hat sich in allen Ländern verbreitet, und verdrängt immer mehr das Theater vom Theater."* *ibid.*

³⁶¹ Le terme de "Guckkasten" mériterait qu'on cherche l'origine et l'historique de son utilisation pour désigner le théâtre. Ne serait-ce pas Tieck qui serait à l'origine de cette expression? Le terme de "boîte optique" est aussi employé chez Hoffmann.

³⁶² Phantastus, *op. cit.*, p. 662.

³⁶³ Que la boîte optique suscite ou non le rêve est un autre débat. Nous parlons ici dans la perspective qui se dégage des textes de nos auteurs.

possibilités de la machinerie au début du XIXe siècle et les "clous" de nombreux spectacles. Tieck semble dénier au théâtre la fonction de divertissement. Si la richesse de la décoration et les effets scéniques dénaturent le théâtre, comme cela est suggéré dans la deuxième citation, c'est qu'on ne les considère pas comme des éléments constitutifs du théâtre. Déjà transparaît la demande d'un théâtre dénué de décorations et d'effets visuels. Et l'alternative qu'il propose est radicale : créer une nouvelle forme de lieu de spectacle qui serait dédié à tous ces spectacles de magie, de transformation, etc.

Pourquoi chaque ville importante n'aurait-elle pas sa salle de panoramas, ses stands de trucs optiques, ses tours de prestidigitation qui ne font que séduire l'œil ? Alors le théâtre reprendrait ses esprits et ces choses devenues autonomes pourraient être travaillées avec plus de goût.³⁶⁵

Tieck a développé l'idée dans l'essai "Décors" des *Dramaturgische Blätter* en 1826.³⁶⁶ Il concède l'on puisse trouver du plaisir à contempler "perspectives, paysages, éclairages", "la magie d'un clair de lune" qui correspondent à des effets de lumière issus des nouvelles possibilités techniques apparues dans les années 1810-1820. Il indique que des prestations de ce type ont été réalisées en France depuis de longues années et précise "qu'un bâtiment a été spécialement construit à cette intention". Tieck pense sans doute à une forme particulière de spectacle qui s'est développée en France dans la première moitié du XIXe siècle : le Théâtre du Merveilleux, ou encore les Féeries qui, comme l'ont montré différentes études dont il a fait l'objet,³⁶⁷ a constitué un genre tout à fait à part. Il ne rejette pas fondamentalement cette forme de spectacle, mais insiste alors sur la nécessité de la stricte séparation des genres :

La barbarie et l'absence de goût consistent seulement à vouloir mélanger tout et n'importe quoi comme des enfants qui détruisent leurs jouets en voulant les utiliser à des fins différentes.³⁶⁸

Il nous faut alors déduire ce qui fait l'essence du théâtre pour les Romantiques au moyen de cette définition par la négative : ce n'est en aucun cas le spectaculaire, ni les effets visuels, ni les costumes ou la décoration, mais seul le texte et l'art de l'acteur.

Se représenter la scène des Romantiques allemands comme un "théâtre du

³⁶⁴ "(...) Dinge, welche ganz außer dem Gebiet des Theaters liegen." *Phantastus*, op. cit., p. 682.

³⁶⁵ "*Warum hat nicht jeder große Ort sein Panorama, seine optischen Buden, seine Gaukeleien, die bloß den Sinn des Auges reizen? Dann käme das Theater wieder zur Besinnung und diese Dinge könnten als selbständige geschmackvoller ausgebildet werden.*" *Phantastus*, p. 682.

³⁶⁶ *Dramaturgische Blätter*, "Dekorationen", 1826. pp. 297-301, en particulier pp. 299-301.

³⁶⁷ Voir à ce sujet P. Ginisty, *La féerie*, Paris 1932 et surtout M.-H. Winter, *Le Théâtre du Merveilleux*, Paris 1962 ; M.-F. Christout, *Le merveilleux et le théâtre du silence en France à partir du XVIIe siècle*, Paris 1965 (surtout pour le ballet), l'article de C. Kovacs, "A history of the féerie in France", in *Theater Quarterly*, vol. VIII (29), 1978.

³⁶⁸ "*Barbarei und Geschmacklosigkeit besteht nur darin, daß man Alles in Alles hinein packen will; wie Kinder, die ihr Spielzeug zerstören, wenn sie es zu verschiedenen, entgegengesetzten Zwecken brauchen wollen.*" "*Dekorationen*", in *Dramaturgische Blätter*, op. cit. p. 301.

merveilleux" serait donc une erreur, même si les éléments merveilleux et fantastiques interviennent dans leur production littéraire telle que les contes et les nouvelles. Le merveilleux dont rêvent les Romantiques est d'une autre qualité et vit surtout dans l'esprit des spectateurs. Il nous est possible de prolonger cette réflexion en prenant en compte d'autres passages du *Phantastus*. La suite de la deuxième discussion des amis sur le théâtre est intéressante à ce sujet. Les personnages y évoquent l'évolution du goût du public. "Nos ancêtres étaient transportés d'enthousiasme devant ces vieilles tragédies en alexandrins grâce à l'art et la déclamation de leurs acteurs", alors qu'aujourd'hui "le public n'en supporterait pas même un acte".³⁶⁹ L'art de l'acteur est bien l'essentiel de l'art dramatique, mais c'est le mot de "déclamation" qui nous a intéressée. N'est-il pas question ici d'un tout autre théâtre ? Un théâtre de la parole, un théâtre dans lequel la force des mots touche, fascine, retient le spectateur.

Une évolution du jeu théâtral a réellement eu lieu entre ce théâtre du XVIIe / début du XVIIIe siècle qu'évoque Tieck et le théâtre réaliste de la fin du XVIIIe qu'il rejette. Pierre Frantz, dans son étude sur *l'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*, montre qu'en France le théâtre a effectué un chemin particulier qui se produit sous l'impulsion de théoriciens comme Diderot. Contre un théâtre de "l'hypotypose" (le style rhétorique hérité du XVIIe siècle qui peint avec la force de la parole ce qui ne peut être représenté sur la scène) se développe un "théâtre de l'image" qui en son temps a revitalisé le théâtre classique mourant. Certes ce théâtre de l'image (dont l'esthétique du "tableau" défendue par Diderot est une constituante) ne se résume pas à la mise en valeur du sens de la vue, car il a de multiples fonctions : éduquer, toucher le spectateur.³⁷⁰ Or on retrouve dans le théâtre de la *Spätaufklärung* en Allemagne qui s'est d'abord nourri de l'évolution du théâtre français et anglais, même s'il ne correspondait plus par la suite à ce qu'avait exigé Diderot, cette idée de l'importance accordée au visuel, dans une démarche tout à fait empirique d'étude et de reproduction de la réalité. C'est pourquoi il est intéressant de constater qu'au début du XIXe siècle en Allemagne ce théâtre de l'image est remis en question et que l'on voit chez les Romantiques un revirement, un cheminement dans la direction inverse. Le concept de l'hypotypose serait intéressant pour caractériser le théâtre dont rêvent les Romantiques, mais il est trop associé à l'esthétique particulière du théâtre "classique" français. Il nous semble alors qu'une autre expression serait plus appropriée, celle d'un théâtre de l'imagination. On voit bien que derrière le rejet du luxe de la décoration, des effets de théâtre se trouve une conception particulière du théâtre. Nous reviendrons encore sur ce point, car d'autres auteurs que Tieck, tel E. T. A. Hoffmann, apportent des précisions sur ce thème.

Tieck aborde à travers ces conversations fictives du *Phantastus* encore d'autres problèmes auxquels est confrontée la pratique du théâtre, des problèmes directement liés à la richesse exagérée de la décoration et des effets de spectacle, comme par exemple la

³⁶⁹ "Unsre Vorfahren wurden von jenen alten Tragödien in Alexandrinern durch die Kunst und Deklamation ihrer Schauspieler hingerissen, von denen die unsrigen auch nicht einen Akt dem Publikum erträglich machen könnten [...]" *Phantastus*, Deutscher Klassiker Verlag, p. 1127.

³⁷⁰ Je renvoie pour plus de détails à l'étude très complète de P. Frantz, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*, Presses universitaires de France, 1998.

dépense générée par la richesse de la scénographie, la dimension économique de la vie des théâtres (un sujet également évoqué par Schlegel et Kleist). Il fait parler les personnages sur les attentes du public. Tieck présente à plusieurs reprises un cercle vicieux dans lequel les directions de théâtres se sont enfermées : "La direction doit spéculer toujours plus sur le mauvais goût du public, voire l'éduquer dans ce sens afin de ne pouvoir exister que pour ces tours faciles (...)"³⁷¹ Il leur en attribue donc dans un premier temps la responsabilité. Remarquons qu'il formule une position plus nuancée dans la deuxième conversation sur le théâtre. Il concède, tout en le regrettant, que le théâtre de Berlin doive participer à toutes ces absurdités.

Une quinzaine d'années plus tard, Tieck a maintenu ses principales prises de position au sujet de la richesse de la décoration dans ses *Dramaturgische Blätter*. Même si l'on ne connaît pas la date exacte de la rédaction des textes, ces affirmations vigoureuses viennent nous confirmer que Tieck n'a pas varié sur ses positions fondamentales. Dans la critique dramatique rédigée au sujet de la pièce *Preciosa* (P. A. Wolff, K. M. von Weber), il regrette encore que la "pompe" des décors "évince de plus en plus le théâtre de la scène."³⁷² Dans le petit essai consacré aux décors, il s'interroge encore sur la nature de la toile de fond qui, selon lui, ne doit pas être une œuvre d'art. Il réaffirme alors : "Il n'y a pas de doute à avoir à ce sujet. Car le luxe de la peinture nuit au drame et l'évince de la scène."³⁷³

2. 1. 1. 5. Clemens Brentano (1815) : l'Homme au centre de la création dramatique.

Le point de vue de Brentano est exprimé directement et sur un ton très polémique dans un long article paru en plusieurs volets à Berlin en novembre 1815 dans les *Berlinische Nachrichten* (*Spencersche Zeitung*). Cet article intitulé "De l'état du théâtre moderne dans la plus grande partie de l'Europe, peut-être partout. A l'occasion de l'*Achille* de Paer" constitue à nos yeux une sorte de reprise du combat, cette fois-ci durant l'administration du Comte Brühl qui a débuté en février 1815. La première partie de l'article fustige l'état catastrophique du théâtre au début du XIXe siècle ; la suite est plutôt consacrée au thème de l'amour d'Achille pour la belle Briséis et aux différentes possibilités~ bonnes et moins bonnes~ de le représenter. Brentano traite les questions de l'importance du texte, du rôle de la musique, de la fonction des costumes et des décors. Le thème de la richesse, du "luxe de la décoration" que nous voulons aborder dans ce chapitre tient une grande place dans l'article. On remarque aussi que les costumes et les décors sont directement mentionnés comme objet de discussion dans le titre d'une sous-partie, ce qui est un phénomène nouveau dans l'évolution du débat sur la scénographie et montre l'intérêt

³⁷¹ "die Direktion muß immer mehr auf die Geschmacklosigkeit des Publikums spekulieren, ja es dazu erziehen, um nur für diese albern Kunststücke (...) bestehn zu können." *Phantastus*, p. 682.

³⁷² daß der Prunk der Dekorationen [...] das Theater immer mehr vom Theater [verdrängt]. *Dramaturgische Blätter*, p. 224.

³⁷³ "Ohne Zweifel. Denn der Luxus der Malerei schadet dem Schauspiel und verdrängt es von der Bühne." "Dekorationen", in *Dramaturgische Blätter*, 1826. p. 298.

croissant que cet aspect du spectacle suscite (qu'on veuille le défendre ou le dénoncer).

Le titre de cette sous-partie résume la position de Brentano : "Au sujet des costumes et décors, choses secondaires devenues primordiales sur la scène européenne moderne, en regard de la poésie et de l'art du jeu".³⁷⁴ Le ton est sarcastique ; l'amertume qui caractérise l'ensemble de l'article se fait déjà sentir dans le jeu de mots "secondaire" / "primordial" ("Nebensache / Hauptsache") et c'est sur le même ton que Brentano enchaîne :

Ce qui fait en partie le grand malheur dont les scènes européennes modernes dans leur ensemble n'arrivent pas à se défaire, c'est avant tout le triste préjugé des décorations. Sans produire ni fleurs, ni fruits, le théâtre est totalement monté en graine et devenu tout entier affaire de luxe [...].³⁷⁵

On remarquera la langue et le style très particuliers de Brentano. Le texte abonde en images, en comparaisons de toute sorte qui expriment toutes la même chose : l'état moribond dans lequel se trouve le théâtre européen. La métaphore végétale constitue un jugement plus que sévère : le théâtre n'est ni plus ni moins comparé à une salade ou un chou qui est bon à être coupé et jeté, car il ne produit rien de beau ni de bon. Nous analyserons le texte de Brentano en deux temps. D'abord la critique de la situation actuelle considérée comme absurde, la dénonciation d'un "monde à l'envers" dans lequel le luxe de la scénographie joue un rôle de premier plan. Puis il sera question du théâtre tel qu'il devrait être, et dont la caractéristique principale serait justement l'absence de luxe, voire l'absence même de décoration, dans le but de remettre au centre de la création théâtrale son matériau le plus précieux : l'être humain.

Brentano résume la récente évolution du théâtre dans les termes qui suivent :

Le poète devint chose secondaire, le corps des acteurs devint une chose principale déformée et médiocre, et ce qui est tout à fait subordonné [...], l'habit et le lieu, c. à d. la décoration, est devenue l'origine principale du théâtre. Et l'art [théâtral], développant continuellement la décoration dans ce monde à l'envers, se dirige en Europe avec de grandes dilapidations intérieurement vers une mort spirituelle et morale, et extérieurement vers une mort sociale.³⁷⁶

Reprenant les idées évoquées dans le sous-titre, Brentano insiste sur l'idée du renversement, de l'inversion des valeurs. Ce processus réapparaît plusieurs fois dans l'article et structure la réflexion du poète. Ce faisant, il reprend à son compte et de façon sérieuse l'idée que Tieck avait déjà exprimée sur un mode humoristique du théâtre

³⁷⁴ "Über die zur Hauptsache gewordenen Nebensachen Kostüm und Dekoration in Gegenwirkung mit Poesie und Schauspielkunst". Brentano, *Werke*, Hanser Verlag, 1963. Bd II. p. 1130.

³⁷⁵ *ibid.* p. 1130. "Unter das große Unglück, welches das moderne allgemeine europäische Theaterwesen am Halse hat, gehört vor allem das betrübte Vorurteil der Dekorationen. Ohne Blüten und Frucht ist das Theater gänzlich ins Kraut geschossen, und ganz zur Luxussache geworden [...]."

³⁷⁶ *ibid.*, p. 1131. "Der Dichter ward zur Nebensache, der Leib der Schauspieler ward zur verzerrten, mittelmäßigen Hauptsache, und das ganz Untergeordnete [...], der Rock und das Lokal, die Dekoration, ward zur Hauptursache und diese in dieser verkehrten Welt immer steigernd geht die Kunst mit Verschwendung einem innern geistigen, moralischen und äußern bürgerlichen Tode in Europa entgegen."

devenu un véritable "monde à l'envers". L'ordre des trois éléments constitutifs du théâtre, le poète (c'est-à-dire le texte), l'acteur et la scénographie, est significatif. En regrettant que le poète devienne chose secondaire, Brentano reprend d'emblée l'argument le plus cher aux Romantiques dans leur critique de l'importance accordée à la scénographie : la valeur indiscutable du texte qui constitue le fondement de la représentation. L'allusion au corps déformé des acteurs est plus hermétique. C'est ici que la comparaison avec les textes d'autres auteurs est fructueuse. Nous pensons aux remarques critiques de Ludwig Tieck sur le développement d'un répertoire de mauvaise qualité et d'un style de jeu hyperréaliste. Les petits drames bourgeois produits en grande quantité par Iffland sont considérés comme des textes faciles, sans profondeur, donc dénués de toute grandeur poétique ; ils ont évincé les "vrais" textes de la scène. Dans la perspective d'Iffland et de ses comédiens, en revanche, ce genre de productions représentait un canevas qui leur permettait de mettre en valeur leurs qualités d'acteur. Rappelons que vers 1770-80 l'expression corporelle des acteurs devient un véritable objet d'étude et de théories (le corps devient donc "chose principale"), car elle doit transmettre les mouvements de l'âme, la vérité psychologique du personnage. Cette évolution se fit effectivement au dépens du texte qui n'était plus l'essentiel. Le "corps déformé" est peut-être entendu par Brentano comme la conséquence d'un jeu très réaliste qui frôlait la caricature. Quant à la scénographie, elle est devenue la raison d'être du théâtre qui a oublié "la raison pour laquelle il est là" : "l'œuvre poétique" (*das Gedicht*).³⁷⁷

Le renversement absurde se manifeste encore dans l'évaluation de la prestation des acteurs :

[l'acteur est] tellement mis en valeur par les décors et l'éclat des costumes qu'il faut véritablement avoir un courage héroïque pour dire au mauvais acteur, par égard pour les décors et les costumes coûteux, qu'il est mauvais.³⁷⁸

Brentano n'a pas choisi le mot *Schimmer* (scintillement, faible lueur) arbitrairement. Cette lumière passe, elle ne dure pas. Mais plus grave dans la perspective de Brentano est le fait que développement du luxe rende la critique difficile, voire impossible : en effet, l'idée d'une amélioration du théâtre par la critique était chère au poète. Comme on l'a vu, il s'était déjà essayé à employer ce remède à Vienne en 1814. Rappelons qu'en 1815, il s'était proposé de créer à Berlin un organe des Théâtres Royaux, sorte de revue critique dont la fonction principale aurait été à la fois pédagogique et critique dans le but de relever le niveau des scènes berlinoises. Ce projet osé n'a pas abouti, et l'on peut ressentir dans l'argument ci-dessus comme dans l'ensemble de l'article la grande déception de Brentano. Par cette idée d'améliorer le théâtre au moyen de la critique théâtrale, Brentano est proche d'E. T. A. Hoffmann qui, dans les *Etranges souffrances d'un directeur de théâtre*, tente également d'en prouver les bienfaits. Les réticences des comédiens, le manque de courage des directions, le développement de la censure et le contrôle de la vie publique en Prusse, alors que le théâtre est devenu une institution

³⁷⁷ *ibid.*, p. 1130. "*das Gedicht*" est en italique dans le texte pour en souligner l'importance.

³⁷⁸ "[*der Schauspieler ist*] von Dekorationen und Kleiderschimmer so unterstrichen, daß es ordentlich eine Heldencourage braucht, dem schlechten Schauspieler aus Hochachtung vor den Dekorationen und teuern Kleidern zu sagen, er sei schlecht." *ibid.*, p. 1131.

royale dépendant directement de la couronne, rendaient en 1815 ce genre de projets difficiles à réaliser.

Dans la suite de son article, l'auteur ne se lasse pas de répéter que le théâtre est mourant ou mort et qu'il a perdu toute forme de dignité. Il faut relever l'image du corps employée par Brentano. Le théâtre moderne est présenté comme un organisme, que son "esprit" (*Geist*) a quitté, dont le corps (*Leib*) ou le cadavre (*Leichnam*) est maquillé et embaumé (*einbalsamiert*), gisant sur un catafalque au milieu des décorations, lampes et lambeaux." Le champ lexical de la maladie, de la médecine, de l'expérimentation traverse tout ce passage de l'article. Parmi tous les textes que nous avons regroupés, la vision exprimée ci-dessus est propre à Brentano. Elle s'explique par la crise morale et spirituelle que traverse Brentano au milieu des années 1810 ; elle témoigne d'une conception particulière du théâtre comme d'un art sacré, deux éléments essentiels sur lesquels nous voulons revenir dans un instant.

En effet, une peinture aussi noire pose la question des changements nécessaires pour que le théâtre reprenne vie, si tant est qu'il est possible de le faire revivre. Le portrait du théâtre idéal auquel Brentano aspire surgit pourtant entre deux propos désabusés, et est énoncée de manière plus explicite dans les trois derniers volets de son article. "De ce que l'on exige de la scène moderne, de la critique théâtrale et de la manière de traiter un opéra."³⁷⁹

Pour Brentano, le costume et la décoration sont véritablement "ce qui en présence d'une œuvre et d'un comédien excellents suffit en quantité minimale."³⁸⁰ Pour étayer son affirmation, l'auteur effectue une comparaison avec le théâtre antique et avec l'époque de Shakespeare. On retrouve cette comparaison chez la plupart des auteurs (Schlegel, Hoffmann, Tieck, Brühl).

Chez les Anciens, qui sont peut-être les seuls à avoir eu et à avoir pu avoir un art dramatique au sens propre du terme, les décors n'étaient qu'un signe, un indice, l'endroit "où", mais le comment et le quoi incombaient au dramaturge et à l'acteur. Maintenant, le comment et le quoi sont comme engourdis ou étouffés par les débordements de l'évocation du lieu (wo) et du cadre (worin) que sont les décors et les habits somptueux. A l'époque de Shakespeare, de Molière, la profondeur maximale de la scène était donnée par deux châssis.³⁸¹

Il faut comprendre la réduction du nombre de châssis³⁸² comme une demande de

³⁷⁹ "Über Anforderungen an die moderne Bühne, Theaterkritik und die Art eine Oper zu behandeln." *ibid.*, p. 1135.

³⁸⁰ *ibid.* p. 1131. "das beim vortrefflichen Gedicht und dem vortrefflichen Schauspieler im geringsten Grade Hinreichende".
Sous-entendu : le luxe de la décoration sert à compenser la mauvaise qualité d'une œuvre ou du jeu d'un comédien, ce qui n'est un compliment ni pour la décoration, ni pour le répertoire, ni pour les comédiens.

³⁸¹ *ibid.*, p. 1133. "Bei den Alten, welche vielleicht allein im wahren Sinne ein Schauspiel hatten und haben konnten, war die Dekoration nur ein Wink, ein Fingerzeig, nur das Wo, aber das Wie und das Was zu tun war, mußte der Dichter und der Schauspieler tun. Jetzt ist das Was und das Wie eingeschlafen oder erstickt in dem sich selbst überwachsenden Wo und Worin, in der Dekoration und Kleiderpracht. Zu Shakespeares, zu Molières Zeit waren zwei Kulissen die höchste Tiefe [...]."
On peut remarquer la référence positive à Molière, signe de l'ouverture à une partie du théâtre français, que Brentano est l'un des seuls (avec Goethe) à faire parmi l'ensemble des auteurs pour lesquels Shakespeare reste la référence absolue.

simplification de l'espace scénique à une époque où leur nombre variait entre 7 et 10. Dans la réflexion exprimée ci-dessus, le décor n'a qu'une fonction minimale : celle d'indiquer sommairement le lieu de l'action. Ainsi la fonction de la décoration (et du costume) se définit par la négative. La fonction exégétique du décor (un décor qui expliciterait l'action, qui révélerait une certaine interprétation de la pièce³⁸³) ne semble pas envisagée. De toute façon, Brentano, si l'on en croit le début de la citation, ne croit pas à la possibilité de réaliser ce décor sur la scène de son temps.

La dernière citation nous fournit la transition vers un autre point essentiel de la pensée de Brentano. Si, "au temps de Shakespeare, de Molière, la profondeur était de deux châssis seulement,

l'acteur devait, sur le proscenium qui s'avancait largement, au milieu des spectateurs, par son art, au moyen de l'homme qu'il était toucher le cœur humain."³⁸⁴

Au théâtre, la chose la plus importante est l'être humain ~ un être de chair, un être vivant au milieu d'une fausse nature de collages, de peinture, de rouages sans vie. Le thème de la vie et de la mort parcourt l'article. La décoration est du côté de la mort, l'acteur et son travail sont du côté de la vie. C'est pour cela que le comédien ne doit pas être "souligné" (*unterstrichen*) par la décoration : il doit être exister par lui-même. Un peu en amont dans son article, Brentano affirme :

Le théâtre est un art humain ; c'est au moyen de l'Homme, création toute puissante, que la vie humaine, concentrée par la poésie en un point focal, doit être représentée devant l'Homme.³⁸⁵

Si tous les auteurs insistent comme Brentano sur l'importance du jeu et du texte, l'idée d'humanité, la mise en valeur de la dimension profondément humaine du théâtre est particulière à Brentano. L'Homme est présenté comme "création toute puissante", une expression hermétique, allusion à une origine divine, qui semble donner au théâtre une dimension sacrée. Dans l'humanisme de Brentano, on trouve donc une dimension religieuse importante. Ses réflexions sont encore d'un autre ordre que les pointes satiriques et amusées du jeune Tieck, que la réflexion historique d'August W. Schlegel ou le regard certes critique, mais aussi complice d'E. T. A. Hoffmann sur le monde du

³⁸² Cette simplicité ne correspond pas à la réalité historique, mais elle reflète véritablement les aspirations de Brentano. Il faut noter encore l'intérêt pour une scène peu profonde, qui rappelle les réformes demandées par Ludwig Tieck ou par Karl Friedrich Schinkel et visiblement connues de Brentano.

³⁸³ Schinkel, comme nous l'avons vu, a créé dans un premier temps pour la scène de Berlin des décors qui reflétaient une véritable interprétation de l'œuvre signalée par des symboles, et dont le cycle de la *Flûte enchantée* reste le meilleur exemple. C'était une pratique non habituelle à l'époque.

³⁸⁴ ***"der Schauspieler mußte auf dem weit vorspringenden Proszenium mitten unter den Zuschauern, durch seine Kunst, durch den Menschen das menschliche Herz ergreifen."*** Brentano, *Werke*, op. cit., p. 1133. Les italiques sont dans l'édition du Hanser Verlag.

³⁸⁵ ***"Das Schauspiel ist eine menschliche Kunst ; mit dem allmächtigsten erschaffenen Mittel, mit dem Menschen, soll das menschliche Leben, in dichterischem Brennpunkte zusammengedrängt, dem Menschen dargestellt werden."*** *ibid.*, p. 1133.

théâtre. Si la critique de la richesse de la décoration, qui détourne le spectateur du texte, rassemble les différents écrivains romantiques, le développement des arguments fait apparaître en arrière plan la diversité du mouvement, et peut-être même la diversité de la production de chaque personnalité, ainsi l'ironie et le sentiment religieux chez Brentano.

Un texte ultérieur de Brentano nous permet d'éclairer sa pensée : en effet, deux ans plus tard, dans un texte rédigé avec Achim von Arnim, "Lettres sur le nouveau théâtre", une correspondance fictive entre un directeur de théâtre et un poète, Brentano réitère explicitement et avec plus de profondeur cette idée. Brentano est l'auteur de la lettre du "Poète". Ce Poète se répand d'abord en sarcasmes contre le Directeur de théâtre, puis contre le théâtre lui-même. Avec beaucoup d'ironie, ce dernier est présenté comme le territoire du diable. L'orientation religieuse conduit l'écrivain à une pensée manichéenne. Les pratiques scéniques sont comparées à de minables pratiques magiques ; la dénonciation de l'hypertrophie des décors et des costumes est réitérée, la dramaturgie de Shakespeare et de Calderon posée en contre-exemple. Au milieu de ce feu d'invectives, par lesquelles Brentano exerce sa verve (le Directeur est comparé un ver solitaire), résonnent quelques passages plus pathétiques, plus solennels. Au delà de la comparaison absurde, Brentano donne sa définition de l'art dramatique :

[...] comment le ver solitaire qui vit dans les entrailles d'un homme [...] peut-il avoir une idée de l'homme créé à l'image de Dieu et donc de la puissance divine qui est en l'homme, c'est-à-dire, que peut comprendre un directeur de théâtre moderne de la puissance d'un art qui a pour vocation de faire intérioriser à l'homme la plus haute concentration de vie, l'œuvre poétique, au moyen du créateur même de celle-ci, l'être humain ? ³⁸⁶

On est frappé par la grandeur attribuée à l'homme, mis presque à l'égal de Dieu. Mais l'art dramatique a bien pour fonction de "travailler dans tout son contenu et sa forme vers la sacralité" (*im strengsten Sinne und Stile zum Heiligen [...] hinarbeit[en]*). ³⁸⁷ Cette conception nous semble inspirée par la religiosité croissante du poète qui se "convertit" peu de temps après, après avoir déposé une confession générale et fait le vœu de renoncer au théâtre. Dans cette conception exprimée par Brentano, costumes, décors, lumières n'ont plus lieu d'être, sauf à se faire discrets de manière à ne pas blesser (*nicht beleidigen*) le spectateur, ne pas rompre son adhésion à l'acte théâtral.

Avant de conclure ce chapitre, nous voudrions revenir encore sur certaines particularités de la réflexion de Brentano au sujet de l'organisation de l'espace scénique. En employant dans les deux textes l'image d'un point focal (*Brennpunkt*) en lequel la vie humaine est concentrée, Brentano utilise la même métaphore que Karl Friedrich Schinkel, une métaphore peut-être issue de discussions communes. Toutefois, dans la comparaison employée par Schinkel, cette vie concentrée est projetée vers le devant de

³⁸⁶ "[...] wie kann der Bandwurm, der in den Eingeweiden eines Menschen lebt [...], einen Begriff von dem Menschen als dem Ebenbild Gottes und also auch von dessen Ebenmacht im Menschen haben, das heißt, was kann ein moderner Theaterdirektor von der Macht einer Kunst verstehen, welche das konzentrierteste Leben, das Gedicht durch dessen Schöpfer selbst, den Menschen, dem Menschen einzuspiegeln berufen ist." *Werke, op. cit. (Beiträge aus Zeitungen und Briefe). "Briefe über das neue Theater."* p. 1158.

³⁸⁷ *ibid.*, p. 1158.

la scène, comme sur un écran.³⁸⁸ Elle constitue alors un tableau vivant. Chez Brentano, elle est projetée au milieu des spectateurs. Une autre idée intéressante de Brentano est la suivante : lorsqu'il oppose la situation de son temps à celle de l'époque de Molière et de Shakespeare, il ajoute immédiatement dans le texte : "De nos jours, [l'acteur] est coupé de nous par une large fosse d'orchestre (...)." ³⁸⁹ Brentano se prononce donc contre l'éloignement de l'acteur du public, et contre une certaine forme de séparation de la scène et de la salle ³⁹⁰. On peut y reconnaître (comme chez Tieck) l'influence de la scène élisabéthaine où le public entourait pour les trois quarts les tréteaux sur lesquels se déroulait l'action. Mais il faut surtout rappeler que Brentano pose le théâtre antique comme modèle, avec une organisation particulière de l'espace dans laquelle "l'acteur devait, sur le proscenium qui s'avavançait largement, au milieu des spectateurs, (...) toucher le cœur humain." ³⁹¹ Cette disposition recueille tous les suffrages du poète. En proposant comme modèle l'avancée de l'acteur au milieu du public, Brentano rompt avec la tradition du théâtre à l'italienne, avec le principe de la "boîte optique", la *Guckkastenbühne*. Le quatrième mur transparent à travers lequel le spectateur voit l'action et qui sépare clairement la scène de la salle est brisé, transpercé. L'idée d'une scène "tableau" est totalement remise en question. La décoration devient inutile, l'action est replacée au cœur du public, et cette organisation confère à l'acte théâtral une dimension religieuse (liturgique, sacrificielle) qui correspond tout à fait à la personnalité de Brentano.

Brentano ne semble finalement pas (à l'inverse de Tieck ou de Schlegel) faire de différence entre les genres (théâtre et opéra) pour déterminer l'aspect et la fonction de la décoration. En effet, c'est un opéra qui a suscité la rédaction de l'article, et toute la réflexion sur la fonction minimale du décor ("signaler discrètement" – *einen leisen Wink geben*) est générée par la comparaison avec Shakespeare et Molière et par l'exploration des différentes possibilités de monter un opéra dont le sujet serait l'amour d'Achille pour la belle Briséis. Les exigences de Brentano sont valables pour l'ensemble des productions scéniques. Ce qu'il faut surtout retenir de la pensée de Brentano, c'est cette exigence de remettre l'homme au centre de la création dramatique, l'homme en tant qu'être sacré, création de Dieu, l'homme seule origine, seule matière, seule destination de l'acte théâtral.

³⁸⁸ Il est fascinant de voir que bien avant l'apparition du 7ème art (ou encore de la photographie), on peut lire dans le fonctionnement d'une autre forme d'art des principes qui semblent devancer le principe du cinéma. Soit une somme de vie qui est passée par un point focal (la caméra) pour être projetée sur une surface plane, dans un cadre. Certes le cinéma produit une illusion très forte que quelqu'un comme Schinkel ne cherchait pas à réaliser au théâtre. Mais on peut penser aussi aux spectacles visuels des dioramas et panoramas, ici expression d'une évasion par l'image. Comme si le principe du cinéma était déjà "dans l'air", dans les aspirations des hommes avant qu'il ne soit réalisé.

³⁸⁹ "Heutzutage ist [der Schauspieler] durch einen breiten Orchestergraben von uns abgeschnitten [...]" p. 1133.

³⁹⁰ La séparation de l'acteur et du spectateur, même dans un espace scénique qui place les uns au milieu des autres, ne peut à mes yeux (F. R.) être complètement résiliée, sous peine d'anéantir l'acte théâtral.

³⁹¹ "der Schauspieler mußte auf dem weit vorspringenden Proszenium mitten unter den Zuschauern [...] das menschliche Herz ergreifen." Brentano, p. 1133. C'est nous qui soulignons.

2. 1. 1. 6. Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (fin 1818) : pour une autre esthétique de la scénographie

La position d'E. T. A. Hoffmann au sujet de la richesse de la décoration et de l'importance à accorder à la scénographie apparaît principalement dans les *Etranges souffrances d'un directeur de théâtre*, œuvre datée de 1819, mais parue déjà fin 1818. La forme particulière de cette nouvelle, un dialogue entre deux personnages, tous deux directeurs d'une troupe, permet d'aborder directement des questions de théâtre. A la différence de ses prédécesseurs, Hoffmann aborde dans ce texte le monde du théâtre de façon très pratique. Un homme en costume gris (*der Graue*), directeur du théâtre local, a trouvé refuge dans une auberge où il tente d'oublier les affres de son métier en avalant quelques huîtres et autres verres de champagne. Ses soupirs et son comportement étrange attirent l'attention d'un voyageur en habit brun (*der Braune*) qui s'avère avoir été lui-même directeur de troupe. L'homme en habit brun prête une oreille attentive et amicale à son collègue, et ce dernier, après avoir surmonté sa méfiance, laisse déborder le trop plein de "souffrances" théâtrales qu'il a dans le cœur. Des épisodes cocasses survenus autour de la mise en scène d'un opéra *Gusmann le Lion* sont narrés et témoignent, entre autres, du regard ironique qu'Hoffmann porte sur la pratique du costume et du décor à son époque ; puis suivent des passages plus sérieux dans lesquels les deux personnages échangent sur le jeu de l'acteur, la dramaturgie de Shakespeare et de Gozzi (élevés par Hoffmann au dessus de tous les autres auteurs), ou plus particulièrement sur la scénographie. Hoffmann, plus spécialement par l'intermédiaire de l'Homme en brun qui semble être son porte-parole, (car qu'il donne la réponse aux questions posées et défend Shakespeare et Gozzi) critique la trop grande importance prise par la scénographie et les effets spectaculaires qui constituent désormais les spectacles. Il faut rappeler qu'une véritable polémique sur la scénographie avait été engagée en février - mars 1818 entre les deux importants journaux berlinois, la *Vossische* et la *Spenerische Zeitung*, et nous pensons qu'elle a incité Hoffmann à prendre position à son tour.³⁹²

On retrouve chez Hoffmann, qui arrive chronologiquement dans les derniers parmi les auteurs romantiques que nous étudions, beaucoup d'idées que nous avons déjà vues chez d'autres auteurs. Un lecteur attentif constate par ailleurs la multiplication des références intertextuelles au *Phantastus* de Ludwig Tieck. En mettant ces idées et références en lumière, nous avons l'occasion de montrer l'existence du débat par "l'intérieur" des textes, par le jeu des réponses, par le dialogue entre les textes. De même que chez Tieck, Schlegel ou Brentano, le théâtre de Shakespeare est posé en contre-exemple. Mais Hoffmann, à la différence des autres auteurs, semble dire qu'il n'est plus possible de revenir "en arrière".

La description joyeuse du petit monde du théâtre faite par les deux personnages mérite que nous nous y attardions, car il y est question de décors et de costumes. Il ressort des épisodes racontés qu'il sera bien difficile de renoncer aux fastes de la décoration. En effet, qui est intéressé par les riches costumes et les belles décorations ?

³⁹² Je rappelle que dans la première version de ce texte, les *Frères dans l'art* (trad. A. Béguin), parue en 1817 dans le *Dramaturgisches Wochenblatt*, les questions de décoration ne sont presque pas évoquées.

Tout le monde ! Voici donc le point de vue des différentes parties tel qu'il ressort (ironiquement) de la discussion entre les deux directeurs.

- Les comédiens apprécient les costumes luxueux et accordent dans l'ensemble beaucoup d'importance à leur costume ; c'est même un moyen de les soudoyer afin d'obtenir leur accord pour jouer un rôle. A plusieurs reprises des allusions sont faites à la vanité des acteurs qui se montre notamment dans le costume. Ainsi, la *prima donna* accepte le rôle qu'elle avait d'abord refusé une fois que le malicieux tailleur lui a présenté l'esquisse de la belle robe, toute de satin et de soie, dans laquelle elle doit jouer le rôle de la reine Micomicona. L'homme en gris fait également faire de "nouveaux habits" (*neue Kleider*) pour mobiliser ses troupes. Les anecdotes sur les acteurs témoignent par ailleurs du fait que le costume n'est pas déterminé en fonction du sens profond de la pièce, mais qu'il est choisi par chacun, individuellement sans concertation avec les autres comédiens.
- Les auteurs se réjouissent d'avance des belles décorations qui mettront leur pièce en valeur. On peut penser ici au malheureux Poète du *Chat botté* qui demande au machiniste de faire jouer les machines pour tenter de sauver sa pièce.
- Le machiniste se réjouit d'avoir du travail et prépare avec amour les nouvelles machines, comme dans le cas de l'Opéra des opéras *Gusmann le Lion* monté par le directeur de théâtre, l'homme en habit gris, et se joint au concert de récriminations quand le pauvre directeur se voit obligé d'annuler les représentations de cet opéra. Le luxe de la décoration donne du travail à l'artiste et lui assure la gloire.³⁹³ Le machiniste d'Hoffmann ressemble au Machiniste du *Monde à l'envers* de Tieck qui désirait absolument faire apprécier les effets spectaculaires au public.
- Et pour finir : Le public aime les belles décorations et les effets spectaculaires, pour lesquels il vient au théâtre, à tel point qu'il a perdu tout intérêt pour le jeu dramatique. Le tableau à la fois grotesque et comique brossé par Hoffmann montre donc que la situation est complexe, que la faute n'est pas seulement du côté du public, par exemple. Dans cette première partie très vivante de l'œuvre, Hoffmann fustige les pratiques régnantes, mais d'autres passages de la suite du texte sont encore plus sévères.

Les deux directeurs de théâtre dressent un bilan général du théâtre, et ce bilan est très négatif. Or, la richesse des décors et des costumes est présentée justement comme le signe de la mauvaise qualité du théâtre actuel, et le goût pour le spectaculaire en est l'une des causes. Certaines explications données par Hoffmann rappellent les propos de Tieck ou de Brentano ; d'autres lui sont propres. Une première constatation importante, qui se

³⁹³ Nous pouvons rappeler ici l'existence d'un autre texte satirique sur les pratiques scéniques : "Le complot machiniste" (*Der vollkommene Machinist*) qui fait partie des *Kreiseriana*. Ce texte, à lire "à l'envers" comme le *Chat botté* de Tieck, est en fait une satire du mauvais fonctionnement de l'appareil scénique sur les scènes de théâtre, provoquant des situations cocasses. Contrairement à ce que demande le narrateur naïf, le texte est en réalité un appel d'Hoffmann à mieux réaliser l'illusion théâtrale.

³⁹⁴ ["das] eigentliche Schauspiel, das in Dekorationen und Kleidern besteht, die viel Geld kosten." Hoffmann, *Die Kunstverwandten*, in Hoffmann, *Sämtliche Werke in sechs Bänden*, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main, 1985. p. 356. La même citation in : *Seltsame Leiden eines Theaterdirektors*, *ibid.*, p. 476.

italique, mais dans *Les Frères dans l'art* (la première version du dialogue entre les deux directeurs de théâtre) seule la première syllabe du mot est imprimée en italique : "das Schauspiel" un jeu qui se montre, un jeu à regarder. La typographie souligne encore plus le problème fondamental évoqué par l'homme en gris. L'art dramatique effectivement est un art visuel en même temps qu'un art de la parole, et l'étymologie même indique l'importance du sens de la vue. Ici le jeu de mots veut dénoncer l'abus qui est fait du sens de la vue. La critique vise ce qui est présenté sur scène autant que l'attitude du public. Le théâtre ne doit pas, pour Hoffmann et pour les Romantiques en général, devenir le lieu du spectaculaire. Le verbe *schauen*, "regarder", définit ce que l'on n'attend pas en priorité du spectateur. Tieck l'exprime encore en 1827 dans l'essai *Das deutsche Drama* :

"[...] car ce sera le commencement de temps meilleurs, quand nos acteurs et artistes apprendront de nouveau à jouer et nos auditeurs [sic !] à écouter et à voir, et se déshabituèrent progressivement un peu plus du simple acte de regarder (Schauen)." ³⁹⁵

Le spectateur ne doit donc pas se contenter de regarder passivement. On voit que les costumes et décors jouent ici un rôle négatif puisqu'ils ont quasiment remplacé l'acteur. Voilà que l'action dramatique, qui sans nul doute constitue aux yeux d'Hoffmann l'essentiel de l'art dramatique, a disparu de la scène. Les deux personnages sont d'accord sur ce point et on peut supposer qu'ils expriment ce que pense leur créateur. On peut signaler encore, au sujet de la "dépense" générée par la scénographie, qu'Hoffmann aborde la question d'un point de vue pratique, et livre encore un autre argument tout à fait prosaïque contre une décoration trop luxueuse.

L'homme en brun explique sa position sur la bonne fréquentation des théâtres, non due à l'intérêt pour le jeu, mais pour le spectaculaire :

Qu'on ne dise surtout pas que l'affluence plus grande ces temps-ci prouve [l'intérêt du public pour le véritable théâtre]. Nos théâtres sont maintenant devenus des panoramas, des stands de trucs optiques, où l'on fait des tours de toute sorte, danse, escrime, équitation, pyrotechnie, jets d'eau, et la foule, que le jeu dramatique n'attire plus, accourt pour voir tout cela. ³⁹⁶

Le choix des termes est intéressant. Dans le *Phantastus* en 1812, Tieck déplorait les effets spectaculaires réalisés avec la décoration en termes analogues ; qu'on nous permette rappeler sa formulation en manière de comparaison, avant de commenter les deux citations.

Pourquoi chaque ville importante n'aurait-elle pas sa salle de panoramas, ses stands de trucs optiques, ses tours de prestidigitation qui ne font que séduire l'œil ? Alors le théâtre reprendrait ses esprits [...]. Mais nous verrons encore que

³⁹⁵ "[...] denn es ist der Anfang einer besseren Zeit, wenn unsere Darsteller und Künstler wieder spielen und unsere Zuhörer wieder hören und sehen lernen, und sich des bloßen Schauens nach und nach etwas entwöhnen." Tieck, *Dramaturgische Blätter*, Band III, 1852. p. 47.

³⁹⁶ "Man sage ja nicht, daß der größere Zulauf in neuerer Zeit von [dem Interesse des Publikums an dem eigentlichen Schauspielen] zeuge. Unsere Theater sind jetzt zu Panoramen, optischen Buden geworden, in denen mit Tanzen, Fechten, Reiten, Feuer- und Wasserkünsten allerlei Gaukelei getrieben wird, und das alles zu schauen, rennt der Haufe, den man durch dramatisches Spiel nicht mehr anzuziehen vermag." *Seltsame Leiden (...)*, op. cit., p. 476.

des feux d'artifice, des tours de funambule et des prouesses équestres, tous ensemble présentés dans un drame de chevalerie ou un drame merveilleux, seront produits sur la scène.³⁹⁷

Comme on l'a vu, les panoramas sont des peintures de lieux et paysages célèbres présentés avec un éclairage, une invention nouvelle qui rencontra beaucoup de succès. La notion de "panorama" et l'expression "stand de trucs optiques" paraissent être directement empruntées à Tieck. Mais ce qui pour Tieck n'était qu'une sombre prédiction semble pour Hoffmann s'être réalisé depuis. La description est volontairement caricaturale, même si le regain du spectaculaire sur la scène au début du XIXe siècle est, comme nous avons déjà eu l'occasion de l'indiquer, un phénomène réel lié aux progrès de la machinerie et de l'éclairage. Des feux d'artifices (plutôt dans les grands spectacles de type opéra) et des animaux paraissent effectivement sur la scène ; les ballets entrecoupent l'action, même dans des pièces où ils ne sont pas prévus à l'origine. La qualité purement matérielle des décors et des costumes a fortement progressé depuis une cinquantaine d'années. En effet, les théâtres comme celui de Berlin sont financés par le pouvoir royal et disposent de beaucoup plus de moyens que ce n'était le cas encore à la fin du XVIIIe siècle où nombre de troupes n'avaient pas d'attache fixe. Parallèlement au thème de l'hypertrophie du visuel apparaît celui de la dénonciation d'un théâtre "illusionniste" qui est prononcée avec la même virulence. Nous aurons l'occasion de revenir sur ce point.

Comment expliquer encore cette dégradation de l'art dramatique ? Tout d'abord les directeurs avancent l'argument du mauvais goût du public. L'homme en gris ne se fait aucune illusion, ce qu'il exprime par une métaphore culinaire :

Lorsque les gens exigent comme dans le Chat Botté du bon goût [...], ce qui s'exprime ainsi, c'est uniquement la sensation de gens repus qui réclament un mets idéal et inconnu qui comble leur vide intérieur.³⁹⁸

Le public semble pris dans un cercle vicieux : habitué au luxe de la décoration, trop gâté, il le réclame et ne peut s'en passer. Ce public-là qui vient au théâtre pour trouver une satisfaction immédiate semble être uniquement constitué de philistins qui croient pouvoir émettre un jugement esthétique alors qu'ils n'ont pas de sens pour les choses supérieures, pour la profondeur de l'art. Ce jugement de l'homme en gris est en partie justifié, mais extrêmement sévère. Il faut rappeler ici le contexte historique et social, c'est-à-dire que le théâtre est le principal lieu de divertissement dans la société du début du XIXe siècle. Il y a effectivement une demande de divertissement de la part du public, aussi une demande d'évasion dans ces plaisirs visuels et auditifs, qui s'explique peut-être par le fait que la société, en pleine période de "restauration", reste elle-même très fermée.

³⁹⁷ "Warum hat nicht jeder große Ort sein Panorama, seine optischen Buden, seine Gaukeleien, die bloß den Sinn des Auges reizen? Dann käme das Theater wieder zur Besinnung [...]. Aber wir erleben es noch, das Feuerwerk, Luftfahrt, Seiltänzerei und Reiterkünste alles in einem Ritter- oder Zauberstücke auf dem Theater produziert wird". Phantasmus, Deutscher Klassiker Verlag, 1985. p. 682.

³⁹⁸ "Rufen die Leute wie im gestiefelten Kater, wir wollen guten Geschmack [...], so drückt sich darin nur das Gefühl des Übersättigten aus, der nach einer fremden idealen Speise verlangt, die die öde Lehre im Innern vertreiben soll." Die Kunstverwandten, op. cit., p. 356.

Hoffmann propose par l'intermédiaire de l'homme en brun une autre explication de la situation. Cette fois-ci il inverse les rôles, et prend la défense du public, en quoi il se distingue des autres auteurs du corpus. Dans leur dialogue, les deux directeurs évoquent la formation que reçoivent les jeunes actrices qui s'avèrent incapables de jouer un peu plus important en dépit de leur charme. L'une des causes en est le style de jeu qu'on leur enseigne qui est devenu à la mode : ce "ton académique" devenu "tonnerre académique" (*tuono academico*) dans la bouche de l'homme en brun. A cause de cette manière de déclamer, les paroles prononcées sur la scène restent, comme dans la fable de *Turandot*, des "énigmes". L'homme en brun fait le lien entre ce "ton académique" insupportable et le fait que seul l'aspect visuel incite le public à se rendre au théâtre. C'est donc une autre interprétation du phénomène, où la faute incombe au jeu dramatique lui-même qui s'est dégradé et qui rebute les spectateurs. Ici Hoffmann règle ses comptes avec le style de Goethe représenté à Berlin par ses élèves, le couple de comédiens Pius Alexander et Amalie Wolff. Il s'agit d'un aspect de l'œuvre d'Hoffmann qui a été démontré par Heide Eilert dans une étude³⁹⁹ sur les fictions d'Hoffmann ayant pour thème le théâtre. Mais ce jugement vient d'un parti pris. Les témoignages dans les journaux et les études critiques sur l'intendance Brühl prouvent que P. A. Wolff était l'un des meilleurs acteurs de l'époque.⁴⁰⁰ En fait, Hoffmann était lié d'amitié avec Ludwig Devrient, idole des Romantiques et représentant d'un tout autre style de jeu, plus improvisé, plus tourmenté. Devrient avait un caractère difficile et Brühl, admirateur de Goethe, l'a peut-être un peu écarté des responsabilités.⁴⁰¹ Ces indications biographiques montrent que les jugements esthétiques ont parfois une origine très humaine.

Après avoir défendu en partie le public, Hoffmann prend aussi la défense des poètes face au bilan négatif sur le théâtre dressé au début de la conversation, et nous constatons que la réflexion sur la scénographie conduit aussi à une réflexion très pragmatique sur les impératifs de la création théâtrale. La citation insérée ci-dessous est ironique, mais l'écrivain compositeur est en fait du côté des auteurs. Il dénonce le mépris que l'on affiche à leur égard, ainsi que la pratique commerciale qu'est devenue la production de textes (peut-être une allusion à A. von Kotzebue, réputé pour sa plume intarissable et la grande quantité d'œuvres qu'il livra pour la scène de langue allemande). La rémunération des auteurs, sauf s'ils publient leur pièce, ce qui se faisait en général ultérieurement, est d'abord une somme attribuée par la direction lorsqu'elle acquiert le manuscrit. L'auteur touche aussi des droits pour toute nouvelle "mise en scène" dans un autre théâtre.

Dramaturges et compositeurs ont peu d'importance pour la scène actuelle ; on les considère seulement comme des auxiliaires et on les paye le moins possible pour que d'une part cette gent irritable n'aille pas devenir présomptueuse et jouer de mauvais tours, d'autre part, parce qu'ils ne font que donner lieu au spectacle proprement dit, que constituent les décors et les costumes qui coûtent beaucoup d'argent.⁴⁰²

³⁹⁹ Heide Eilert, *Theater in der Erzählkunst. Eine Studie zum Werk E.T.A. Hoffmanns*, Tübingen, Niemeyer, 1977.

⁴⁰⁰ Cf. l'étude de M.-L. Huebscher, *Die königlichen Schauspiele zu Berlin unter der Intendanz des Grafen von Brühl*, Berlin 1960.

⁴⁰¹ C'est la position de E. Devrient dans *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*.

Hoffmann formule sous une forme plutôt ironique l'idée que la scène actuelle manque de textes de qualité, qu'il faut revaloriser le texte par rapport aux éléments extérieurs de la représentation. Ici on reconnaît tout à fait une cohérence avec les autres auteurs romantiques. L'idée qu'il faut encourager les poètes, revaloriser leur travail (ce qui dans l'esprit des auteurs signifie aussi un soutien financier...) ⁴⁰³ afin de retrouver un théâtre de qualité, n'a, en effet, pas été abordée uniquement par Hoffmann. Brentano, dans son article sur l'opéra *Achille* de Paër paru en novembre 1815 se plaint de l'absence de reconnaissance des auteurs dans le processus de création d'un spectacle. Aucun intérêt pour l'œuvre poétique sur la scène actuelle ; le poète lui-même est considéré "dans l'âme des directeurs" comme un personnage de comédie, comme un "pauvre poète famélique". Même s'il sacrifie son inspiration poétique au profit de modèles dramatiques plus rentables, surmonte toutes les épreuves de la collaboration avec les gens de théâtre, il verra son œuvre mal représentée et ne touchera qu'un salaire (plutôt au sens figuré dans ce contexte) misérable. ⁴⁰⁴ Trop d'argent est dépensé pour le décor, dit Brentano, alors qu'il faudrait investir dans les textes, la troupe (ou la musique) :

[...] avec le coût qu'exige la représentation, la rémunération de l'auteur, déjà quasiment oubliée, et l'œuvre poétique vont disparaître ; les acteurs aussi deviendront de plus en plus mauvais et l'art du théâtre évoluera tout à fait vers une belle histoire de la boîte optique. ⁴⁰⁵

Un peu après Hoffmann, le critique dramatique anonyme des *Berlinische Nachrichten* (*Spensersche Zeitung*) tient un discours analogue et encore plus sarcastique dans un article daté du 13 février 1819. Les plaintes des auteurs sont justifiées. H. A. Frenzel indique dans *Geschichte des Theaters* plusieurs sommes reçues par des écrivains au début du XIXe siècle et précise qu'il fallait exercer le métier de dramaturge comme activité secondaire. Il signale encore que la réglementation des relations entre théâtres et dramaturges fut mise en œuvre en Prusse à partir de 1815. ⁴⁰⁶ Brentano, Hoffmann font peut-être allusion à ce fait. On peut se demander si les propos d'Hoffmann visaient l'administration du comte Brühl. Hoffmann a cherché sans aucun doute à mettre en garde le comte et à l'inciter à rechercher des contacts avec des auteurs de qualité. Il faut dire à

⁴⁰² "Dichter und Komponisten gelten bei der jetzigen Bühne wenig, sie werden nur als Handlanger betrachtet, und so schlecht als möglich bezahlt, einmal damit das irritable Genus nicht etwas übermütig werde und tolle Streiche mache, zweitens weil sie nur den Anlaß sind zum eigentlichen Schauspiel, das in Dekorationen und Kleidern besteht, die viel Geld kosten." *Die Kunstverwandten*, op. cit., p. 356.

⁴⁰³ Un débat toujours actuel...

⁴⁰⁴ "[...] in der Seele der Direktoren [...] als armer hungrichter Poet." Brentano, "Über die Aufführung des *Achilles* (...)" in : *Werke* (remettre les réf. dans ce nouveau chap. ? ou op. cit.), p. 1130.

⁴⁰⁵ "[...] bei den Kosten der Aufführung wird der bereits so ziemlich vergessene Dichterlohn und das Gedicht ganz ausbleiben, die Schauspieler werden auch immer mehr sinken, und die Kunstgattung des Theaters wird ganz in eine schöne Guckkastengeschichte übergehen [...]." Brentano, *ibid.*, p. 1133.

⁴⁰⁶ H. A. Frenzel, *Geschichte des Theaters, Daten und Dokumente (1470-1840)*, Kiepenheuer & Witsch, München, s.d. (1984?). p. 346.

la décharge du comte Brühl qu'il essayait de bien rémunérer ses collaborateurs, qu'il s'agisse des acteurs, compositeurs ou écrivains, sollicitant de ses supérieurs l'attribution de gages plus élevés, de cadeaux en numéraire.⁴⁰⁷ Brühl était conscient des difficultés financières rencontrées par les artistes, mais aussi que le mécénat était une chose nécessaire. Evidemment, on peut reprocher à Brühl, qui fit de grandes dépenses pour réaliser le théâtre de ses rêves, d'avoir accordé une trop large part du budget à la scénographie. C'est peut-être en ce sens qu'Hoffmann la caricature et l'ironie étant un moyen détourné de se faire entendre se manifeste ici. (Qui sait si dans ce conseil il n'y a pas aussi un peu d'intérêt personnel de la part d'Hoffmann, appelé à plusieurs reprises à travailler avec les Théâtres Royaux ?)

A la recherche d'une explication pour cette influence néfaste d'une décoration trop envahissante, les deux directeurs de théâtre élargissent leur regard à des temps plus anciens. La situation présente n'est pas la seule possible, puisque les pratiques étaient différentes au temps de Shakespeare, affirme l'homme en brun :

A l'époque de Shakespeare on ne connaissait pas l'éclat des décors et des habits avec lequel on éclipe aujourd'hui l'action dramatique elle-même, mais celle-ci se déroulait, bien vivante, et pour produire l'accessoire on mettait à contribution l'imagination du spectateur, laquelle remplissait son rôle de bon gré.⁴⁰⁸

On retrouve le thème de la vie (*lebendig*) et de la mort que Brentano emploie pour caractériser sa vision des choses, la vie étant créée par l'acteur sur la scène et la mort inscrite dans l'accessoire, la surabondance de toile, de papier, de tissus et de fausses pierres. Les choses accessoires évoquées chez Hoffmann (*Beiwerke*) sont les décors. Même désignation chez August Wilhelm Schlegel. Hoffmann a très bien pu lire les *Cours sur l'art dramatique* et en tirer les informations nécessaires sur le théâtre élisabéthain, qui devient comme chez Tieck ou Schlegel la référence, le modèle. Encore une fois la richesse de la décoration est remise en question. Les propos de l'homme en brun débouchent sur une réflexion sur l'illusion théâtrale. Le concept de l'imagination est essentiel, car c'est elle qui doit permettre une nouvelle manière de créer l'illusion théâtrale. Le thème de l'illusion théâtrale est développé plus longuement par la suite dans la conversation entre les deux personnages, justement en lien avec la scénographie. Hoffmann en réfléchissant sur les moyens de produire l'illusion théâtrale, propose alors un aménagement de la scène plus complexe que l'esthétique de l'espace vide qui semble ressurgir ici.

Or, pour conclure sur E. T. A. Hoffmann et la critique de l'importance de la scénographie, il faut s'arrêter encore sur une réponse de l'homme en brun à une question pertinente de son jeune collègue.

L'homme en gris : Mais comment serait-il possible aujourd'hui de se passer des décors ? L'homme en brun : Nous sommes des enfants gâtés, le paradis est

⁴⁰⁷ Je renvoie encore une fois ici à l'exposé très détaillé de la question donné par M. L. Huebscher, *Die königlichen Theater zu Berlin unter der Intendanz des Grafen Brühl*, op. cit.

⁴⁰⁸ "Zu Shakespeares Zeit kannte man nicht den Glanz der Dekorationen und Kleider, womit man jetzt die dramatische Handlung selbst überstrahlt, aber diese ging lebendig hervor, und zum Schaffen der Beiwerke wurde die Fantasie des Zuschauers in Anspruch genommen, die billig das ihrige tat." *Seltene Leiden (...)*, op. cit., p. 476.

perdu, nous ne pouvons plus revenir en arrière, nous avons maintenant autant besoin de décors que de costumes, mais notre scène ne doit pas pour autant ressembler à une boîte optique. On passe généralement à côté de l'objectif véritable de l'art de la décoration. Rien n'est plus ridicule que de vouloir conduire le spectateur à croire aux palais, arbres, rochers peints, avec leur grandeur et hauteur incongrue, sans qu'il ait besoin de la moindre d'imagination.⁴⁰⁹

L'homme en brun reconnaît, à regret, puisque le paradis (c'est à dire le théâtre de Shakespeare) est perdu, la nécessité de la scénographie sur la scène au début du XIXe siècle qu'il attribue à un manque de maturité du public, dans lequel il s'inclut d'ailleurs lui-même. Hoffmann ne rejette pas le décor en soi, ni l'importance des costumes (il est possible qu'Hoffmann entende même le mot "costume" dans le sens de "costume historique", une acception toujours répandue à cette date). Il tente d'accorder à la scénographie la place qu'elle mérite. Il s'agit donc d'éviter certains défauts : celui de la boîte optique, c'est-à-dire un moyen de créer une illusion facile. On retrouve à travers le terme de la "boîte optique" une nouvelle référence à Tieck et au *Phantastus*, et la reprise de la même critique. Le déploiement de moyens techniques n'a pas de sens car l'imitation du réel est impossible, l'illusion doit être soutenue par l'imagination.

À lire l'échange cité ci-dessus, on peut penser qu'Hoffmann, tout en faisant preuve d'une grande exigence, n'est pas aussi radical que d'autres Romantiques comme Tieck ou Brentano. Les *Étranges souffrances* contiennent une allusion aux décors de Karl Friedrich Schinkel, dont la création la plus intense se situe dans ces années 1816-1820. Alors que la richesse de la décoration et l'allusion aux "panoramas" évoque inmanquablement certains décors de Schinkel,⁴¹⁰ qui ne devraient pas trouver grâce aux yeux de nos deux personnages, il faut croire qu'Hoffmann ne juge pas ces décors de cette façon, puisqu'il fait l'éloge du travail de Schinkel un peu plus loin dans la conversation, en affirmant qu'on a depuis quelque temps, à Berlin, travaillé dans le sens d'une "illusion supérieure" (*höhere Illusion*). L'éloge de Schinkel permet de relativiser la sévérité des propos d'Hoffmann et indique une possibilité de réaliser l'idéal des Romantiques, mais, comme nous l'avons vu à travers la présentation du travail du comte Brühl et de la dimension politique du débat, trop de facteurs contraires jouèrent à Berlin dans ces années 1815 et en empêchèrent la réalisation. On peut légitimement se demander si les deux personnages sont une allusion à des personnes réelles. La réponse est multiple. Pour Georg von Maaßen et pour le commentateur de l'édition du *Deutsche Klassiker*

⁴⁰⁹ ***"Der Graue : Aber wie würd'es möglich sein, jetzt der Dekorationen zu entbehren ? Der Braune : Wir sind verwöhnte Kinder, das Paradies ist verloren, wir können nicht mehr zurück. Wir bedürfen jetzt ebensosehr der Dekorationen als des Kostüms. Aber deshalb darf unsere Bühne doch nicht dem Guckkasten gleichen. Die wahre Tendenz des Dekorationswesens wird gemeinhin verfehlt. Nichts ist lächerlicher als den Zuschauer dahin bringen zu wollen, daß er, ohne seinerseits etwas Phantasie zu bedürfen, an die gemalten Paläste, Bäume und Felsen in ihrer unziemlichen Größe und Höhe wirklich glaube."*** *Seltame Leiden*, op. cit., p. 477.

⁴¹⁰ Maaßen voit dans l'évocation de la richesse des décors une allusion aux représentations de la *Pucelle d'Orléans*. Or, la plus grande partie des décors de la *Pucelle* ont été créés par Schinkel. Peut-être Hoffmann n'appréciait-il pas tous les décors de son collaborateur, surtout quand il s'agissait de d'architectures grandioses. Il est vrai aussi que le décorateur principal des Théâtres Royaux, Karl Wilhelm Gropius, qui livrait tous les autres décors nouveaux et les décors du fonds travaillait dans un style beaucoup plus imposant et moins imaginaire que Schinkel.

Verlag, la mise en garde d'Hoffmann dans sa préface contre toute identification n'est pas à prendre au sérieux et le texte contient des allusions au monde théâtral berlinois. Les deux personnages présentent l'un et l'autre le questionnement d'Hoffmann ; dans l'abattement de l'homme habillé en gris et dans sa fierté au sujet de son théâtre, on retrouve aussi des traits du comte Brühl ; l'attitude à la fois critique et pédagogique de l'homme en brun et l'esthétique qu'il propose lui confère le statut de représentant de l'opposition romantique (obligée d'utiliser la littérature pour se faire entendre d'un Karl von Brühl enfermé dans ses principes), en même temps qu'il exprime certaines idées personnelles d'Hoffmann (en dehors du domaine de la scénographie) comme l'analyse du jeu de l'acteur Devrient ou la fascination pour Gozzi.

2. 1. 2. Autres prises de position

2. 1. 2. 1. Karl Friedrich Schinkel (1813) : faire ressurgir l'action dramatique.

Dans les propositions de réforme⁴¹¹ de la scénographie adressées en 1813 à August Wilhelm Iffland à la suite de la mort du décorateur Bartolomeo Verona, Karl Friedrich Schinkel n'évoque pas nommément la question de la richesse des décors. Toutefois, les propositions qu'il fait vont bien dans le sens d'une simplification,⁴¹² d'une réduction de la place occupée par la décoration, tant sur le plan technique que sur le plan esthétique. On remarque que le verbe ou le substantif "simplifier", "simplification" (*vereinfachen*, *Vereinfachung*) apparaît trois fois dans l'introduction du premier texte (texte incomplet), plusieurs fois dans le deuxième texte (complet). Cette simplification devient même une sorte de principe régissant le traitement de l'art en général :

Dans les Beaux-Arts comme partout, la plus grande simplification possible dans le traitement est du plus grand intérêt, par cela et cela seul, il devient possible d'atteindre le but facilement et sûrement à la fois.⁴¹³

Certes, un doute subsiste sur le fait de savoir si cette insistance n'a pas pour but de convaincre Iffland, de l'acquiescer à la cause de l'architecte, puisque ce dernier avait invoqué des raisons économiques pour rejeter sa première demande. Néanmoins, l'ensemble des réformes proposées repose sur ce principe de la simplification.

Rappelons donc brièvement l'essentiel des réformes demandées par Schinkel. Il souhaite principalement l'abolition des châssis et des décorations latérales (*Kulissen*),

⁴¹¹ Rappelons ici que les lettres et textes avec propositions de réformes sont reproduits dans U. Harten, *Karl Friedrich Schinkel, Die Bühnenentwürfe*, überarbeitet von Helmut Boersch-Supan und Gottfried Riemann, München Berlin, Deutscher Kunstverlag 2000.

⁴¹² Ce que Klaus Lazarowicz signale déjà à propos de l'ensemble de la réforme du théâtre voulue par Schinkel, dans sa courte introduction au texte de Schinkel, in *Texte zur Theorie des Theaters*, RUB 8736.

⁴¹³ *"Wie überall so auch in den schönen Künsten ist die möglichste Vereinfachung in der Behandlung vom höchsten Nutzen, es wird hierdurch die leichteste und zugleich sicherste Erreichung des Zweckes allein möglich."* in Harten, K. F. *Schinkel [...], op. cit., p. 34 (Premier texte (incomplet), Introduction)*

l'abolition des frises (soffites, *Soffiten*) et l'installation d'une toile de fond unique, ce qui inclut une réduction des dépenses de toile et de bois (aspect économique), la réduction de la main d'œuvre nécessaire, de la place occupée par le décor, de sa complexité (aspect technique). D'un point de vue esthétique, les modifications auront alors pour conséquence que "l'image scénique" (*das Bild der Szene*) "ne se mette pas en vedette avec ostentation" (*sich nicht prahlend vordrängt*).⁴¹⁴ Par cette formule, Schinkel se range du côté de ceux qui condamnent le luxe, le faste de la décoration. Justement, au moment où la plupart de nos auteurs romantiques déplorent une situation absurde, un "monde à l'envers", les réformes de Schinkel semblent vouloir amener un renversement dans l'autre sens, un recentrage sur l'essentiel, comme le montre la citation suivante, où Schinkel évoque l'importance, à ses yeux, du proscénium sur lequel doit se dérouler l'action. Sur le dessin que Schinkel envoya à Iffland, le proscenium est délimité, encadré de chaque côté par quatre colonnes corinthiennes :

Si la Scène doit acquérir un caractère supérieur, ce proscénium doit plutôt prendre l'aspect de la scène fixe des Anciens et former un cadre pour l'image que constitue le spectacle théâtral dans son entier, cadre dans lequel l'action mobile, sortant de la scène, surgit comme un point focal projeté vers l'extérieur, et devient ainsi le point le plus lumineux de l'apparition dans son entier.⁴¹⁵

C'est l'action dramatique, en mouvement, c. à. d. l'essentiel, qui resplendira (et non plus le décor...) ; c'est l'action dramatique sur laquelle le regard, l'attention du spectateur se focalisera. En cela l'exigence de Schinkel rejoint tout à fait celle des Romantiques. Son statut de praticien, sa formation d'architecte lui font trouver des propositions concrètes pour la réalisation de cet objectif.

La position de Schinkel sur les décors diverge cependant de celle de plusieurs écrivains romantiques, en ce sens qu'il ne méprise pas, qu'il ne désire pas supprimer la décoration théâtrale, bien au contraire. Le décor, d'abord qualifié "d'élément secondaire" (*Nebenteil*) est réévalué, remis en valeur à la fin du premier texte :

Dans une grande œuvre d'art, la perfection de tous les éléments [est] nécessaire.

⁴¹⁶

L'importance accordée à tous les éléments d'une représentation doit être soulignée. Dans le second texte, Schinkel franchit un pas de plus en utilisant la formule significative de "l'élément secondaire qui participe à l'action" (*mitwirkender Nebenteil*) pour caractériser le décor.⁴¹⁷ Cette formulation est essentielle, car elle signifie que les décors font partie intégrante de la représentation, font l'objet d'une réflexion en lien avec l'œuvre

⁴¹⁴ *ibid.*, p. 37 (Deuxième texte (complet), partie I)

⁴¹⁵ *"Soll die Szene einen höheren Charakter gewinnen, so muß dieses Proszenium mehr das Wesen der festen Szene der Alten gewinnen und ein Abschlussrahmen sein für das Bild der ganzen Theatererscheinung, in welchen aus der Szene heraus die bewegliche Handlung tritt wie ein herausgeworfener Fokus und so den leuchtensten Punkt der ganzen Erscheinung bildet."* *ibid.*

⁴¹⁶ *"in einem großen Kunstwerk [ist] die Vollendung aller Teile nötig"* *ibid.*, Premier texte, p. 34.

⁴¹⁷ *ibid.*, Deuxième texte, p. 37.

dramatique. Nous avons vu que Schinkel réalisera ensuite ce principe, en créant plusieurs décors symboliques qui se mettaient au service de l'action. Par cette conception du décor, il prépare déjà en partie ce que sera le travail de mise en scène au XXe siècle.

2. 1. 2. 2. Les critiques dans les journaux berlinois.

Parmi les critiques théâtrales parues entre 1815 et 1819 dans les deux journaux berlinois, la *Vossische Zeitung* et les *Berlinische Nachrichten* (*Spenerische Zeitung*), ce sont plus particulièrement les critiques des *Berlinische Nachrichten* qui nous ont intéressée pour le regard critique qu'elles portent sur les réalisations du comte Brühl et l'évolution des pratiques scéniques à leur époque. Les critiques de la *Vossische Zeitung*, en ce qui concerne les questions de scénographie, louent dans l'ensemble le travail du comte Brühl. Toutefois, il faut signaler que les critiques de la *Vossische Zeitung* ne font pas uniquement l'apologie de la direction des Théâtres berlinois, et qu'elles signalent aussi les problèmes techniques, le manque de qualité d'un décor ou son traitement inapproprié. Dans la querelle qui les opposait aux critiques des *Berlinische Nachrichten*, les rédacteurs de la *Vossische Zeitung* ont insisté sur la beauté des représentations, sur les progrès de la scénographie.

Les critiques théâtrales des *Berlinische Nachrichten* (*Spenerische Zeitung*) sont, quant à elles, particulièrement intéressantes durant l'année 1818 et le premier quart de l'année 1819. Elles sont de nature diverse : certains articles, plus virulents, prennent à plusieurs reprises nettement position contre "la splendeur [...] des décors au théâtre", et "la richesse, le goût [...] des costumes" qui augmentent tous les jours.⁴¹⁸ Ils semblent être issus de la même plume. Ils alternent avec d'autres articles d'un ton plus mesuré qui analysent la qualité littéraire des œuvres représentées. Il est possible qu'ils aient été rédigés par un autre auteur. Tous les articles ne sont pas entièrement négatifs dans leur jugement, et certains font aussi l'éloge de certains décors et costumes considérés comme "beaux" et "appropriés" (*passend*). Hermann Schaffner, dans son étude sur la réforme des costumes effectuée par le comte Brühl présente déjà de façon synthétique le point de vue critique qui s'est manifesté dans ces articles, sans les commenter. U. Harten cite les extraits de ces articles des *Berlinische Nachrichten* lorsqu'ils se rapportent aux décors de K. F. Schinkel. Elle signale que les critiques sont plutôt négatives, mais les utilise surtout pour dresser un bilan de la réception des œuvres de Schinkel. Nous avons voulu mettre l'accent sur plusieurs articles consacrés uniquement aux questions de scénographie.

L'auteur de ces articles présente des arguments analogues à ceux des Romantiques, tout en proposant sa propre vision des choses. Il se réfère plusieurs fois à d'autres auteurs plus célèbres pour étayer sa démonstration, et ce point fait aussi l'intérêt de ces articles. Nous nous intéresserons prioritairement à un très long essai publié en février 1818. Il est publié en plusieurs volets et s'intitule : "Au sujet des costumes et décors de théâtre" (*Ueber Theater-Dekorazionen und Kostüme*). Le ton de l'article est tout à fait sérieux, et l'auteur exprime un réel désir de contribuer à une amélioration des pratiques scéniques par son discours et ses conseils. Dans les premières lignes de son essai,

⁴¹⁸ Dans ces mêmes articles, l'auteur prend position sur l'authenticité des costumes ; nous traiterons cet aspect en même temps que les prises de position des autres auteurs.

l'auteur anonyme commence par donner une définition de la fonction des décors et des costumes.

La fonction indéniable des décors et des costumes est : de rendre concret un fait frappant ou lyrique sur la scène au moyen d'un environnement approprié. Mais la première question qui se pose est : quels environnements sont appropriés pour la réalisation de cet objectif ?⁴¹⁹

Dans les premiers volets de son essai, l'auteur aborde plutôt la question de la beauté et de l'exactitude des costumes. Nous reviendrons sur le principe de la beauté, qui se trouve en contradiction avec le strict respect de la vérité historique. Toutefois, en abordant la question des costumes, l'auteur note l'un des défauts qui les caractérise : une ornementation trop riche.

"[...] tout ornement, enjolivure, etc. qui attire l'attention de l'observateur plus sur soi que sur ce qui fait l'objet de l'ornement est # condamnable."⁴²⁰

La proposition est entièrement soulignée dans le texte, et ressort du milieu de la page. L'auteur a mis tous les moyens en action pour se faire comprendre, même ceux de la typographie. L'argument lui-même rappelle un argument principal des Romantiques : l'idée qu'une scénographie trop riche, trop luxueuse détourne l'attention du spectateur du texte qu'il considèrent comme essentiel. Ici, l'auteur anonyme pense plutôt au jeu de l'acteur, mais ses propos vont dans la même direction.

Après s'être intéressé aux costumes, l'auteur traite plus longuement la question des décors, et donne des arguments analogues. Il défend l'idée que l'on s'éloigne de plus en plus de leur fonction originelle.

Les décors commencent à jouer un rôle essentiel, leur exécution est si soignée, si impressionnante, si brillante, qu'ils occupent et séduisent en permanence le regard, et, de ce fait, distraient et perturbent l'âme et l'imagination.⁴²¹

L'auteur évoque l'influence néfaste de décors trop brillants sur l'imagination : ils l'empêchent de se développer. Le fait de présenter l'imagination comme une faculté précieuse ramène l'auteur encore une fois dans les rangs des Romantiques. L. Tieck et Schlegel justifient leurs attaques contre une décoration trop riche par le frein qu'elle constitue pour l'imagination du spectateur. Hoffmann, quand à lui, demande que l'âme, le cœur (*das Gemüth*) trouve son compte à travers le spectacle. Pour cela, il propose une forme de décoration toute différente, plus sobre, fondée sur la lumière et créant une

⁴¹⁹ "Die unleugbare Bestimmung der Dekorazionen und Kostüme ist : einen drastischen [sic!] oder lyrischen Vorgang auf der Bühne durch angemessene Umgebungen zu versinnlichen. Es fragt sich aber zuerst : welche Umgebungen sind jenem Zwecke angemessen." *Berlinische Nachrichten*, 5. février 1818. C'est l'auteur de l'article qui souligne. Des expressions, des formules frappantes sautent immédiatement aux yeux du lecteur, qui saisit rapidement la démarche critique de l'auteur.

⁴²⁰ "daß jeder Schmuck, Zierrath, u.s.w., welcher die Aufmerksamkeit des Beschauers mehr auf sich als auf das Geschmückte lenkt – verwerflich sei." *ibid.*, 10 février 1818.

⁴²¹ "Die Dekorazionen fangen an eine Hauptrolle zu spielen, sie werden so sorgsam, so effektiv, so glänzend ausgeführt, daß sie das Auge fortwährend reizen und beschäftigen und so auf Fantasie und Gemüth ablenkend und störend wirken." *ibid.*, 14 février 1818.

atmosphère. Elle touchera bien mieux le cœur du spectateur, laissé froid par une décoration chargée et brillante. Hoffmann exprime ce point de vue un peu plus tard, après la publication de l'article des *Berlinische Nachrichten*, à la fin de l'année 1818 dans les *Etranges souffrances*. L'auteur anonyme conclut le paragraphe en demandant que le fond de scène reste neutre, qu'il ne s'impose pas. Il concède pourtant que le décor peut contribuer à faire surgir la "dimension poétique" (*der poetische Werth*) de la représentation. Cette expression en revanche, dont le sens exact est difficile à définir, semble le différencier de certains Romantiques (Brentano), qui n'accordent qu'une fonction minimale au décor. Un exemple qui apparaît un peu plus loin dans le texte peut nous permettre de clarifier ce point. Justement, dans la suite de l'article, l'auteur fait l'éloge d'un décor créé par Schinkel, l'entrée de l'Enfer dans l'*Alceste* de Gluck. Il apprécie que Schinkel n'ait pas peint toute l'horreur de l'Enfer, mais qu'elle soit seulement suggérée par l'ouverture noire et béante dans les rochers.



KNF. 42. ALCESTE, IV. DEKORATION

K. F. Schinkel, IVe décor pour Alceste.

Illustration tirée de U. Harten, K. F. Schinkel [...], 2000.

Mais il loue également le symbolisme du décor de Schinkel (sans dire que c'est de cela qu'il s'agit), qui exprime le combat de la vie et de la mort. Le dessin original de Schinkel existe encore, et l'on y retrouve effectivement, à travers le contraste des parties claires et sombres le sens indiqué par le critique. La demande de simplicité ouvre le chemin vers un décor symbolique. C'est en ce sens que Schinkel entendait la notion de symbole déjà en 1813.

L'auteur de l'article en tire néanmoins la conséquence que la toile de fond ne doit être rien d'autre qu'un "arrière plan" (*Hintergrund*), qu'une "toile de fond", donc ne doit pas prendre le caractère d'un "tableau" (*Gemälde*),⁴²² d'une œuvre d'art indépendante. L'auteur attaque ici une tendance qui caractérise les décors des théâtres berlinois et à laquelle Schinkel lui-même n'a pas échappé. C'est aussi une façon de s'opposer aux principes de Brühl qui s'efforce, par l'attention donnée au décor, d'en faire une œuvre d'art, dans le but de faire de la représentation une œuvre d'art.

C'est alors que l'auteur anonyme introduit un argument de poids, la référence à l'Antiquité et à Shakespeare, qui le conduit pourtant vers une position nuancée.

Nous savons combien l'effet des décorations est minime, car nous avons connaissance de l'effet que firent les pièces des Anciens, avec une décoration fixe extrêmement simple, et les pièces de Shakespeare jouées entre quatre murs devant des tentures grossières de sacs de toile. Nous ne voulons pas dire par cela que nous méprisons des décorations plus belles, mais nous voulons donner des limites aux décors.⁴²³

L'auteur ici se place encore une fois du côté des Romantiques en reprenant un de leurs arguments principaux. Lessing, comme on l'a vu, s'était appuyé sur l'idée que la simplicité de la scène élisabéthaine n'enlevait rien à la force dramatique d'une pièce. Après Lessing, celui qui transmet cette idée fut A. W. Schlegel, de qui l'auteur, qui a lu les *Cours sur l'art dramatique*, reprend l'idée. L'analyse des articles de la *Vossische Zeitung* permet de constater que cette admiration pour la scène élisabéthaine était loin d'être partagée. Mais il est intéressant que l'auteur reprenne cet argument en lui conférant par là un plus large écho dans le public. Un an plus tard, dans un article publié en février 1819, un auteur (sans aucun doute la même personne) reprendra et défendra encore une fois cet argument de la scène élisabéthaine comme modèle d'une autre manière d'assister au spectacle et de le regarder.

Un dernier point intéressant dans l'essai "sur les décors et les costumes" est la différence que le critique fait entre les pièces "tragiques" (*Tragödie*) et les pièces "romantiques ou lyriques." (*romantische und lyrische Darstellungen*.) Les deux types d'œuvres n'exigent pas la même scénographie.

⁴²² die Dekorazion kann [für den poetischen Werth] nachtheilig wirken, sobald sie den Charakter eines Hintergrunds zu einem Gemälde überschreitet." *ibid*.

⁴²³ "Wie wenig die Umgebungen des Theatres thun, wissen wir, denn es ist uns bekannt, welche Wirkung die Stücke der Alten, mit stehender höchst einfacher Szene und die Shakespeares, zwischen vier Wänden mit grobem Sack-Vorhang, gemacht haben. Damit soll nicht gesagt sein, daß wir schönere Umgebungen verschmähten, aber wir wollen den Dekorazionen Schranken anweisen."

Les décors sont en règle générale partie intégrante des spectacles lyriques et romantiques, car ce n'est pas la réflexion qui règne ici, mais ce sont les sentiments et l'imagination. ⁴²⁴

L'auteur demande que les décors soient établis

en lien permanent avec l'action ; car c'est là que réside le vrai secret du décorateur. ⁴²⁵

Cette exigence est importante : nous avons déjà souligné que l'unité entre les différents éléments d'une représentation apparaît comme un signe avant-coureur de la pratique ultérieure de la "mise en scène" dans son sens moderne.

Pour les tragédies en revanche, il recommande vivement de choisir un décor fixe, le plus simple possible et imposant ("die stehende, möglichst einfache, aber imposante, Dekoration"). Cette forme de décor est plutôt une allusion au théâtre de l'Antiquité.

Là où la pensée est primordiale, car tel est le cas pour la tragédie, toute perturbation et tout dérangement doivent être évités ; il est nécessaire de donner à l'environnement de l'œuvre la même forme noble, simple et solide, qui constitue la loi de l'œuvre tragique elle-même. ⁴²⁶

L'auteur de l'article conclut en appelant à ce que ses idées soient prises en compte. Il formule le souhait légèrement ironique que les étincelles qui jailliront du débat autour de ses idées éclairent la pratique du théâtre.

2. 1. 3. Réponses des deux directeurs de théâtre

Les deux directeurs ont chacun répondu aux arguments avancés par le parti adverse pour critiquer la richesse et l'importance de la décoration, et certaines remarques apparaissent même comme une réponse directe à un argument, voire à un texte précis. On remarque que les directeurs cherchent moins à se défendre d'avoir choisi une décoration trop riche, que de tenter de justifier un état de fait qu'ils reconnaissent implicitement. Rappelons que les deux directeurs de théâtre se sont exprimés de façon plus générale sur la question de l'importance et de la richesse de la décoration dans le cadre de la réflexion théorique qu'ils proposèrent sur les costumes et les décors. Le choix d'une esthétique réaliste les amenait en principe à rejeter toute richesse non appropriée à l'œuvre ou au personnage représenté. Dans la pratique cependant, cette exigence ne fut pas respectée ; la scénographie de certaines représentations fut plus importante que le texte ne l'exigeait à l'origine.

⁴²⁴ *In romantischen und lyrischen Vorstellungen machen die Dekorazionen in der Regel einen integrierenden Theil derselben aus, denn hier herrscht nicht die Reflexion sondern Empfindung und Fantasie vor.*

⁴²⁵ *"es muß aber eine dauernde Wechsel-Beziehung zwischen der Handlung und der Dekoration obwalten und hierin liegt das Wahre Geheimnis des Dekorateurs."*

⁴²⁶ *"Wo der Gedanke, so verherrscht wie in der Tragödie, da muß jede auch noch so kleine Ablenkung und Störung vermieden und der Umgebung des Stücks die edle einfache und feste Grundhaltung gegeben werden, welche für das tragische Dichterwerk selbst gebietendes Gesetz ist." *ibid.**

Il nous faut signaler encore que les deux directeurs abordent parfois conjointement la question du respect de la vérité historique dans la scénographie et celle d'une décoration fastueuse dans leurs réponses. Il n'était donc pas possible de trancher nettement entre toutes les réponses et certains renvois s'avéraient nécessaires. Précisons d'emblée que le comte Brühl a plus développé ses réponses que ne l'a fait A. W. Iffland, mais nous tenions à signaler les réactions de ce dernier aux critiques qui lui furent faites.

2. 1. 3. 1. August Wilhelm Iffland

Avant de citer plus précisément les réponses d'Iffland nous voudrions revenir sur un point qui permet de saisir la perspective dans laquelle se placent les deux directeurs et qui implique une forme de réponse. Dans l'*Almanach* édité par A.W. Iffland en 1807 (p. 296-297) se trouve un témoignage intéressant sur les pratiques scéniques alors répandues en Allemagne. En effet, à la fin de l'*Almanach*, Iffland ou l'un de ses collaborateurs a dressé une liste mentionnant le personnel et l'activité de tous les théâtres de langue allemande. Les informations données pour le théâtre de la ville de Brême témoignent du fait que l'enrichissement du fonds de décors et leur embellissement est vu comme quelque chose de tout à fait naturel. Un événement théâtral particulier est signalé, une œuvre donnée avec "vérité et magnificence" (*Pracht und Wahrheit*) et ayant mobilisé une centaine de figurants, qui a suscité l'admiration du public. On voit dans cette note que la richesse de la scénographie est considérée par la critique et le public comme une qualité du spectacle et non comme un luxe. Pour les théâtres des villes moyennes, l'attention portée à une mise en scène soignée permet de mettre en valeur leur établissement.

Des réponses concrètes d'Iffland aux critiques qu'il a reçues apparaissent dans les différents articles des *Almanachs*, et plus spécialement celui de 1811, comme nous l'avons déjà signalé. Les titres des articles de cet *Almanach*, replacés dans le cadre d'une polémique, prennent un sens particulier. Il est vrai qu'Iffland répond ici plus globalement aux critiques qui lui sont faites, mais la réponse sur la question de la scénographie est implicite. La réponse d'Iffland est clairement fondée sur l'attitude du public.

Dans l'article "Sur la situation actuelle des directions des théâtres comparée à ce qu'elle était auparavant",⁴²⁷ Iffland évoque l'évolution du répertoire qui a entraîné de grands bouleversements dans la gestion des théâtres, et notamment dans les choix effectués dans le domaine de la scénographie. Iffland évoque le répertoire des théâtres au milieu du XVIIIe siècle, puis s'intéresse à la redécouverte des œuvres de Shakespeare, ainsi qu'à la mode des drames de chevalerie.

Lorsque l'on introduisit les pièces de Shakespeare sur la scène, et que suivirent progressivement les drames de chevalerie #Erwine de Steinheim, Agnès Bernauer, les Brigands, L'attaque de Boxberg, Just de Stromberg, Mathilde de Gießbach etc. ; la situation que connaissait les théâtres en fut radicalement transformée."⁴²⁸

Et Iffland de poursuivre :

⁴²⁷ "Ueber das Verhältnis der Directionen... *Almanach fürs Theater*, Berlin 1811.

"Les auditeurs se transformèrent dans la plupart des lieux presque uniquement en spectateurs."⁴²⁹

Plusieurs choses sont à souligner dans les citations qui précèdent. D'abord le fait qu'Iffland place *les Brigands* de Schiller parmi les drames de chevalerie. Iffland semble ici faire un amalgame entre certaines œuvres du *Sturm und Drang* et les drames de chevalerie. Ce nouveau répertoire exigeait une autre "mise en scène", avec une multiplication du nombre des acteurs et des figurants, une dépense plus importante pour les costumes (armures, costumes espagnols ou vieil-allemands), une diversification éventuelle des décors (si l'action se déroule dans des lieux différents, si elle se déroule au Moyen-Âge qui ne fait pas partie des décors "types") et des éléments du costume. Les problématiques de la vérité historique et de l'importance de la scénographie sont ici liés. La désignation du spectateur comme "auditeur" doit être également relevée. Iffland semble dire que le goût pour le spectaculaire a été introduit par les drames de chevalerie. Il y a un sens polémique dans cette affirmation. Nous posons l'hypothèse qu'Iffland fait une sorte d'amalgame entre plusieurs phénomènes : Shakespeare, la mode des drames de chevalerie, l'admiration de ses adversaires pour Shakespeare et certaines œuvres du *Sturm und Drang*, voire l'opposition des Romantiques au style qui lui est le plus proche, le drame bourgeois, qui nécessite une scénographie sobre. Iffland répond que c'est l'autre camp, celui des admirateurs de Shakespeare, voire celui du *Sturm und Drang* qui est responsable de l'augmentation du spectaculaire. Iffland rappelle quasiment à ses adversaires, même s'il s'agit d'une simplification des faits, que ce n'est pas son propre camp (le drame bourgeois, lieu d'enseignement moral, fondé dans l'esprit d'une critique du théâtre de cour) qui est à l'origine de la forme de théâtre qu'ils critiquent. À ceux qui louent les tentures grises de Shakespeare, il répond que le théâtre de Shakespeare nécessite une scénographie importante (en raison des changements de lieux et de l'ancrage historique). Le raisonnement d'Iffland est juste, mais ce dernier se place bien du côté d'une scénographie réaliste. C'est écarter la réflexion esthétique des Romantiques qui émettent l'idée qu'une autre "mise en scène" de Shakespeare est possible.

La formulation d'Iffland ("auditeur"), ainsi que le jeu de mot autour du "spectacle" (*Schauspiel*) qu'est la représentation théâtrale, sont revenus par la suite dans les textes d'Hoffmann et de Ludwig Tieck, comme nous l'avons vu plus haut. Nous voyons que les deux camps opposés emploient parfois une formulation analogue pour défendre leur point de vue. L'arrière plan idéologique n'est pas le même dans les deux cas. Iffland semble certes regretter l'évolution vers le spectaculaire. La formule des "auditeurs" nous rappelle l'attitude calme des spectateurs dans une gravure que nous avons insérée plus haut représentant le "bon goût" (cf. p. 25) opposé au goût "régnant" des drames de chevalerie, où les spectateurs sont debout dans la salle en agitant les bras. Iffland se place ici du côté de la mesure, du côté d'une simplification de l'appareil scénique, mais il reste, comme nous le verrons, du côté d'une attention au visuel et ne met pas en cause l'importance de

⁴²⁸ "Als aber die Shakespearschen Stücke auf die Bühne gebracht wurden und diesen allmählig die Ritterstücke folgten
Erwine von Steinheim, Agnes Bernauerinn, die Räuber, der Sturm von Boxberg, Just von Stromberg, Mathilde von Gießbach u. s. w. ; so war das bisherige Verhältniß aller Directionen von Grund aus geändert." *ibid.*, pp. 44-45.

⁴²⁹ "Die Zuhörer verwandelten sich an den mehrsten Orten fast ganz in Zuschauer." *ibid.*, p. 45.

la scénographie.

Revenant encore sur l'évolution du répertoire et sur les attentes du public et des intellectuels envers les directions, il affirme, évoquant maintenant la situation du début du XIXe siècle :

"Parallèlement s'élève avec force la voix de personnes isolées qui réclament presque exclusivement des représentations fréquentes et rapprochées de tragédies de haut niveau. Le grand public cependant s'en éloigne, ce qui diminue les indispensables rentrées d'argent."⁴³⁰

Nous avons choisi de retenir cette affirmation d'Iffland sur le répertoire parce qu'elle exprime très bien la situation dans laquelle se trouve le directeur, et parce qu'elle explique le choix d'une scénographie destinée à attirer le public. La voix de personnes isolées est sans doute celle des écrivains romantiques qui réclament effectivement un répertoire plus difficile. Il ne s'agit pas de porter de jugement sur les intentions d'Iffland, qui devait faire preuve de pragmatisme ; mais le renvoi aux attentes du public est aussi une manière de se dégager de sa responsabilité.

En consultant la suite de l'article, on comprend de nouveau qu'Iffland a voulu répondre à toutes les attaques qu'il a subies, et qu'il utilise clairement l'*Almanach* pour se défendre. Ainsi, aux critiques émises sur la mise en scène de la *Pucelle d'Orléans*, notamment sur l'importance accordée au défilé du couronnement du roi Charles VII, il répond qu'il n'a fait que respecter ce qu'exigeait le texte. Il adjoint alors une liste des figurants et des acteurs qui composent le défilé, en assurant que cet agencement n'a rien d'excessif. Il invoque aussi un minimum de crédibilité de la scène du point de vue esthétique et historique. (Un "défilé" avec quelques figurants isolés ne serait pas du meilleur effet et ne correspondrait pas aux exigences minimales de l'étiquette.) Plus loin, il loue encore le travail de son décorateur Bartolomeo Verona. Le ton de l'article laisse deviner qu'Iffland s'est laissé gagner par une certaine amertume.

Les réflexions exprimées par Iffland soulignent les difficultés réelles que fait naître la gestion d'un théâtre, institution à vocation artistique et en même temps entreprise, qui doit compter avec des facteurs très matériels. Iffland était conscient de cette situation. La difficulté d'émettre un jugement définitif sur son action se mesure au fait que cette problématique est toujours actuelle.

2. 1. 3. 2. Karl von Brühl (1819, 1831)

Le comte Brühl consacre le dernier tiers de la préface des *Nouveaux costumes* à la question de l'éclat, de la beauté de la décoration et des costumes. La plupart des points qu'il développe sont en fait une réponse aux arguments des Romantiques et aux critiques qu'il a reçues dans les journaux. Les mêmes idées sont formulées avec plus de véhémence dans la préface qui accompagne les gravures de *Décors* de Karl Friedrich Schinkel.

Brühl cherche d'abord à justifier le soin apporté à la scénographie qui n'est pas

⁴³⁰ "Zugleich fordern laute Stimmen Einzelner, fast ausschließlich eine nahe und öftere Folge der Tragödie im höheren Style. Von diesen zieht indeß das große Publikum sich zurück und verringert damit die unentbehrliche Einnahme."

seulement un droit, mais un devoir. Pour ce faire, il reprend à son compte la référence au théâtre antique et à la scène élisabéthaine que faisaient ses opposants. Il propose d'autres informations sur ces deux formes de théâtre. Sa justification se fonde finalement sur l'évolution récente du théâtre et la place du théâtre dans la société.

L'un des premiers arguments de Brühl est d'ordre stratégique et didactique. Le déploiement de la scénographie est un "moyen" (*ein Mittel*) de développer le goût du public pour les pièces plus difficiles. Selon le comte Brühl, il est doublement conseillé de donner les œuvres majeures de l'art dramatique avec l'aspect extérieur qui convienne.⁴³¹ "L'expérience a montré que ce moyen était très efficace", ajoute le comte. En effet :

"Au début, la foule ne vient que pour voir de beaux costumes et de beaux décors, petit à petit elle s'habitue aux pièces classiques, apprend à connaître l'auteur, et, petit à petit, on la conduit ainsi vers le meilleur."⁴³²

Brühl constate avec plaisir que les pièces "sérieuses pour lesquelles on a soigné la scénographie sont beaucoup plus fréquentées que les comédies." Brühl était donc parfaitement conscient des enjeux d'une décoration élaborée. Les conséquences de cette pratique ne sont pas évoquées. Le public ne risque-t-il pas de s'habituer à une belle décoration et aux effets de scène, au point de ne plus pouvoir s'en passer ? Les Romantiques répondent par l'affirmative et dénoncent la perversion du goût du public. Pour le comte Brühl, cet argument est aussi une réponse à ceux qui demandent une amélioration du répertoire ; c'est la scénographie qui contribuera à cette amélioration.

Les Romantiques avaient fondé leurs attaques contre l'esthétique proposée par les deux directeurs en se référant et s'inspirant des pratiques du théâtre antique et plus particulièrement en se référant à Shakespeare. Or, Brühl a lui-même défendu ses propres principes en reprenant l'argument, mais en se fondant sur d'autres faits historiques que ceux avancés par les Romantiques. Brühl retourne même l'argument de l'imitation du théâtre élisabéthain contre ses opposants. Alors que des Romantiques comme Schlegel et Brentano soulignent la sobriété de la scénographie grecque et la nécessité des tréteaux nus, Brühl affirme :

Les Anciens qui furent nos maîtres en matière d'art dramatique, les Grecs et leurs élèves, les Romains, veillaient fort à la simplicité dans le développement de leurs œuvres dramatiques. En revanche, ils apportaient une attention très scrupuleuse à leurs décors et à leurs costumes qui étaient d'un grand éclat, dans un autre sens, il est vrai, que les nôtres. #⁴³³

Brühl cite encore la source dont il tire ces informations, un ouvrage sur le théâtre des grecs de l'architecte Hans Christian Genelli, qui venait de paraître en 1818. Il fonde donc

⁴³¹ "mit dem nöthigen und passenden Anstande". *Neue Kostüme*, préface, 3^{ème} page.

⁴³² *"Anfänglich strömt die Menge nur hinzu, um schöne Anzüge und Decorationen zu sehen, nach und nach gewöhnt sich dieselbe an die klassischen Schauspiele, lernt so den Dichter kennen, und wird allmählig dem besseren näher gebracht."* *ibid.*

⁴³³ *"Unsere Altmeister in der dramatischen Kunst, die Griechen und ihre Schüler die Römer, hielten sehr auf Einfachheit in dem Gange ihrer dramatischen Werke. Ihr Decorations- und Kostüm- wesen hingegen war sehr sorgfältig beachtet und sehr glänzend, wenngleich in anderer Art als das unsrige."* *ibid.*, 4^{ème} page.

son affirmation sur le savoir des spécialistes, dans une démarche scientifique. Mais il reste difficile de dire si Brühl est ici de bonne foi, s'il interprète le passé (de même que l'ont fait les Romantiques) de façon à trouver des arguments pour appuyer son propre point de vue. Cette réponse révèle aussi le manque d'effort de compréhension d'un parti envers l'autre (le dialogue de sourd).

Les opposants à tout éclat sur la scène apportent comme preuve de leurs dires qu'il n'existait presque pas de décors à l'époque de Shakespeare, et que ses pièces firent malgré cela le plus grand effet. Cette influence est facile à expliquer là où régnait l'esprit de Shakespeare. Son apparition était si immense en comparaison de tout ce qui existait avant lui, que ses œuvres devaient bouleverser et réjouir le spectateur même dans une baraque de planches, tendue de toile grise.⁴³⁴

L'intérêt de la citation réside dans le fait que Brühl mentionne clairement ses opposants et résume leur pensée. Nous avons ici encore un témoignage du débat, et du fait que Brühl connaissait très bien la position de ses adversaires. Cependant, il tâche de trouver une formule pour pouvoir rejeter leur argument. La réponse de Brühl ne paraît pas convaincante, car la contrepartie de ce raisonnement est qu'une scénographie riche doit pallier à un manque de force des œuvres, avec le risque que l'on en déduise un manque de grandeur du théâtre contemporain, qui, lui, a besoin de décorations. Mais on pourra retenir que Brühl ne remet pas en cause la grandeur de Shakespeare. Dans la préface des *Décors* de Schinkel, Brühl émet un raisonnement analogue, mais le ton est ici beaucoup plus véhément :

Il n'est pas inutile de répéter [...], que cela devient une mode de pousser de hauts cris contre les décors et de ne parler et de n'écrire que des théâtres shakespeariens, tendus de toiles grises. On prétend que l'acteur doué fait oublier tout ce qui l'entoure, le costume et les décors ! Mais où est-il donc, ce phénix ? # Et pourquoi un beau tableau d'histoire n'aurait-il pas un beau cadre, un arrière plan agréable et approprié ? Pourquoi voulons-nous retourner à l'époque où l'on jouait sur des chariots et des tréteaux ?⁴³⁵

Brühl, dont le style exprime un sentiment de colère, tente de tourner en dérision la position de ses adversaires. L'idée essentielle qui inspire Brühl et qui l'empêche de d'admettre la démarche des Romantiques est celle du progrès de la scénographie depuis le XVIIIe siècle. Cette idée est également défendue par les critiques de la *Vossische*

⁴³⁴ "Die Gegner alles szenischen Glanzes führen zum Beweise ihrer Behauptung an, daß es zu Shakespear's Zeiten, fast keine Decorationen gegeben, und dessen Stücke dennoch große Wirkung hervorgebracht haben. Diese Wirkung ist aber leicht zu erklären, wo Shakespear's Geist waltete. Seine poetische Erscheinung war so riesengroß im Vergleich mit allem dem, was man vorher kannte, daß seine Werke auch in einer Bretter-Bude mit grauer Leinwand behangen, erschüttern und erfreuen mussten." *ibid.*

⁴³⁵ "[es wird] nicht unnütz seyn, nochmals zu wiederholen [...], daß es nämlich zur Mode wird, auf eine lächerliche Art gegen die Decorationen überhaupt zu schreien und nur von Shakspears Theatern, mit grauer Leinwand behangen, zu sprechen und zu schreiben. Man will, der kunstgeschickte Schauspieler soll alles vergessen machen, was um ihn herum ist, Costume und Decoration ! Wo ist er aber, dieser Phönix ? Und warum soll ein schönes Historien-Bild nicht auch einen schönen Rahmen, einen schönen, einen passenden Hintergrund haben ? Warum wollen wir in die Zeit zurückgehen, wo man auf Karren und Gerüsten spielte ?" *Dekorationen, op. cit., préface.*

Zeitung et par une partie du public. S'insérant dans le mouvement d'une reproduction mimétique du réel, il tente d'en achever la réalisation et est incapable de concevoir le point de vue adverse. La caractérisation de l'acteur comme "phénix" qui se relève de ses cendres se trouve aussi chez E. T. A. Hoffmann.⁴³⁶ L'image est frappante et nous ne l'avons trouvée nulle part ailleurs. Brühl, qui connaissait le texte d'Hoffmann, lui a peut-être répondu ici. Dans la préface des *Nouveaux costumes*, Brühl exprime de façon plus nuancée ses doutes face à la fréquence du "phénomène". Le critique sévère des *Berlinische Nachrichten*, que nous évoquions plus haut, a très bien perçu la faiblesse de cet argument qui ne donne pas une bonne image des capacités des acteurs, et s'est empressé de le tourner en dérision, comme nous l'avons indiqué. Les assertions de Brühl soulèvent toutefois un problème que pose réellement l'esthétique choisie par les Romantiques. Elles posent la question d'une aspiration naturelle de l'homme au visible, et la difficulté de se mouvoir dans l'abstraction. Brühl rejette la forme du théâtre élisabéthain qu'il considère comme "dépassée", et persiste dans son choix d'une esthétique du visible. Dans la suite du texte, Brühl réfute également un autre argument : le fait qu'une lecture en public des œuvres dramatiques par un seul lecteur produise autant d'effet qu'une représentation, car elle suscite le travail de l'imagination. En guise de réponse, Brühl répond que les représentations de l'imagination restent indéniablement toujours les plus frappantes, quelque soit la qualité des décors. Il s'appuie sur cette tournure rhétorique pour mettre cet argument de côté.⁴³⁷ Le texte de Brühl constitue pour nous un témoignage du fait que l'idée du "théâtre dans un fauteuil" était elle-même débattue. Quelque soit le point de vue adopté par les uns et les autres, nous voyons notamment à travers cet exemple que le débat a contribué à poser des problématiques, à faire connaître différents points de vue qui ont, sans aucun doute, trouvé un écho ultérieurement.

Le comte Brühl exprime finalement encore une autre justification de la richesse et de la beauté de la décoration : l'évolution du mode de vie et de la société en général, invoquant les progrès dans tous les domaines de la culture.

Toutes nos manières d'être et de faire, nos progrès dans bien des domaines de la culture, les changements de notre vie quotidienne et l'accroissement du luxe dans cette dernière ont exercé peu à peu une influence colossale sur notre théâtre.⁴³⁸

Rappelant que le théâtre de foire donné sur des tréteaux, où selon Brühl, chaque spectateur trouvait certes son compte, appartient au passé, il poursuit :

De telles contradictions sont fort ridicules ! mais elles ne peuvent nous détourner du chemin que nous avons choisi une fois pour toutes. #⁴³⁹

⁴³⁶ Hoffmann, *Werke*, hrsg. von G. Ellinger. p. 72.

⁴³⁷ Comment ne pas voir ici encore une réponse aux Romantiques, si l'on songe aux lectures célèbres effectuées par Tieck, auxquelles se rendaient de nombreux artistes et intellectuels.

⁴³⁸ "Unser ganzes Walten und Thun, unser Fortschreiten in manchen Zweigen der Cultur, unser verändertes bürgerliches Leben, und selbst der immer zunehmende Luxus in demselben, haben nach und nach und unwillkürlich einen mächtigen Einfluß auf unsere Bühne geäußert." *Neue Kostüme*, préface, 4^{ème} page

La dimension sociologique de l'argument de Brühl est intéressante, parce que cette manière de concevoir les choses est nouvelle. Brühl introduit aussi sans le vouloir l'idée qu'une réforme de la scénographie (soit une transformation des pratiques scéniques en général) appelle une réforme du lieu théâtral. Les propos du comte soulèvent la question du théâtre dans la cité, de sa fonction représentative, du fait que le théâtre est un lieu ouvert, un lieu où le spectateur lui-même se donne en spectacle. Ce que Brühl ne dit pas : alors que le lieu théâtral (le bâtiment) est rempli de signes de cette représentation, est marqué par le pouvoir politique qui en a la charge, la scène elle-même est le lieu de cette représentation qui rend si difficile la mise en place d'une autre esthétique. La condition d'un changement serait que la nation et que le pouvoir s'identifient à cette nouvelle esthétique et la considèrent comme représentative d'eux-mêmes. Un pas a été franchi dans cette direction avec la représentation du *Freischütz*. Brühl voulait que la scénographie de cette oeuvre nationale soit la plus sobre possible. Ici, la simplicité avait donc, comme nous l'avons déjà évoqué, une dimension nationale et a pu être réalisée sur la scène.

Ces réflexions de Brühl sont intéressantes parce qu'elles montrent bien quelle est la situation des Théâtres Royaux et leur fonction. Elles jettent une lumière particulière sur les conditions dans lesquelles pratiques scéniques de ce temps. Une quinzaine d'années plus tard, le roi de Prusse Frédéric Guillaume IV engagera Ludwig Tieck comme dramaturge à Berlin, lui permettant de réaliser de nouvelles expériences théâtrales et de proposer une esthétique différente. Mais ce monarque, on le sait, se sentait proche des Romantiques et voulu les rassembler autour de lui. Cette situation confirme plutôt le propos de Brühl de la difficulté d'imposer une esthétique contre l'aspiration du public (et du pouvoir en place).

Pour conclure sur les réponses du comte Brühl, nous voulons toutefois mentionner que, dans ses paroles de conclusion, il rejoint partiellement le point de vue des écrivains cités plus haut :

Le directeur de théâtre ignorant ou maladroit croit avoir satisfait au goût de son époque lorsqu'il a déployé des trésors de luxe et de couleur. Par contre, celui qui aime véritablement l'art cherchera seulement à donner à chaque chose sa juste place, tant à la simplicité qu'au luxe, et qui va chercher la beauté des costumes et des décors uniquement dans une accumulation inutile et inadéquate du faste, prouve qu'il ne connaît pas son affaire.⁴⁴⁰

Deux attitudes sont opposées ici: le travail maladroit (Brühl ne peut être trop sévère: ce texte est destiné à être lu par tous les autres directeurs de théâtre d'Allemagne, qui, fort probablement, sont justement dans cette situation.) et le choix intelligent d'une scénographie appropriée. Bien évidemment Brühl s'identifie au directeur qui donne à chaque chose sa juste place.

⁴³⁹ "Dergleichen Widersprüche sind höchst lächerlich ! wenn sie uns auch auf dem einmal eingeschlagenen Wege nicht irre machen können." *ibid.*

⁴⁴⁰ "Der unwissende oder ungeschickte Theater-Director glaubt dem Zeitgeschmack Genüge gethan zu haben, wenn er Glanz auf Glanz, Farbe auf Farbe häuft. Der wahre Kunstfreund dagegen, wird nur alles auf seinen rechten Platz zu bringen suchen, sowohl Einfachheit als Glanz, und wer die Schönheit der Kostüme und Decorationen nur in einer unnützen, unzumutbaren Anhäufung von Pracht suchen will, zeigt, daß er sein Geschäft nicht versteht. —" *ibid.*

2. 2. Le débat sur le réalisme et la vérité historique dans la scénographie.

2. 2. 1. Les Romantiques : contre la reproduction mimétique du réel

2. 2. 1. 1. Ludwig Tieck (dès 1797) : le réalisme tourné en dérision

Ludwig Tieck est l'auteur le plus riche sur la question du respect de la vérité historique, un thème qu'il a pris le temps de développer dans des essais plus tardifs. Or, le fondement de la critique du trop grand intérêt accordé à la vérité historique est une attitude profondément sceptique face au réalisme dans la scénographie, et cette attitude est manifeste dès les écrits de jeunesse. En effet la petite pièce satirique du *Chat botté* constitue, à travers quelques scènes ou morceaux de dialogues bien précis, un témoignage humoristique de la pensée de Tieck sur cette question.

Pour comprendre comment *Le chat botté* reflète la position de Tieck sur le réalisme dans les costumes et les décors, il faut se remémorer le contexte dans lequel la pièce fut écrite. August Wilhelm Iffland venait de prendre la direction du Théâtre National et Royal en 1796. L'acteur vedette, comme nous l'avons vu dans la première partie de cette étude, avait développé depuis plusieurs années un style et une théorie du jeu particuliers, très réfléchi et plutôt naturaliste. Tieck considéra l'arrivée Iffland avec beaucoup de scepticisme ; et le *Chat botté* publié en 1797 contient une critique du travail d'Iffland à plusieurs points de vue. La critique littéraire a pu mettre en évidence des passages précis du *Chat botté* qui ont pour but de dévaloriser son style de jeu ; ce sont notamment les commentaires enthousiastes et ridicules d'un personnage nommé Bötticher au sujet de l'acteur qui joue le rôle du Chat Botté. Le conseiller Karl August Böttiger (1760-1835) était un spécialiste de l'antiquité, rédacteur, critique de théâtre, et témoin de son temps, car lié avec maintes personnalités célèbres. Il est l'auteur d'une analyse du jeu d'Iffland, *Entwicklung des Ifflandischen Spiels in 14 Darstellungen auf dem weimarischen Hoftheater im Aprilmonat 1796* (1796), dans laquelle il accorde d'ailleurs un peu d'intérêt aux costumes choisis par Iffland dans ses différents rôles. "J'ai encore en tête le jeu formidable de l'homme qui joue le Chat" affirme le personnage Bötticher dans la pièce. Cet "homme" est August W. Iffland, et les propos du personnage Bötticher sont une reprise parodique de critiques théâtrales que K. A. Böttiger a rédigées à la louange d'Iffland. Or, ce qui n'a peut-être pas été assez souligné jusqu'ici, c'est qu'une bonne partie des commentaires du personnage Bötticher concernent l'aspect extérieur (costume) de l'acteur qui joue le rôle du chat, et nous voulons montrer qu'on peut en déduire aussi la position de Tieck par rapport au travail qu'Iffland effectuait sur le costume. Il existe encore un ou deux autres passages du *Chat botté* qui permettent de comprendre la position de Tieck sur le réalisme dans la scénographie. Nous avons choisi de prendre deux exemples de nature différente qui nous paraissent significatifs.

Le premier exemple est un extrait d'une conversation des spectateurs qui apparaissent dans la pièce. En effet, grâce à la structure de la "mise en abyme", des spectateurs deviennent des personnages et commentent en direct le spectacle du *Chat botté* qu'ils voient devant eux sur la scène. Les spectateurs sont de braves gens qui ne comprennent pas grand-chose au théâtre et leurs propos naïfs, qu'il faut lire à l'envers comme nous l'avons déjà vu plus haut, constituent donc une satire mordante d'un style de jeu, du goût du public berlinois. Dans la pièce de Tieck, les personnages-spectateurs sont d'abord un peu perturbés par la pièce étrange qu'on leur propose, où peu de choses sont rationnelles, où l'on voit, joué par un acteur, un chat sur la scène. Après les scènes d'exposition avec le héros Gottlieb et son chat, le "Roi" et sa fille "la Princesse" font leur première apparition sur la scène. Dans un dialogue à la fois burlesque et pathétique, le Roi se soucie de voir que sa fille n'est pas encore mariée. Commentaire des spectateurs :

Fischer. Voici enfin une scène dans laquelle on rencontre du bon sens.

Schlosser. Je suis ému moi aussi. Müller. Voilà un excellent prince. Fischer. Tout de même il n'avait pas besoin de paraître sur scène avec sa couronne. Schlosser. Cela perturbe complètement notre sympathie pour lui comme tendre père de famille.⁴⁴¹

On voit ici, à travers l'exemple de cet accessoire du costume qu'est la couronne, que le costume a une fonction dans le spectacle et doit être choisi selon certaines règles : de même que le mélange des genres et l'invraisemblance de l'action (un chat qui parle) perturbe les spectateurs, de même le costume, pour ce type de public, doit être vraisemblable par rapport au contenu de la scène, ce qui revient ici à une esthétique réaliste, parce que les spectateurs ne supportent pas le décalage, la farce, l'intrusion de l'absurde. Le contexte culturel est aussi le goût du public pour les comédies larmoyantes (*Rührstücke*) ou scènes familiales (*Familiengemälde*) alors très répandus. Le Roi, s'il s'agit d'une scène de famille, ne doit pas paraître avec les insignes du pouvoir, mais en tenue privée, si l'acteur veut respecter les règles de la bienséance. Le costume détruit l'illusion théâtrale s'il n'est pas réaliste. Mal choisi, il perturbe le spectateur et l'empêche de ressentir des émotions, ce qui est présenté par le spectateur Schlosser comme l'une des fonctions principales du théâtre. Si on lit ce raisonnement à l'envers, on comprend que Tieck demande au spectateur de ne pas s'attacher à ce genre de détails réalistes notamment au niveau du costume, d'accepter aussi un décalage par rapport au réel (et on peut supposer que ce principe vaut pour l'ensemble de la scénographie) ; cet exemple nous confirme que Tieck est à la recherche d'une autre forme de théâtre, dans laquelle la scénographie n'a pas besoin d'être réaliste pour que naisse l'illusion théâtrale, car la force de conviction de l'œuvre est ailleurs.

Le deuxième exemple sont des propos tenus par le personnage Bötticher au sujet de l'acteur qui joue de rôle du Chat. "Quel travail ! Quelle finesse ! Quel talent d'observation ! Quel habillement !" s'exclame Bötticher. Mais la réponse très prosaïque de son voisin indique déjà que Tieck ne suit pas cette exaltation : "C'est vrai," dit Schlosser, "il a l'air

⁴⁴¹ "Fischer : Das ist doch einmal eine Szene, in der gesunder Menschenverstand anzutreffen ist. Schlosser : Ich bin auch gerührt. Müller : Es ist ein trefflicher Fürst. Fischer : Mit der Krone brauchte er nun grade nicht aufzutreten. Schlosser : Es stört die Teilnahme ganz, die man für ihn als zärtlichen Vater hat." *Der gestiefelte Kater*, Reclam, Stuttgart, 1964. p. 17. *Phantastus*, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main, 1985. p. 506.

naturel, comme un gros chat".⁴⁴² Bötticher de reprendre :

Avez-vous remarqué qu'il ne s'agit pas d'un chat noir ? Non, au contraire, il est presque tout blanc et n'a que quelques taches noires, cela exprime parfaitement sa bonhomie, de même on voit déjà à l'avance le déroulement de la pièce et tous les sentiments qu'elle doit générer dans ce pelage.⁴⁴³

Les lignes ci-dessus sont d'abord un persiflage très réussi du style du critique K. A. Böttiger. Ensuite, le fait que le pelage d'un chat, c'est-à-dire l'habit d'un acteur, permette d'exprimer le caractère du personnage, spécialement par tel ou tel détail (les taches), est une allusion aux théories d'Iffland sur le costume, dont la mise en pratique la plus célèbre a été l'interprétation du rôle de l'avare (Molière). Il est vrai que dans un certain nombre de cas, Iffland avait soigné tel ou tel détail de son costume ou maquillage, désirant en faire le témoin d'un trait psychologique du personnage, à la recherche de la plus grande vérité possible. Tieck remet en question l'intérêt de la démarche d'Iffland ; il se moque des efforts réalisés pour traduire la vérité psychologique dans le costume. Au même moment, Tieck tourne aussi en dérision les efforts de Böttiger lui-même, qui présente comme une réflexion théorique approfondie ce qui n'est peut-être, aux yeux de Tieck, qu'une simple imitation du réel dans le travail de l'acteur, sans que celui-ci n'atteigne ce qui est profond dans le personnage. L'idée formulée par le personnage Bötticher que le costume puisse exprimer à l'avance le déroulement de la pièce est bien sûr tout à fait exagérée, mais elle trouve en fait sa source dans une autre exigence du théâtre réaliste de la *Spätaufklärung* : le costume doit *dès le premier instant* permettre au spectateur d'identifier le personnage, même d'en connaître le caractère, voire sa fonction dans l'action dramatique.⁴⁴⁴ Tieck semble donc rejeter la nécessité d'un tel réalisme. On peut même supposer qu'il n'attribue pas au costume prioritairement la fonction de transmettre un message sur le personnage ou sur la pièce. On pourrait préciser : ce que Tieck ne comprend pas, c'est que l'on puisse dépenser du temps, de l'énergie, de la réflexion sur le costume qui ne le mérite pas. On retrouve donc à ce sujet la position de Tieck face à la richesse du costume et des décors : ils considérés comme des éléments tout à fait secondaires par rapport au texte et au jeu de l'acteur et qui ne nécessitent pas d'investissement.

Encore une fois, le costume, tout comme le décor, semble avoir une fonction minimale, peut-être uniquement celle de vêtir l'acteur, et c'est en ce sens qu'il faut comprendre le rejet d'une esthétique réaliste. Cette proposition constitue une libération

⁴⁴² "Welches Studium ! welche Feinheit ! welche Beobachtung ! welcher Anzug !" ; "Schlosser : Das ist wahr, er sieht natürlich aus, wie ein großer Kater." *Der gestiefelte Kater*, Reclam, op. cit., p. 25 ; *Phantastus*, op. cit., p. 514.

⁴⁴³ "haben Sie wohl bemerkt, daß es nicht einer von den schwarzen Katern ist ? Nein, im Gegenteil, er ist fast ganz weiß und hat nur einige scharze Flecke, das drückt seine Gutmütigkeit ganz vortrefflich aus, man sieht gleichsam den Gang des ganzen Stückes, alle Empfindungen, die es erregen soll, schon voraus in diesem Pelze." *Der gestiefelte Kater*, Reclam, op. cit., p. 25-26 ; *Phantastus*, op. cit., p. 514.

⁴⁴⁴ Cette exigence a été formulée après la parution du *Chat botté* dans un article anonyme du *Journal der Luxus und der Moden* de juillet 1803, "Über die Farben der Kleidung auf dem Theater" ; mais je pars du principe que c'est une règle à laquelle Iffland adhérait et qu'il avait fait appliquer déjà à Mannheim avant son arrivée à Berlin. Une série de gravures *Costume de la tragédie* "Le comte d'Essex" sur la scène de Mannheim (1796) en témoigne. Cf. à ce sujet W. Klara, *Schauspielkostüm* (...), 1931, p.70-71.

par rapport aux contraintes du réalisme, mais elle signifie aussi que la scénographie ne sera pas "symbolique" : nous voulons dire par là qu'elle ne contiendra pas de symboles ou d'interprétation de l'œuvre. Tieck a donné encore quelques précisions sur sa conception du costume de théâtre dans les *Dramaturgische Blätter* en 1826 que nous analysons un peu plus bas.

2. 2. 1. 2. A. W. Schlegel (1809-1811) : le "costume essentiel" : "l'esprit des temps et des peuples".

La position d'August Wilhelm Schlegel sur la question de la vérité historique dans la scénographie théâtrale n'est pas aussi simple que la critique l'a parfois affirmé⁴⁴⁵ en le plaçant dans l'un ou l'autre camp, parce que l'on n'a pas fait assez la différence entre ses réflexions au sujet du décor ou du vêtement de scène historique et celles qu'il consacre au sujet du respect de la vérité historique dans le domaine de l'art. S'il apparaît, dans son évaluation d'exemples concrets de costumes, que Schlegel n'est pas un adversaire acharné de la vérité historique sur la scène théâtrale, le ton de ses propos théoriques sur l'art est bien différent. Nous pensons qu'il est possible de résoudre cette apparente contradiction en parcourant les passages concernés avec attention et en les replaçant leur contexte.

Tout d'abord, il semble qu'il existe peu d'affirmations de Schlegel sur la vérité historique appliquée aux décors (contrairement au thème de la richesse des décors, contre laquelle, on l'a vu, Schlegel élève distinctement la voix). En revanche, il est fait plusieurs fois mention d'habits historiques ou non historiques dans les critiques théâtrales rédigées en 1802, ou encore dans les *Cours sur l'art* et les *Cours sur l'art et la littérature dramatique*. En réalité, il est plus juste de dire que Schlegel a abordé et développé à plusieurs reprises la question du respect de la vérité historique dans les œuvres d'art et dans les textes littéraires, mais de façon plus succincte pour les habits de scène. Les positions de Schlegel n'en demeurent pas moins fort intéressantes, mais nous aimerions clarifier ce point.

L'origine de la confusion se trouve sans doute dans les termes employés par Schlegel. En effet, lorsque nous voyons revenir plusieurs fois le terme de "costume" (*das Costum* [sic]) dans l'ensemble des cours sur l'art et la littérature, notamment dans les cours sur l'art dramatique, le contexte nous indique que Schlegel ne l'emploie généralement pas dans le sens de "costume de théâtre", mais dans un sens plus large, encore en usage à cette époque⁴⁴⁶, un sens très proche de son sens étymologique (cf. son origine italienne *costume*), c'est-à-dire "coutume", "mœurs", "traditions", et ce dans différentes activités humaines (dont le vêtement constitue certes une partie importante et des plus visibles). Schlegel introduit même une distinction fondamentale entre un costume "extérieur" ou "superficiel" (*äußerliches Kostüm*) que sont les faits historiques, et un

⁴⁴⁵ Les variations internes des études critiques d'E. Gross et d'H. Schaffner sur le sujet en sont une preuve.

⁴⁴⁶ Une remarque: nombre de mots de théâtre semblent être d'origine française et gardent pendant un temps la graphie française ou italienne (qui n'est d'ailleurs pas toujours respectée dans les éditions modernes !) : "Costüm", "Decoration", "Coulisse". De même, on l'aura remarqué, la graphie du terme "Kostüm", "Kostum", "Costume", est encore très variable.

costume "essentiel", plus profond (*wesentliches Kostüm*) qui est, selon ses propres mots, "l'esprit des temps et des peuples" (*der Geist der Zeiten und Völker*) qui évoque les notions de mentalité, spiritualité, identité. Or, c'est peut-être là ce que Schlegel demande tant au vêtement de théâtre qu'à une présentation de l'histoire : de dire, de montrer quelque chose de "l'esprit" du personnage ou d'un événement, et il nous faut préciser cette notion.

Mais il est vrai que la démonstration de Schlegel n'est pas toujours limpide, d'abord parce qu'il emploie lui-même le terme de costume dans plusieurs sens, et parce qu'il introduit des exemples tirés de l'histoire du théâtre au sein d'une argumentation sur le respect du "costume" (c. à d. de la vérité historique) dans les œuvres d'art plastique, ou encore parce que les exemples choisis dans sa diatribe contre l'exigence de vérité historique dans l'art en général parlent du vêtement des figures représentées. Dédire la position de Schlegel sur le costume (vêtement de scène) de ses réflexions théoriques sur le "costume" (la vérité historique) s'avère donc être une démarche délicate. Nous avons choisi de présenter d'abord les indications concrètes que nous possédons du regard d'August W. Schlegel sur le costume de scène (historique). Dans un deuxième temps nous présenterons les réflexions théoriques de Schlegel au sujet du respect de la vérité historique, et ce, pour les raisons suivantes : les propos de Schlegel doivent être évoqués parce qu'ils ouvrent en théorie de nouvelles perspectives dans le domaine de l'art, du théâtre et de la scénographie et parce qu'ils trouvèrent un écho auprès des contemporains de l'auteur. Ils nous permettent de mieux comprendre la position des Romantiques en général face aux questions posées par la scénographie et, par effet de contraste, les conceptions auxquelles ils s'opposent. Ce chapitre nous permet également de préciser la position de Schlegel sur le vêtement de scène et sa fonction en général.

La position de Schlegel sur le costume historique et le costume de scène en général.

Dans la pratique, August Wilhelm Schlegel semble apprécier l'authenticité des costumes. Il est vrai que les affirmations que nous possédons concernent surtout les costumes de la Grèce et de la Rome antique ; et nous manquons d'informations pour les autres cas. Certes nous constatons aussi qu'il comprend les cas où l'histoire n'a pas été respectée parce que les costumes ont été choisis dans un autre esprit que celui du réalisme. Le choix d'un costume historique est pour lui un choix esthétique (pour sa beauté, son bon goût), voire dramaturgique (pour les informations qu'il transmet dans le cadre de la représentation, et qui peuvent aller bien plus loin que la simple identification du personnage, qui peuvent même être des informations sur un groupe de personnages, sur l'action etc.).

Une série de critiques théâtrales⁴⁴⁷ de représentations données entre 1802 et 1803 aux Théâtres Royaux de Berlin nous livre la réaction de l'auteur face à des réalisations concrètes de costumes, décors, etc. Dans la critique de *Rodogune* (une adaptation de la pièce de Corneille), il vante le costume de l'envoyé des Parthes, déterminé par des spécialistes :

⁴⁴⁷ Schlegel envoyait ces critiques comme correspondant d'un journal paraissant à Dresde, la *Zeitung für die elegante Welt*. Elles ont été republiées dans l'édition complète éditée par E. Böcking : "Theater-Kritiken", *Sämmtl. Werke*, Band IX, 1847 / G. Olms Verlag (reprint), 1971.

*[...] on voyait très bien qu'un connaisseur éclairé de l'Antiquité, M. Hirt, et un artiste honnête, M. Hummel, avaient prodigué leurs conseils pour ce costume, ainsi que pour l'habit de Rodogune, et des instructions analogues eussent été souhaitables pour celui de la Reine [Cléopâtre].*⁴⁴⁸



*Rodogune dans la tragédie du même nom.
Costumes du Théâtre National et Royal
de Berlin [Iffland...], 1802. N° 9.*

Rodogune dans la tragédie du même nom.

Costumes du Théâtre National et Royal de Berlin [Iffland...], 1802. N° 9.

Schlegel semble plutôt apprécier que le costume soit déterminé avec exactitude par des connaisseurs. Il nous paraît donc exagéré de présenter Schlegel comme un opposant virulent à la vérité historique des costumes. Dans la critique du *Regulus* d'Heinrich von Collin, Schlegel souligne même les quelques erreurs du costume, par exemple la bordure rouge des toges ou le choix d'une toge rouge pour le personnage du consul. Pour la

⁴⁴⁸ "[...] man sah wohl, daß dabei ein gelehrter Alterthumskenner, Hr. Hirt, und ein sehr wackrer Künstler, Hr. Hummel, ihren Rath erteilt hatten, sowie beim Anzuge der Rodogüne ; und es wäre eine ähnliche Vorschrift für den der Königin zu wünschen gewesen." *ibid.*, p. 224.

représentation à Weimar et à Berlin de son drame *Ion*, une reprise d'un sujet antique, Schlegel fait dessiner les costumes par le sculpteur Friedrich Tieck dans un style grec tout à fait authentique dans leur forme et leurs motifs. Dans une description de représentations privées données par Madame de Staël, il fait l'éloge d'un costume antique authentique choisi par la comédienne amateur pour le rôle de Phèdre.⁴⁴⁹ Schlegel loue la simplicité de la coupe, la beauté naturelle des plis, des mouvements du tissu qui accompagnent la gestuelle harmonieuse et émouvante de l'interprète. Mais ces derniers exemples révèlent également le goût particulier de Schlegel pour le vêtement antique, et on en déduit que l'éloge des costumes historiques procède tout autant d'une recherche esthétique. Dans un autre texte, Schlegel semble apprécier la vérité historique dans la scénographie. Il s'agit d'un passage du 32^{ème} chapitre du *Cours sur l'art et la littérature dramatique* (1809-1811), un passage dans lequel il évoque l'évolution du costume de scène depuis le XVII^e siècle. Schlegel, dans ce passage, se moque d'abord du costume de la fin du XVII^e siècle et du début du XVIII^e (plusieurs passages du *Cours* signalent effectivement qu'il n'apprécie pas ce style) :

Maintenant on est enfin revenu à un goût plus pur, dans certains des plus grands théâtres le costume est vraiment enseigné et rigoureusement respecté.⁴⁵⁰

Il ajoute, un peu ironiquement, que cette situation est due à la mode de la vérité historique dans les arts, et aux modes féminines nouvelles qui se rapprochent des vêtements antiques. Schlegel regrette par ailleurs que les acteurs ne sachent pas porter dignement les vêtements historiques, mais reconnaît aussi la difficulté que ces costumes impliquent pour le jeu, qu'ils peuvent entraver. L'éloge de l'authenticité des costumes se comprend évidemment aussi dans la perspective du rejet de la richesse (baroque) des vêtements de scène, qui détourne l'attention du spectateur. Dans les passages où il aborde la question de la richesse de la scénographie, Schlegel, on l'a vu, formule un idéal de simplicité. Quand la vérité historique permet cette simplicité, cette sobriété, elle n'est pas à rejeter. La raison pour laquelle Schlegel apprécie tant le vêtement antique, est peut-être sa simplicité. Une telle conception n'est pas sans rappeler la caractérisation de l'art grec donnée par Winkelmann : une "noble simplicité et calme grandeur" (*Edle Einfalt und stille Größe*). On perçoit ici l'admiration de Schlegel, qui, avec son frère Friedrich Schlegel, était d'abord un connaisseur de l'Antiquité avant d'être un Romantique.

Schlegel, comme le signale déjà Edgar Gross dans son étude sur les Romantiques allemands et le théâtre,⁴⁵¹ fustige aussi plusieurs fois dans les critiques les costumes ridicules et mal choisis par les acteurs. Dans la critique de *Rodogune* citée plus haut, il tourne en dérision le costume de la reine Cléopâtre qui a choisi une robe noire ou bleu

⁴⁴⁹ "Ueber einige tragische Rollen von Frau von Staël dargestellt", 1806. *Sämmtl. Werke*, Band IX, op. cit. "im echten Kostum der Antike", p. 276.

⁴⁵⁰ "Jetzt ist man endlich auf einen reineren Geschmack zurückgekommen, auf einigen Haupttheatern, wird das Kostüm wirklich gelehrt und in einem strengen Stil beobachtet." *Sämmtl. Werke*, Band V, hrsg. von E. Böcking 1846/1971 (reprint), p. 319 ; ou encore *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. Zweiter Teil*, hrsg. von E. Lohner, Stuttgart 1967, p. 215, i. e. *Vorlesungen* (Lohner 1967) dans les pages suivantes.

⁴⁵¹ E. Gross, *Die ältere Romantik und das Theater*, Hamburg, Voss, 1910. Cf. p. 105-106.

marine, sur laquelle elle a ajouté une jupe rouge relevée sur le devant, et un châle jaune-brun (en drap de laine, donc chaud et lourd) fixé sur la tête par un diadème.

Ce n'est pas le choix de couleurs sombres correspondant au caractère qu'il faut blâmer, mais ainsi associées elles étaient tout à fait disharmonieuses, et la coupe des vêtements était erronée et défigurante. Peut-on s'étonner alors du fait que la reine, avec la chaleur du climat qui règne là-bas en soit dérangée et en vienne à faire des projets insensés ?⁴⁵²

On constate d'abord dans cet extrait que Schlegel approuve l'idée d'une présentation du personnage par la couleur ; nous reviendrons ci-dessous sur ce point. Dans un deuxième temps il se moque de la forme du vêtement ; et l'on voit bien qu'un parti-pris esthétique détermine son jugement, même si le terme "erroné" n'exprime pas clairement s'il s'agit d'une erreur scientifique ou d'une faute de goût.⁴⁵³

Les critiques théâtrales nous indiquent encore que Schlegel exige du costume de scène qu'il soit adapté au rôle. "L'esprit du rôle était complètement déformé", reproche-t-il à une actrice pour le choix de son costume dans le drame *Rollas Tod*.⁴⁵⁴ Dans la critique de *Regulus*, Schlegel reconnaît que le choix, certes erroné, de la toge rouge du consul a le mérite de faire ressortir le personnage au milieu du grand nombre de toges blanches. En disant cela, il renonce à l'exigence d'une authenticité rigoureuse, et la fonction dramaturgique du costume l'emporte sur le respect de l'histoire ou sur le réalisme. Plus précisément : par fonction dramaturgique nous entendons tout ce qui dans le costume donne des renseignements soit sur le statut du personnage, son caractère, voire son rôle dans la pièce, ou même (mieux) sur l'action tout entière. On en a un exemple simple dans le choix de la couleur sombre du costume de Cléopâtre,⁴⁵⁵ auquel Schlegel donne d'ailleurs son accord. Mais tous ces éléments n'ont pas la même valeur pour Schlegel, qui privilégie les indications sur le caractère, les sentiments d'un personnage, les rapports de force, l'atmosphère d'une pièce. Schlegel se différencie d'Iffland qui travaille sur la fonction dramaturgique du costume en soignant les règles de bienséance et plus particulièrement l'indication du rang du personnage. Nous avons vu qu'Iffland se plaça délibérément du côté du réalisme. Schlegel, dans les cas où le non-respect de la réalité (de l'Histoire) contribue à renforcer la fonction dramaturgique du costume, privilégie le non réalisme plutôt que le réalisme. Mais il existe aussi des exemples où Schlegel reconnaît l'intérêt du respect de la vérité historique pour enrichir la fonction dramaturgique du

⁴⁵² *"Nicht die Wahl dunkler, zu dem Charakter stimmender Farben, war zu tadeln : aber in dieser Zusammenstellung waren sie ganz disharmonisch, und der Schnitt der Kleidungsstücke war verkehrt und entstehend. Ist es zu verwundern, daß die Königin, bei der Hitze des dortigen Klima verwirrt im Kopfe wird und auf tolle Pläne gerät ?" Sämtl. Werke, op. cit., p. 223.*

⁴⁵³ La pointe satirique nous paraît pure moquerie, mais elle joue avec une idée intéressante : l'idée du respect de la réalité dans le costume, soit l'attention au climat, aux données géographiques et sociologiques, un principe développé à la fin du XVIIIe siècle jusque dans les costumes historiques du comte Brühl.

⁴⁵⁴ "Der Sinn der Rolle wurde ganz entstellt". *Sämtl. Werke, op. cit.*, p. 225.

⁴⁵⁵ Il est difficile de dire s'il s'agit d'une caractérisation réaliste selon les théories d'Iffland (le personnage de Cléopâtre apprécie les couleurs sombres) ou une couleur symbolique choisie par la comédienne ou le régisseur.

costume. Schlegel cite un exemple qui lui plaît, et il est encore tiré de la pièce *Regulus* :
Le costume de Bodostor, l'envoyé d'une nation riche, mais barbare, créait un excellent effet de contraste avec la grandeur de la simplicité romaine, qui ne tolérait point d'enjolivures dorées, mais seulement des tissus de laine.⁴⁵⁶



Valerius, un sénateur. Bodostor, envoyé de Carthage. (dans la tragédie Regulus d'Heinrich von Collin)

⁴⁵⁶ "Die Tracht des Bodostor, als des Abgesandten einer reichen, aber barbarischen Nation, war vortrefflich gegen die römische einfache Großheit, die keinen goldnen Zierrat und nur wollene Zeuge zuließ, kontrastiert." *Sämmtl. Werke, op. cit., p. 186.*



Costumes des Théâtres Nationaux et Royaux de Berlin [...], 1802. N° 31 et 32.

Le respect de l'Histoire intéresse Schlegel ici parce qu'il produit un sens plus profond, le contraste entre deux nations, l'une civilisée, l'autre barbare. Bien sûr on a l'impression que c'est plus l'effet créé qui intéresse Schlegel que la vérité historique du costume. Ici, le costume historique est réussi parce qu'il parle de "l'esprit des peuples", du "costume essentiel". Schlegel semble d'accord avec le respect de la vérité historique toutes les fois où elle apporte quelque chose à l'action dramatique.

Nous pouvons tenter de préciser quelle est cette fonction dramaturgique que Schlegel accorde au costume, voire au décor. Nous l'avons vu, Schlegel souhaite que le costume (historique ou non) dise des choses essentielles sur le personnage ou sur l'action. Cette idée nous est confirmée par le travail effectué par Schlegel sur la "mise en scène" de son drame *Ion* prévue à Weimar et à Berlin en 1802. Cette expérience est hélas restée unique. Schlegel se concerta avec Goethe sur tous les aspects de la représentation, notamment sur les décors. Tous deux avaient convenu qu'ils devaient être en rapport avec l'action. Pour la représentation de Berlin, l'architecte Hans Christian Genelli peignit une aquarelle très détaillée selon les instructions de Schlegel, dans laquelle l'architecture, les ombres, la végétation étaient agencés en fonction de l'action, qu'ils commentaient. Ce décor à la fois très authentique et idéalisé était donc rempli de symboles, et transmettait message philosophique, en lien avec le sujet. De même un

travail eut lieu sur la couleur des costumes (qui ne fut pas toujours respecté par les comédiens).⁴⁵⁷ Pour cette expérience d'*Ion*, on voit donc que Schlegel a choisi une scénographie à la fois réaliste et pleine de symboles, elle devait exprimer le sens profond, "l'esprit" (*der Geist*) de la pièce. On peut encore poser la question du jugement de Schlegel sur la caractérisation (hyper)réaliste très souvent pratiquée par Iffland dans le jeu et le costume. Pour Schlegel, cette caractérisation risque d'être trop superficielle ; elle donne de nombreux éléments sur un personnage, mais ne dit pas l'essentiel. Nous pensons ici à un passage des dernières pages du *Cours sur l'art dramatique* (37^{ème} cours) où il est question du drame bourgeois (*Familiengemälde*) et de l'œuvre dramatique d'Iffland. Schlegel pense que les drames bourgeois (familiaux) sont pauvres en action.

[...] afin de pallier ce manque de mouvement, on aura recours à une caractérisation individuelle, qu'un acteur exercé peut mener à un certain degré de vérité, mais qui reste collée aux choses superficielles, de la même manière qu'un portraitiste médiocre cherchera à atteindre une ressemblance par les verrues et les marques de la petite vérole, et par la manière de s'habiller et de nouer le foulard.⁴⁵⁸

Nous reconnaissons que la citation ne concerne pas le vêtement de scène (mais un genre pictural particulier, le portrait), mais elle nous semble quand même bien expliquer pourquoi Schlegel ne penche pas vers la caractérisation pratiquée par Iffland qu'il trouve trop "mesquine" (*kleinlich*), trop prosaïque. Par cette remarque Schlegel touche aussi du doigt le problème que nous évoquions plus haut des limites d'une reproduction réaliste qui doit s'en tenir à des détails individuels, au contraire d'un travail non réaliste qui offre plus de possibilités d'expression. Schlegel semble tout de même plus pencher vers l'emploi de symboles (par la couleur, les objets, les plantes, l'éclairage) que vers une reproduction scientifiquement vraie, mais cela ne l'empêche pas de louer une décoration réaliste, historique, si elle sert l'objectif d'exprimer "l'esprit" de l'œuvre. Ici nous retrouvons tout à fait la réflexion théorique de Schlegel sur le respect de l'Histoire dans l'art en général, comme nous le verrons dans un instant. Le rapprochement entre pratique du costume et réflexion théorique sur la vérité historique dans l'art peut alors se faire, cette fois sans contradiction.

Edgar Gross écrit encore à propos de Schlegel dans *Die ältere Romantik und das Theater* :

C'est ainsi que son penchant pour le style classique le conduit, à l'encontre de son abnégation exprimée dans les "Cours", vers une exactitude presque érudite, au moins en ce qui concerne le costume antique.⁴⁵⁹

L'idée d'une recherche d'exactitude érudite par Schlegel nous paraît tout à fait inexacte :

⁴⁵⁷ Je renvoie pour plus de détails à l'étude très intéressante de Georg Reichard, *August Wilhelm Schlegels "Ion" : das Schauspiel und die Aufführungen unter der Leitung von Goethe und Iffland*, Bonn, Bouvier 1987. Concernant le travail sur la couleur des costumes, Goethe à Weimar créa une version approfondie qui lui était propre, inspirée par ses recherches sur les couleurs.

⁴⁵⁸ "[...] um diesen Mangel an Bewegung zu decken, wird man zu ganz individueller Charakteristik seine Zuflucht nehmen, die ein geübter Schauspieler wohl zu einer gewissen Wahrheit aufzustutzen mag, die aber an Äußerlichkeiten klebt, so wie ein schlechter Porträtmaler durch Pockennarben und Warzen und die Art sich zu kleiden und das Halstuch zu knüpfen die Ähnlichkeit zu erreichen sucht." *Vorlesungen* (Lohner 1967), p. 285.

dans ses critiques théâtrales, Schlegel est l'intellectuel cultivé qui regarde avec une certaine condescendance le manque de culture des comédiens, et même du directeur Iffland. En revanche l'idée d'un goût classique chez A. W. Schlegel nous semble plus juste. Pourtant Hermann Schaffner, qui place Schlegel parmi les opposants au costume historique, contredit E. Gross et propose encore une autre hypothèse concernant l'attention accordée au costume antique :

En effet, ce n'est pas le vêtement antique qui l'intéressait, mais le costume de théâtre antique. Il ne part pas de l'idée de l'authenticité historique, mais d'une idée esthétique, c'est-à-dire de l'effet de contraste du costume, qui constituait le fondement du costume de scène antique.⁴⁶⁰

Il ajoute dans une note, reprochant à Gross de ne pas avoir vu que Schlegel parlait de costumes de théâtre et non de traditions vestimentaires :

Même si les costumes étaient historiquement exacts, ils procédaient d'abord d'une idée esthétique au côté de laquelle l'authenticité historique jouait seulement un rôle secondaire.⁴⁶¹

Ce que Schaffner désigne par "l'idée esthétique" est ce que nous appelons la fonction dramaturgique. Les deux interprétations ne sont peut-être pas contradictoires si l'on pose premièrement que Schlegel ne recherche en aucun cas l'authenticité pour elle-même ou pour un étalage d'érudition et deuxièmement que Schlegel est un passionné du théâtre de la Grèce antique. L'idée de Schaffner d'un intérêt pour le costume de théâtre antique nous paraît intéressante également dans le cas de la préparation des représentations d'*Ion*, dans la mesure où nous savons que l'architecte Hans Christian Genelli, qui secondait Schlegel, était l'auteur de recherches très poussées sur le théâtre des Grecs. *Ion* aurait été pour Schlegel une sorte d'expérimentation théâtrale, une tentative de faire revivre le théâtre antique (dans des conditions difficiles, étant données les pratiques théâtrales de l'époque).

Mais encore une autre idée sur le costume apparaît, dès fin 1801, dans les *Cours sur les Beaux-arts*, dans le chapitre consacré à la peinture et au respect de la vérité historique justement. Elle est liée à l'évocation de Shakespeare.

A l'époque de Shakespeare, on pouvait représenter son Jules César dans les vêtements de l'époque, comme cela s'est produit sans conteste, et personne ne s'en offusquait ; aujourd'hui cela ne serait plus possible.⁴⁶²

L'affirmation sonne déjà plus comme un regret. Elle doit servir à démontrer que le respect de la vérité historique dans les arts n'est pas une nécessité. Dans cet exemple, que Tieck

⁴⁵⁹ So führt sein Hang zur Klassizität selbst gegen die in den "Vorlesungen" ausgesprochene Abneigung zu einer geradezu gelehrten Genauigkeit wenigstens in bezug auf das antike Kostüm." Gross, op. cit., p. 106.

⁴⁶⁰ "Allerdings interessierte ihn nicht das antike Gewand, sondern das antike Theaterkostüm. Er geht nicht von der Idee der historischen Echtheit, sondern von der einer aesthetischen Idee aus, nämlich der Kontrastwirkung des Kostüms, die die Grundlage des antiken Bühnen-Kostüms war." Schaffner, *Die Kostümreform des Grafen Brühl [...]*, Diss., Köln, 1926. p. 31.

⁴⁶¹ Selbst wenn [die Kostümierung] historisch genau war, so ging sie doch zunächst von einer aesthetischen Idee aus neben der die historische Echtheit nur eine untergeordnete Rolle spielt." *ibid.*

reprendra dans ses *Dramaturgische Blätter* en 1826, on trouve déjà cette idée d'une liberté possible par rapport aux contraintes qu'impose le respect de la vérité historique, dans le domaine de l'art, mais aussi dans la scénographie.

La position de Schlegel sur la vérité historique dans les arts.

La réflexion théorique d'August Wilhelm Schlegel sur la question du respect de la vérité historique dans les oeuvres d'art en général est exprimée dans *Cours sur les Beaux-arts* (automne 1801) plus particulièrement au sujet des arts plastiques et dans *Cours sur l'art et la littérature dramatique* (1808-1811) au sujet des œuvres littéraires et de l'art en général. Les passages les plus importants que nous voulons évoquer ci-dessous se trouvent respectivement dans le chapitre consacré à la peinture et dans le 26^{ème} chapitre des cours sur l'art dramatique. En fait, les idées et les exemples développés dans les cours sur l'art ont été repris parfois textuellement quelques années plus tard dans les conférences sur l'art dramatique. Dans les deux cas, le contexte des extraits est très important.

Dans le chapitre du *Cours sur les beaux-arts* consacré à la peinture, Schlegel passe en revue et commente les différents genres : nature morte, peinture de paysages, portrait, peinture d'histoire. C'est ainsi, en abordant la peinture d'histoire (qu'il faut comprendre au sens large, c'est-à-dire tout sujet non contemporain, sujets mythologiques et bibliques compris), qu'il en vient à débattre du respect de la vérité historique, du "costume" dans les œuvres d'art. Ce faisant, Schlegel entre dans des débats esthétiques plus anciens apparus au XVII^e siècle en France puis poursuivis au long du XVIII^e siècle, que l'on peut formuler en substance de la façon suivante : Faut-il respecter strictement dans une œuvre d'art l'architecture, la végétation, le coloris, les vêtements des personnages tels qu'ils sont ou étaient à l'époque à laquelle se situe le sujet de l'œuvre ? Les représentants du style classique français choisirent le respect du costume⁴⁶³, parmi eux Nicolas Poussin (1594-1665) et Claude (Le) Lorrain (1600-1682). Mais, explique Schlegel, voilà que les Français "rejetèrent sans faire de distinction les tableaux qui étaient excellents par ailleurs, dès lors qu'ils pèchent contre le costume"⁴⁶⁴. Or, pour lui les tableaux respectueux du costume sont "froids" et "glacés" (*kalt, frostig*), comme Poussin est un peintre froid (*kalt*), manquant de génie (*genielos*) et savant (*gelehrt*), trois caractéristiques à l'opposé de la conception de l'artiste romantique. Schlegel estime que le jugement

⁴⁶² "Zu Shakespeares Zeit konnte man seinen Julius Cäsar in den damaligen Kleidertrachten ausführen, wie auch unstreitig geschehen ist, und niemand nahm Anstoß daran ; heutzutage wäre das nicht mehr möglich." Schlegel, *Die Kunstlehre*, hrsg. von E. Lohner, Stuttgart, Kohlhammer, 1963. p. 201.

⁴⁶³ De Nicolas Poussin on a vanté la représentation exacte des paysages, l'attention à une végétation différenciée selon les lieux, le travail sur la lumière et l'authenticité des vêtements de personnages bibliques notamment. Karl von Brühl, l'administrateur des théâtres berlinois après 1815, fit reproduire plusieurs fois des tableaux de Poussin et du Lorrain comme décors, et cite les peintres dans la préface aux gravures de costumes (1819). Poussin a donc trouvé des admirateurs en dépit des propos dépréciateurs de Schlegel et en dépit de la remise en question de la vérité historique par les Romantiques.

⁴⁶⁴ "sie verwarfen ohne Umstände die sonst vortrefflichen Bilder, wenn sie [gegen das Kostüm] verstoßen". *Die Kunstlehre*, op. cit., p. 199.

sévère des Français est dû à leur exigence de vraisemblance. Le respect du costume rend plus vraisemblable ce qui est représenté. Schlegel exprime son mépris pour une telle appréhension de l'art.

Cette vraisemblance ne peut avoir une telle importance que pour ceux qui s'avancent sans imagination et avec un cerveau raisonnant vers la contemplation d'une œuvre d'art.

465

Ce manque d'imagination que reproche Schlegel à l'observateur trop rationaliste et à l'artiste sans génie, est un thème récurrent de l'esthétique romantique, qui nous paraît revenir sous la plume d'autres auteurs au sujet du théâtre, notamment au sujet de l'illusion théâtrale produite par la scénographie. L'appel à l'imagination du spectateur, déjà lancé par Tieck, revient en 1810 dans un article anonyme des *Berliner Abendblätter*. La vérité historique de la scénographie, le réalisme, la copie de la nature tuent l'imagination. De telles affirmations éclairent évidemment différemment l'évaluation des pratiques scéniques et expliquent le scepticisme des Romantiques et de ceux qui leurs sont proches face au respect de la vérité historique sur la scène. Schlegel poursuit sa réflexion sur la peinture d'histoire :

J'ai déjà défini précédemment le costume dans l'art comme une extériorité caractéristique. En effet, que m'importent les vêtements, armes, ustensiles, habitations etc. que telle ou telle nation a eu à une époque donnée, si cela ne m'apprend pas à mieux comprendre l'esprit des hommes en lien avec l'Histoire représentée. Or, il est certes vrai que les hommes, sauf intervention de perturbations imprévues, se sont toujours exprimés eux-mêmes par la manière dont ils se constituaient leur environnement ; cependant pour nous [le] montrer, l'artiste doit s'y être immergé ; de cette façon la sèche information deviendra pour lui matière poétique, et il ne va pas ressortir indifféremment tout ce qu'il sait du costume, mais au contraire il créera un lien vivant entre un aspect du costume et l'essence de sa présentation.⁴⁶⁶

On trouve déjà ici en résumé la pensée de Schlegel, qui sera reprise vers 1809-11 dans les cours sur l'art dramatique, mais on trouve également des concepts chers à l'ensemble des auteurs romantiques. Il est intéressant de voir que Schlegel reconnaît les possibilités d'expression du vêtement, des éléments du décor. On ne peut dire que les éléments historiques doivent être éliminés, mais Schlegel leur attribue une fonction, celle de transmettre une information qui doit être de nature plus profonde, plus "intérieure", sur

⁴⁶⁵ "Diese Wahrscheinlichkeit kann aber nur für diejenigen so wichtig sein, die ohne Phantasie bloß mit raisonierendem Verstande zur Betrachtung eines Kunstwerks hinzutreten." *ibid.*, p. 200.

⁴⁶⁶ "Ich habe schon im Vorhergehenden das künstlerische Kostüm als die charakteristische Äußerlichkeit definiert. In der Tat, was kann es mir verschlagen, welche Kleidertrachten, Waffen, Geräte, Wohnungen usw. man unter der oder jener Nation in einem bestimmten Zeitalter gehabt, wenn ich den Geist der Menschen in bezug auf die dargestellte Geschichte nicht besser daraus begreifen lerne. Nun ist es zwar gewiß, daß die Menschen, wo nicht zufällige Störungen eintraten, in der Art, wie sie ihre Umgebung sich anbildeten, immer sich selbst ausdrückten : allein um uns zu zeigen, muß der Künstler sich selbst schon da hinein gefühlt haben ; auf diese Art wird die trockene Notiz für ihn poetischer Stoff, und er wird nicht alles, was er vom Kostüm weiß, gleichgültig auskramen, sondern eine Seite desselben in lebendigem Zusammenhang mit dem Wesen seiner Darstellung setzen." *Die Kunstlehre*, op.cit., p. 200.

laquelle il insiste parce que cette information sera alors véritablement poétique. On comprend bien le désir de Schlegel, le désir que cette attention à la réalité historique ne devienne pas une exposition d'antiquités... (ce qu'il réaffirme avec force quelques années plus tard dans le *Cours sur l'art et la littérature dramatique*). Le spectateur romantique aspire à trouver une spiritualité en plus d'une reproduction mimétique du réel. L'artiste, lui, devra entrer dans cette vie passée, s'en imprégner. Il lui est demandé de faire un choix, de ne pas adopter une attitude objective (celle de la vérité historique), mais subjective donc ~ une autre revendication des Romantiques. Schlegel réaffirme la distinction romantique entre vérité et vraisemblance, entre intérieur et extérieur, entre poésie et prosaïsme, au profit des premiers termes.

Le passage des *Cours sur l'art dramatique* consacré à la vérité historique dans l'art est sans conteste plus virulent. Il se trouve dans l'un des premiers chapitres consacrés à Shakespeare. Une nouvelle fois le contexte du passage auquel nous faisons référence est significatif, et donne une couleur particulière aux propos de Schlegel. L'entreprise de Schlegel est de réhabiliter Shakespeare, de réduire à néant une fois pour toutes les nombreuses critiques que l'on a faites à l'homme comme à l'œuvre. Schlegel s'engage donc dans un débat littéraire. Il recense les critiques faites à Shakespeare pour les reprendre l'une après l'autre, les contredire, en montrer l'absurdité. C'est ainsi qu'il s'échauffe contre l'argument du manque de culture (*Bildung*), de savoir (*Gelehrsamkeit*) du poète et des inexactitudes et anachronismes présents dans son œuvre. La distinction entre l'extérieur et l'intérieur (la vérité historique comme "extériorité caractéristique") que Schlegel faisait déjà, comme nous venons de le voir, en 1801 à propos des œuvres d'art, est appliquée maintenant à l'exemple de la littérature et plus particulièrement aux œuvres dramatiques. C'est à cet endroit que Schlegel effectue la distinction entre ce qu'il appelle le "costume essentiel" et le "costume extérieur".

Shakespeare a visé juste quant au costume essentiel qui est l'esprit des époques et des peuples, les critiques d'art anglais, tout au moins, le reconnaissent fréquemment ; quant au costume extérieur, on peut facilement relever toutes sortes d'inexactitudes.⁴⁶⁷

Schlegel interrompt ensuite l'étude du cas de Shakespeare pour insérer une digression, une réflexion générale sur le respect du "costume" dans les textes et dans l'art en général.

Une remarque générale sur le costume dans l'art n'est pas ici déplacée. Jamais on ne l'a étudié avec autant d'exactitude qu'aujourd'hui ; l'art est devenu une pédantesque foire aux antiquités. Cela tient au fait que nous vivons dans un siècle d'érudition et de critique, mais nullement de poésie.⁴⁶⁸

⁴⁶⁷ "Daß Shakespeare das wesentliche Kostüm, nämlich den Geist der Zeiten und Völker, richtig getroffen, wird wenigstens von den englischen Kunstrichtern häufig anerkannt; gegen das äußerliche Kostüm sind mannigfaltige Verstöße leicht zu bemerken." *Sämmtl. Werke*, Band V, *op. cit.*, p. 180 ; ou encore *Vorlesungen* (Lohner 1967), *op. cit.*, p. 124.

⁴⁶⁸ "Eine allgemeine Bemerkung über das Kostüm in künstlerischer Hinsicht wird hier nicht am unrechten Orte stehen. Niemals ist man in dessen Beobachtung genauer gewesen als heutzutage ; die Kunst ist zu einer pedantischen Antiquitätenkrämerei geworden. Dies kommt daher, daß wir in einem gelehrten und kritischen, aber durchaus nicht poetischen Zeitalter leben." *Sämmtl. Werke*, Band V, *op. cit.*, p. 180, ou encore *Vorlesungen* (Lohner 1967), *op. cit.*, p. 125.

L'expression "foire aux antiquités" (*Antiquitätenkrämerei*) l'image ne manque pas de force, qualifiée de surcroît de pédanterie est extrêmement péjorative et méprisante. Un peu plus bas, Schlegel poursuit en déclarant avec amertume que les artistes et les écrivains sont maintenant des sortes de valets qui doivent revêtir la livrée de l'Histoire pour se faire accepter. Schlegel pense à des productions précises (un répertoire oublié aujourd'hui), issues d'une évolution récente de l'art ou de la littérature. Le *Regulus*, une pièce pour laquelle l'auteur H. von Collin effectua des recherches historiques, en est un exemple ; nous le savons par la critique théâtrale rédigée par Schlegel en 1802.⁴⁶⁹ Le drame *Octavia* d'A. von Kotzebue en est sans doute un autre nous renvoyons aux didascalies très précises, voire érudites, rédigées par Kotzebue pour indiquer le vêtement antique des personnages.⁴⁷⁰ Dans ce cas, c'est bien une querelle littéraire qui dicte les propos de Schlegel, l'opposition des Romantiques à certains auteurs à succès de l'époque (nous pensons à A. v. Kotzebue) dont il serait intéressant de préciser les prises de positions sur Shakespeare. Heinz Kindermann qui range Schlegel dans le camp de ceux "qui réclament expressément une stricte vérité des costumes (de scène)", cite justement la dernière phrase de l'extrait que nous avons choisi⁴⁷¹ : si Kindermann, paradoxalement, n'a pas tout à fait tort, puisque Schlegel dans la pratique ne rejette pas les costumes historiques, il nous faut tout de même nuancer son propos ; le choix de la citation était peu judicieux. En effet, outre le fait qu'il n'est pas question du costume de scène, la constatation de Schlegel sur l'aspect scientifique de son époque exprime le grand regret d'un manque de "poésie" qui empêche les écrivains de trouver l'inspiration dans les temps modernes. Cette soif d'une poésie que les Romantiques ne trouvent plus dans leur époque est l'une des causes de leur mal-être, de leurs révoltes. La digression de Schlegel se termine par le regret de l'impossible retour en arrière et la notion de liberté dans la création :

Il nous est hélas impossible de revenir à ce mode de pensée naïf qui s'en tient uniquement à la vérité intérieure de la représentation sans s'offusquer d'éventuels anachronismes et d'autres erreurs superficielles ; mais force nous est d'envier les écrivains auxquels s'offrait ce mode de pensée : il leur laissait une grande latitude, une grande liberté dans le maniement de leur sujet.⁴⁷²

Schlegel souligne, en terminant cette digression, un aspect important : celui de la liberté

⁴⁶⁹ Schlegel regrette l'impression pénible laissée par l'effort d'exactitude historique et le fait que "l'esprit" de la Rome antique ne soit pas toujours bien rendu.

⁴⁷⁰ Cf. W. Klara, *Schauspielkostüm [...]*, Berlin, 1931, p. 104. Klara lui-même qualifie Kotzebue "d'auteur savant" ("gelehrter Autor").

⁴⁷¹ Voici le passage exact : "A. W. Schlegel begründete und verlangte in seinen "Vorlesungen über dramatische Kunst" ausdrücklich eine historisch getreue Kostümierung, weil man nun "in einem gelehrten und kritischen, aber durchaus nicht dichterischen Zeitalter" lebe. H. Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, Band V, Salzburg, 1962, p. 252-253.

⁴⁷² "Zu jener einfältigen Denkweise, die sich bloß an innere Wahrheit der Darstellung hält, ohne sich an Anachronismen und Versehen in andern Äußerlichkeiten zu stoßen, können wir leider nicht zurückkehren ; allein wir müssen die Dichter beneiden, denen sie entgegenkam : sie gewährte ihnen eine große Breite und Freiheit der Behandlung." *Sämtl. Werke, Band V, op. cit., p. 180 ; ou encore Vorlesungen (Lohner 1967), op. cit., p. 126.*

de l'artiste face aux données du réel. Derrière le regret apparaît l'aspiration à cette liberté de l'auteur, contre la tyrannie du réel dans la création. On y voit aussi une protestation contre la tyrannie des règles, qui engendrent un jugement esthétique négatif sur de grandes œuvres comme celles de Calderon et de Shakespeare, qui empêchent donc la reconnaissance des œuvres romantiques anciennes (et nouvelles, bien évidemment). Schlegel met sans conteste le doigt sur l'une des limites du respect de la vérité historique. Les réformes du comte Brühl qui arrive en 1815, donc après les *Cours sur l'art dramatique*, en donnent des exemples appliqués à la scénographie. A l'aube de l'avènement du positivisme au XIXe siècle, les paroles de Schlegel prennent une résonance particulière. Mais le XIXe siècle a été le siècle de l'Histoire, en dépit du scepticisme que les Romantiques ont exprimé face à cette évolution.

Les trois premières sources citées (critiques théâtrales, dessins pour *Ion*, description du jeu de Mme de Staël) montrent que Schlegel ne dénigre pas les costumes (ni les décors) historiques et, plus encore, que Schlegel s'intéresse au costume à la différence de Tieck, par exemple, car pour Schlegel, le costume a son importance dans la représentation. Par sa réflexion théorique sur la question de la vérité historique en général, Schlegel pose aussi abstraitement les bases théoriques d'un costume différent, un costume "poétique", différent de l'esthétique hyperréaliste proposée par Iffland : un costume tel que certains metteurs en scène le conçoivent aujourd'hui, qui reflèterait non pas en premier lieu une vérité historique extérieure, mais la vérité intérieure d'un personnage, voire la "vérité" d'une époque, d'un lieu, d'un événement. Ce n'est pas la vérité en elle-même qui est remise en question ; c'est la manière de la retravailler, et cette vérité n'a pas besoin de s'exprimer par les moyens du réalisme. Les réflexions plus générales exprimées par Schlegel nous livrent des clés pour l'interprétation de la position des Romantiques, de leur rejet du réalisme à la Iffland considéré comme trop mesquin, trop prosaïque, anti-poétique parce qu'il constitue un frein à la liberté de création de l'artiste.

Concernant le domaine très concret de la scénographie, on peut regretter que Schlegel n'ait pas poursuivi le chemin qu'il indiquait, n'ait pas ouvert un volet supplémentaire, proposé des exemples de nouvelles possibilités d'utilisation du décor et du costume.

Néanmoins, la réflexion théorique de Schlegel reste extrêmement importante dans le cadre du débat sur la scénographie, parce qu'elle a livré des arguments aux détracteurs d'une scénographie historisante (Tieck, le critique anonyme des *Berlinische Nachrichten*). Mais l'histoire du seul théâtre de Berlin semble dire que sa parole est restée sans effet. Le comte Brühl s'est attaché à instaurer la vérité historique sur la scène avec une très grande rigueur, comme s'il n'avait pas perçu les voix et les arguments qui s'étaient fait entendre avant son arrivée contre le choix esthétique auquel il adhéra.

2. 2. 1. 3. Les *Berliner Abendblätter* (1810). L'imagination au service de l'illusion théâtrale

Un autre texte intéressant, qui n'aborde pas directement la question de la "vérité historique", mais celle non moins importante de la représentation du réel sur la scène, est

l'article du 20 octobre 1810 des *Berliner Abendblätter*, le journal édité par Heinrich von Kleist. Cet article n'est pas de Kleist lui-même, il est signé avec les lettres "W...t" (la critique voit dans l'auteur un proche des romantiques, une personnalité moins connue). L'intitulé "De ce qu'il est possible de représenter sur la scène" (*Ueber Darstellbarkeit auf der Bühne*) demande à être explicité. L'auteur pose en fait la question de la reproduction de la "nature" sur la scène. Le contenu de l'article nous indique qu'il faut comprendre "nature" comme "réalité", une réalité visible, tangible. L'auteur précise qu'il veut parler "de ce que l'on peut représenter sur scène, concernant le lieu de l'action et le type d'action."⁴⁷³ On comprend en lisant la suite de l'article que l'auteur soulève un point plus polémique : la possibilité ou l'impossibilité de représenter les drames de Shakespeare, qui nécessitent une "mise en scène" particulière. L'intérêt de l'article réside dans la réflexion qu'il apporte sur l'illusion théâtrale.

L'article est constitué de deux parties. Dans un premier paragraphe, la première partie de l'article, l'auteur s'intéresse au type d'actions ou d'informations qu'il n'est pas possible de produire sur la scène, par exemple une exécution militaire, une décollation dans une bataille. Même l'annonce d'un heureux événement futur ne doit pas se faire en public pour des raisons de pudeur. Dans un premier temps, c'est donc le respect de la bienséance qui rend impossible la reproduction exacte de la nature, lorsque l'objet de la représentation est "répugnant" (*ekelhaft*) ou "inconvenant" (*unziemend*). L'auteur ne remet pas en cause ces conventions issues des règles de la bienséance.

Dans les trois paragraphes suivants, la deuxième partie de l'article, l'auteur s'efforce de démontrer qu'il existe encore d'autres cas dans lesquels la reproduction de la "nature" est impossible, voire néfaste, car l'illusion théâtrale ne pourra se réaliser. L'auteur prend l'exemple des "aménagements extérieurs sur la scène" (*äußere Anordnungen auf dem Theater*) que sont les décors et certains moments particuliers du spectacle comptant parmi les effets spectaculaires. Il s'agit des défilés de figurants et des scènes de bataille ; deux éléments qui revenaient à plusieurs reprises dans le répertoire. On les retrouve dans les drames de chevalerie, dans certains drames schillériens (*La Pucelle d'Orléans*), et dans nombre de tragédies de Shakespeare (*Henri IV*, *Richard III*, *Jules César*). L'article fait directement allusion à des représentations données à Berlin sous l'intendance d'Iffland, plus précisément à la procession du couronnement de Charles VII dans *La Pucelle d'Orléans* qui marqua les esprits et devint une véritable attraction, ou à des scènes de batailles toujours dans la *Pucelle d'Orléans* ou dans *Jules César* (confrontation des armées de Brutus et de Marc-Antoine). Dans la perspective d'une reproduction exacte du réel, les deux éléments (défilés et batailles) posent effectivement la question de la reproduction d'une grande masse humaine sur la scène ou encore de la reproduction de l'étiquette, des conventions sociales. Ils posent la question de l'occupation de l'espace et sont ainsi liés à la question de la décoration. Ces éléments peuvent poser aussi la question des accessoires (armes, drapeaux, étendards, insignes) ou des vêtements (équipement des différents corps d'armée, tenues traditionnelles des participants à la procession selon leur statut social ou leur fonction, etc.).

⁴⁷³ "[...] über Darstellbarkeit auf der Bühne, nämlich in Rücksicht auf den Schauplatz selbst und die Art der Handlung" *Berliner Abendblätter*, 18. Blatt. Den 20. October 1810, p. 71. (Edition en facsimilé de la Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1973)

Le problème que soulève alors l'auteur est celui d'une l'attente grandissante des spectateurs que le théâtre devienne lui-même "le monde réel". Il tente de démontrer que l'exigence de "réalisme" conduit à une impasse. L'auteur signale une première difficulté :

On ne doit pas alors tout présenter comme dans la nature, car ce qui est trop réel tranche avec ce qui est imité, et l'harmonie [entre les éléments] se perd, l'imagination du spectateur est entravée [...].⁴⁷⁴

Nous comprenons ici que l'auteur évoque la difficulté de rendre "réels" tous les éléments d'une représentation. On remarquera l'aspiration à l'unité de la représentation, une unité qui est détruite lorsque des éléments réels et d'autres moins réels se côtoient. Brentano a également défendu cette idée plus tard en 1815, en soulignant la difficulté de produire tous les éléments du spectacle dans un même esprit. Dans l'extrait ci-dessus, on voit apparaître déjà le terme essentiel de "l'imagination", une faculté sur laquelle l'auteur revient un peu plus bas dans son texte.

Toujours dans la deuxième partie de l'article, l'auteur se place encore dans une perspective réaliste et tente d'en poursuivre le raisonnement jusqu'au bout, afin de montrer l'impasse dans laquelle se trouveront les organisateurs du spectacle.

Qui, dans la Pucelle d'Orléans, s'il s'agit de représenter réellement la mêlée de la bataille, et que 4 ou 5 paires de soldats se battent en règle sur la scène jusqu'à ce que l'un ou l'autre ait été achevé, qui ne regrette alors une masse plus importante, une véritable armée ?⁴⁷⁵

L'auteur poursuit en expliquant l'impasse dans laquelle on se trouve si l'on recherche une imitation de la réalité. En effet, si l'on met 100 hommes sur la scène, n'attendra-t-on pas alors encore plus de personnes, des effectifs "corrects" (*ordentlich*) par rapport à une armée ? La difficulté évoquée de monter une scène de bataille, non seulement au niveau du nombre, mais au niveau de l'action très juste. Cependant, sans dire que l'auteur est ici de mauvaise fois, nous voudrions, un peu plus bas, répondre à son argument. Certes l'auteur touche du doigt un point très important : les limites rencontrées par toute reproduction mimétique du réel qui, est par principe, impossible, au sens où le théâtre ne peut "devenir le monde réel"⁴⁷⁶ une solution d'ailleurs présentée comme absurde par l'auteur.

L'auteur propose dans la suite de l'article le moyen de contourner ou résoudre les problèmes posés par la reproduction de la réalité. Il n'est pas anodin que l'auteur de l'article en vienne finalement à faire une proposition pour le *Jules César* de Shakespeare. En fait la représentation des drames de Shakespeare est l'origine secrète du questionnement. La redécouverte des drames de Shakespeare n'a pas posé uniquement

⁴⁷⁴ "Da darf nicht alles wie in der Natur aufgestellt werden, denn durch den Abstich des gar zu Wirklichen mit dem Nachgeahmten geht die Uebereinstimmung verloren, die Fantasie des Zuschauers wird gehemmt [...]. Berliner Abendblätter, *ibid.*, p. 72.

⁴⁷⁵ "Wer vermißt nicht in der Jungfrau von Orléans, wenn das Schlachtgetümmel *wirklich* dargestellt werden soll, und dann 4 oder 5 Paare von Soldaten sich auf der Bühne regelmäßig schlagen, bis einer dem andern den Garaus macht, wer, fragen wir, vermisst nicht dabei eine größere Masse, ein wirkliches Heer ?" Berliner Abendblätter, *ibid.*, p. 71.

⁴⁷⁶ "die ganze wirkliche Welt zu sein". *ibid.* p. 72.

des questions d'ordre poétique, mais bien d'ordre pratique. Comment, dans une esthétique théâtrale qui privilégie la reproduction mimétique du réel, respecter tous les changements de lieu surtout lorsqu'ils sont très rapides (un débat que nous avons déjà évoqué par l'intermédiaire de Ludwig Tieck qui tenta de répondre à la question) ; comment relever le défi que représente ce texte lorsqu'il est question de batailles justement ? Derrière le questionnement que soulève l'auteur W...t, se trouve la question de la représentabilité des œuvres de Shakespeare. La confrontation avec des œuvres issues d'une toute autre dramaturgie, d'une toute autre conception du théâtre (dans le jeu, les décors, les costumes), devait forcément remettre en cause les pratiques contemporaines. Face à ceux qui défendent la thèse que Shakespeare n'est pas jouable et donc à écarter du répertoire, ce qui est bien la question cachée de l'article ("ce n'est pas représentable ! c'est ridicule ! crie la stupidité"⁴⁷⁷), des intellectuels proposent une nouvelle manière de "mettre en scène".⁴⁷⁸

"Que faut-il donc faire ?" demande l'auteur, et il donne d'abord un principe théorique :
L'art véritable ne demande rien que de très simple. Il s'y prend loyalement, et il dit sans ménagement au spectateur : amène bien ton imagination, que Dieu t'a donnée, pour accompagner ce que tu vas voir et entendre, et utilise-la, et ne crois pas que tu pourras prendre tes aises et qu'on ne te donnera rien à penser.⁴⁷⁹

Le terme de l'imagination est le mot clé de cette citation. Il ne s'agit donc plus de reproduire mimétiquement le réel ce ne serait pas l'art véritable (*die wahre Kunst*), mais de le recréer en esprit. On remarquera que le spectateur est appelé à une attitude active. Par déduction, le réalisme engendre la passivité, et l'on retrouve ici une critique fondamentale de la *Guckkastenbühne* et de l'effet qu'elle produit sur le spectateur, une critique que Brecht une centaine d'années plus tard n'aurait pas reniée. Evidemment, l'aspect politique de la démarche de Brecht qui désire faire naître une distance par rapport au spectacle est ici absent. Au contraire, le spectateur est entraîné dans le monde du rêve ; et l'imagination ne doit que mieux servir l'évasion du spectateur. Il ne s'agit pas de détruire l'illusion théâtrale, mais de mieux la réaliser, ce dont témoignent les conseils pratiques que donne l'auteur dans la suite de l'article. Ainsi, pour un défilé, il conseille de faire s'avancer quelques personnes en remplissant le cadre d'une ouverture, et le spectateur imaginera le reste du défilé qui reste caché à ses yeux. Même suggestion pour une scène de Shakespeare, la scène d'affrontement entre Brutus et Cassius d'un côté et Marc-Antoine et Auguste de l'autre. Ce que "la stupidité" (*der Blödsinn*) considère comme infaisable, l'est tout à fait :

Que l'on place derrière les chefs, au moment où ils arrivent des deux côtés,

⁴⁷⁷ "Das ist unausführbar ! es ist lächerlich ! schreit der Blödsinn." *ibid.*, p. 73.

⁴⁷⁸ Ce faisant, il ne peut convaincre qu'une partie des pourfendeurs de Shakespeare. D'autres le rejettent plus encore pour les passions qu'il exprime, pour des questions de bienséance, que pour la question du vraisemblable.

⁴⁷⁹ "Was ist nun da zu machen ? Es ist sehr einfach, was die wahre Kunst erheischt. Ehrlich geht sie zu Werke, sie spricht zum Zuschauer rund heraus : bringe dir zu dem, was du hören und sehen wirst, hübsch deine Fantasie mit, welche dir Gott gegeben hat, und wende sie an, und denke ja nicht etwa, du würdest es so gemächlich haben, daß man dir nichts zu denken ließe."

quelques combattants qui se tiennent comme s'ils se pressaient en masse pour sortir de derrière les coulisses, en même temps que des lances s'élèvent au dessus de leurs têtes et indiquent les autres soldats qui se pressent derrière eux.

480

On peut douter de la possibilité de résoudre toute représentation de scène de bataille avec les conseils de l'auteur. Mais dans tel ou tel cas précis, le système est ingénieux et ne nécessite que très peu de moyens. On peut déduire d'une telle proposition que l'auteur n'accorde aucune importance au respect de la vérité historique. On retrouve au contraire la critique de la dépense effectuée pour la "mise en scène" en général. Le chemin vers un théâtre "symbolique", c'est-à-dire, un théâtre qui dirait le réel au moyen d'une reproduction minimale ou codée de la réalité est tracé, mais n'est pas encore terminé. Il s'agit bien de produire, avec d'autres moyens plus ingénieux que l'abondance de peinture et de figurants, un effet de réel. L'imagination du spectateur concerne ce qui est au-delà des décors, au-delà du cadre de scène. L'auteur ne remet pas en cause l'illusion théâtrale, mais propose un moyen plus sobre pour la réaliser.

L'appel à l'imagination du spectateur, même une fois mis au service de l'illusion, est intéressant en soi comme principe théorique, parce qu'il permet une plus grande liberté, parce qu'il libère des contraintes d'une reproduction littérale de l'action décrite dans le texte. C'est la démarche qui est intéressante. Les opposants qui prônent ces nouvelles idées de mise en scène proposent une autre esthétique, qui trouvera le succès bien plus tard. Déjà sous Iffland des voix s'élèvent donc pour réclamer une autre manière de produire l'illusion. Au final, il ne s'agit pas de détruire cette illusion, mais de la créer avec un minimum de moyens. Or, l'évolution des pratiques scéniques dans les grands théâtres comme à Berlin montre que l'on n'a pas suivi cette voie.

En lisant ces lignes, les lecteurs du journal savaient pertinemment qu'il s'agissait ici d'une nouvelle attaque des *Berliner Abendblätter* contre Iffland, ici moins contre son jeu, mais contre le choix du répertoire, contre les choix opérés en matière de scénographie et d'effets scéniques particuliers. Dans la requête de l'auteur, on trouvera l'appel à représenter les pièces de Shakespeare, à simplifier la scénographie, à limiter les effets spectaculaires, à ne pas s'enfermer dans une esthétique trop réaliste. Pour la procession de la *Pucelle d'Orléans*, Iffland avait engagé un plus grand nombre de figurants pour lesquels il fit aussi faire de nouveaux costumes. En revanche nous ne savons pas exactement quel choix il effectua pour la représentation des batailles. Il est possible de répondre à certains arguments de l'auteur de l'article. En effet, placer quatre ou cinq paires de figurants sur la scène, même en plus grand nombre, sans aller jusqu'à la centaine, peut aussi être considéré comme un appel à l'imagination du spectateur, car il peut s'agir là tout autant d'un symbole du réel, d'une "synecdoque" qui signifie l'armée entière. C'est là le phénomène merveilleux de l'illusion théâtrale, qui produit du sens, alors que "tout" le réel n'est pas représenté.

Il est intéressant de confronter les critiques formulées par l'auteur W...t et l'évolution ultérieure des pratiques scéniques à Berlin. La question des effets spectaculaires

480

"Man lasse nur hinter den Heerführern, sowie sie von beiden Seiten auftreten, einige Krieger folgen, welche so stehen bleiben, als drängen sie in Masse hinter den Kulissen heraus, indem Spieße über ihren Häuptern hervorragen und die ihnen nachdringenden Krieger bezeichnen [...]" Berliner Abendblätter, op. cit., p. 73.

(batailles et défilés) s'est posée encore par la suite. C'est surtout le comte Brühl qui s'attacha à suivre la ligne du réalisme, voire du vérisme, en préparant avec un très grand soin les différents vêtements de tous les personnages du défilé. Brühl désira faire mieux qu'Iffland à qui il reprochait une trop grande négligence dans tout ce qui était respect de l'étiquette ou de la vérité historique. A l'époque, les efforts de Brühl ont été compris par une partie du public comme un progrès, comme en témoigne une recension de la *Vossische Zeitung* par Samuel Heinrich Catel. Il nous semble que la mise en garde contre l'impasse d'une reproduction trop exacte du réel est ici tout à fait justifiée. Il faut signaler encore qu'E. T. A. Hoffmann, dans les *Etranges souffrances d'un directeur de théâtre*, reviendra sur le sujet des batailles et des défilés, et proposera une solution pratique analogue à celle de l'auteur anonyme, en faisant intervenir la musique pour éveiller l'imagination du spectateur et suggérer l'action.

2. 2. 1. 4. Clemens Brentano (1815) : exigence de l'unité du spectacle.

Pour connaître la position de Clemens Brentano sur la question du respect de la vérité historique dans la scénographie, nous pouvons nous appuyer encore une fois sur le long article "De l'état du théâtre moderne dans la plus grande partie de l'Europe, peut-être partout. A l'occasion de l'*Achille* de Paër" qu'il a fait paraître en novembre 1815 dans les *Berlinische Nachrichten*, et plus particulièrement sur les deux derniers volets de l'article.

Ce qui a provoqué les remarques de Brentano n'est pas relaté explicitement, mais on peut le deviner en replaçant l'article dans le contexte de la vie théâtrale à Berlin, fin 1815. Soit l'opéra de Paër à la représentation duquel Brentano a assisté a été donné en costumes historiques (ce qui est le plus probable), soit d'autres spectacles analogues l'ont été à la même époque, ce qui a incité Brentano à aborder cette question. En effet, le comte Brühl, arrivé à la tête des Théâtres Royaux en février 1815, s'est efforcé, comme on l'a vu, de mettre en place sa réforme de la scénographie dès les premiers mois de son administration et donc a monté un certain nombre de spectacles en accordant plus de soin à l'authenticité des costumes (la réforme des décors intervenant un peu plus tard avec la collaboration de Schinkel à partir de 1816).

Brentano réfléchit donc à la validité de cette démarche pour l'opéra héroïque de Paër dont le sujet est la dispute entre Achille et Agamemnon au sujet de la belle Briséis. En fait la composition de Paër est écrite dans la tradition des opéras italiens du XVIIIe siècle. La musique y a plus d'importance que le texte ; la succession des airs, introduits par les récitatifs, permet au chanteur de démontrer sa virtuosité. Ces opéras, marqués encore par l'époque baroque, sont le fruit d'une esthétique particulière, ils exigent une scénographie appropriée dans laquelle la richesse des costumes et de la décoration a toute sa place. Même si le sujet est tiré de l'antiquité grecque, le réalisme et la vérité historique n'interviennent pas dans le livret, et ne nécessitent pas d'être respectés dans l'esthétique de la représentation. Avec le recul, on aurait tendance à affirmer aujourd'hui que le comte Brühl a fait erreur en cherchant à appliquer systématiquement sa réforme à l'ensemble des spectacles, n'ayant pas toujours pris conscience de l'esprit de l'œuvre ~ une erreur que Brentano pointe du doigt dans son article (et que d'autres auteurs, par exemple Adolf Müllner ou Ludwig Tieck, ont également soulignée) au nom d'un principe important : l'unité du spectacle.

Il faut toutefois distinguer plusieurs moments dans la réflexion de Brentano à propos du respect de la vérité historique. Tout d'abord on constate chez lui une attitude tout à fait sceptique devant l'intérêt de représenter l'opéra en costumes historiques pour les raisons évoquées ci-dessus, c'est-à-dire la cohérence entre l'œuvre et sa représentation. Brentano ne semble aucunement apprécier le style de composition de Paër qui lui paraît artificiel et trop maniéré ; ainsi il est incapable de rendre l'action héroïque et passionnée de la fable antique. "Car la rencontre d'un grec et d'un trille est mortelle pour tous les deux", ⁴⁸¹ dit-il par exemple. Brentano souligne longuement la discordance qu'il perçoit entre le style musical et le sujet choisi, puis il en vient à réfléchir sur les costumes.

Avec une telle musique, le strict respect du costume grec ne pourrait que rendre l'impression encore plus pénible. Car souligner la vérité, c'est faire ressortir ce qui n'est pas vrai. ⁴⁸²

L'idée d'une nécessaire unité du spectacle est déjà énoncée dans cette citation ; nous allons y revenir dans un instant. Une autre formule, bien plus sévère encore, indique clairement la méfiance, voire le mépris de Brentano à l'égard des efforts en matière de vérité historique. Cette formule est fondée sur un mot composé : "la sagesse des tailleurs de théâtre à la mode" (*moderne Theaterschneiderweisheit*). C'est la confrontation avec d'autres textes du débat qui confirme que l'étrange formule a un sens péjoratif et qu'elle cherche à ridiculiser les intenses recherches entreprises dans le but de collecter des informations sur les costumes anciens. La même idée se retrouve sous différentes variantes chez d'autres auteurs, comme chez August Wilhelm Schlegel qui parle de la scénographie comme d'une "pédantesque foire à la brocante". ⁴⁸³ Brentano signale que cette érudition est "à la mode" : bien que ses propos aient une portée générale, nul doute qu'ils ne visent le travail du comte Brühl. Dans un premier temps, on voit donc que la position de Brentano rejoint celle de la plupart des auteurs romantiques qui considèrent l'attention à la vérité historique comme inessentielle.

Réfléchissant encore sur les possibilités de représenter l'opéra *Achille*, Brentano fait cependant une tout autre proposition. Brentano conseille, si l'on tient vraiment à garder la musique de Paër, de pousser la logique jusqu'au bout et de transformer la composition et sa représentation en spectacle baroque, et il reconnaît même que pour certains genres musicaux où "l'on s'écarte totalement de toute vérité historique", cette manière de faire signale une "compréhension bien plus profonde de la chose." ⁴⁸⁴

Une telle composition de l'Achille choquerait moins si le costume était traité de

⁴⁸¹ "Da schon ein Grieche und ein Triller sich aneinander tödlich sind." Brentano, *Werke*, hrsg. von F. Kemp, Hanser, 1963. p. 1138.

⁴⁸² "*Bei solcher Musik könnte das streng beobachtete griechische Kostüm nur den Eindruck noch erschweren. Denn die Wahrheit unterstreichen heißt die Unwahrheit hervorheben.*" *ibid.*, p. 1139.

⁴⁸³ "pedantische Antiquitätenkrämerei" : Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. Zweiter Teil*, hrsg. von E. Lohner, Stuttgart, Kohlhammer, 1967. p. 125.

⁴⁸⁴ "bei solcher gänzlicher Entrückung aus aller historischer Wahrheit"; "ein tiefes Verstehen der Sache". Brentano, *op. cit.*, p. 1139.

manière tout à fait fausse, comme les héros du théâtre français baroque. Madame la marquise Briseis, Monsieur le chevalier Achille, le Duc Agamemnon, le vicomte Patroclus etc. [...]⁴⁸⁵

Et il s'amuse de cette idée en se livrant à une description lyrique d'un décor baroque fantaisiste dont tous les éléments seraient pleins de virtuosité et tout à fait invraisemblables. Plus rien ne choquerait alors le spectateur plongé dans un monde entièrement absurde et merveilleux. L'idée qui sous-tend cette proposition est encore une fois celle de l'unité de la représentation qui, au-delà des choix esthétiques, devient le critère essentiel d'une création théâtrale. C'est cette unité qui rend possible l'illusion théâtrale, et non pas forcément la reproduction du réel. En ce qui concerne la vérité historique, on pressent pourtant derrière le ton mi-sérieux, mi-délirant que la préférence du poète ne va pas à la variante baroque proposée et qu'il préfère un *Achille* plus proche de l'antiquité grecque.

L'intérêt pour un respect du costume historique se trouve dans la version idéale de l'opéra proposée par Brentano. Cette version idéale est fondée sur le texte d'Homère dont Brentano cite même quelques extraits. Il réclame alors des acteurs capables de représenter la force extraordinaire du poème d'Homère, en s'aidant éventuellement de masques ; il demande des "voix nobles, calmes, résonnantes", accompagnées de la musique de Gluck⁴⁸⁶, avec "des costumes grecs sur une scène simple" (*mit griechischem Kostüm auf einfacher Szene*). L'emploi éventuel de masques⁴⁸⁷ nous indique que le choix de costumes historiques n'est pas guidé par la volonté de reproduire le réel ou les faits historiques. La vérité historique n'est pas recherchée pour elle-même (une "sagesse de tailleur, de costumier"). En fait la vérité historique (le costume grec) présente aux yeux de Brentano l'avantage d'une plus grande sobriété, si on l'oppose aux robes de cour, aux tissus précieux, aux bijoux, aux casques à plumes. Elle est ici le choix esthétique qui paraît mieux approprié au sujet, "la dispute de deux héros pour Briséis, femme semblable aux déesses".⁴⁸⁸ C'est en ce sens qu'elle contribue à la cohérence du spectacle.

Le thème autour duquel Brentano développe sa réflexion théorique est un sujet tiré

⁴⁸⁵ *"Eine solche Komposition des Achilles würde weniger beleidigen, wenn das Kostüm ganz unwahr wie die Helden der altfranzösischen Bühne behandelt würde. Madame la marquise Briseis, Monsieur le chevalier Achille, le Duc Agamemnon, le vicomte Patroclus etc. [...]"*ibid.

⁴⁸⁶ La musique pour Brentano doit seulement accompagner le texte. L'article est aussi une contribution intéressante au débat sur les rapports du texte et de la musique dans un opéra. Il témoigne des goûts musicaux de Brentano.

⁴⁸⁷ Il ne s'agit pas de reproduire le visage de l'Achille historique. L'emploi des masques évoqué par Brentano rappelle évidemment le théâtre antique, où les masques avaient entre autres pour fonction de renforcer le son de la voix, de donner une stature plus importante et plus de présence à l'acteur, et donner plus de force à l'action, ce que Brentano appelle ici de ses vœux. On remarquera une nouvelle fois l'intérêt de Brentano pour le théâtre antique, qui tempère la passion généralisée des Romantiques pour Shakespeare. En ce qui concerne le travail anti-réaliste sur les masques, on peut songer aux tentatives de Schlegel lors de la mise en scène de son drame *Ion* (1802), ou encore à d'autres expériences de Goethe avec *Les frères* (*Die Brüder*) de Térence.

⁴⁸⁸ "[der] Zank zweier Helden um die Göttinnen vergleichbare Briseis" Brentano, *op. cit.*, p. 1138.

de l'antiquité avec une dimension héroïque et tragique. Brentano fait le choix esthétique de la simplicité que nous pourrions qualifier de "classique" ; elle semble lui paraître mieux adaptée au thème tiré de l'Iliade. On voit ici l'auteur "romantique" Brentano défendre une "noble simplicité et calme grandeur" (*edle Einfalt und stille Größe*, formule célèbre de Winckelmann que nous citons déjà plus haut) de la représentation. On se demande évidemment si les principes qu'il propose restent valables pour d'autres périodes historiques (s'il s'agissait du *Wallenstein* de Schiller, par exemple) ou d'autres genres dramatiques comme la comédie. Comment Brentano conçoit-il la représentation des pièces de Shakespeare ? Comment sera réalisée l'unité entre tous les éléments du spectacle ?

Brentano conclut son long article par ces mots :

Lorsque l'on rapproche ne serait-ce qu'une chose de la vérité naît tout de suite l'exigence suivante : le théâtre ne peut et ne doit faire illusion qu'avec l'œuvre poétique et l'acteur, avec le costume il doit uniquement ne pas blesser le regard, et avec la décoration il ne doit donner qu'une simple indication.⁴⁸⁹

Il nous est donc possible de préciser encore ce que Brentano attend d'une représentation, car il résume ici sa conception d'une "mise en scène" idéale. Le poète semble dire que le contenu de vérité doit surtout être transmis par l'acteur et le texte qui sont les éléments essentiels de la représentation. Qu'est-ce que "blesser le regard" ? Être trop ostentatoire, être invraisemblable ? Sans doute les deux à la fois. Brentano demande le lien entre le sujet et l'esthétique de la représentation. On décèle cependant dans la réflexion de Brentano un paradoxe auquel les auteurs du début du XIXe siècle sont confrontés : à la fois la volonté de se détacher de la tyrannie du vraisemblable, c'est-à-dire ici du réalisme, et à la fois l'impossibilité de s'en détacher. Pour les décors, Brentano exige clairement une très grande simplicité. Nous voyons que Brentano se fonde sur un même principe concernant les deux thèmes du débat que sont la vérité historique et l'importance de la décoration : la scénographie n'a pour lui qu'une fonction minimale, toujours la même, l'indication sommaire du lieu ou du moment de l'action. Cette fonction minimale, qui reflète la conception que l'ensemble du groupe romantique a de la scénographie, est différente de ce que nombre de metteurs en scène ont fait de la scénographie au XXe siècle, où elle a souvent servi à exprimer leur lecture de l'œuvre parallèlement au travail effectué sur la voix et le corps de l'acteur. Le rôle de la scénographie comme commentaire du texte, comme "métatexte" est réduit ; elle ne véhicule pas non plus de message plus profond (d'interprétation) de la part de celui qui organise la représentation. Les différents éléments du spectacle n'ont donc pas la même fonction par rapport au message que transmet le spectacle ; l'unité demandée n'est pas réalisée sur ce plan. La dernière citation, qui clôt l'article de Brentano remet un peu en question l'unité qu'il avait défendue en amont.

Pourtant nous avons employé ci-dessus à dessein le terme de "mise en scène" (anachronique à l'époque). Nous voudrions souligner le fait que Brentano aborde dans une phrase et dans un même esprit l'ensemble du travail scénique autour d'une œuvre. L'intérêt d'un créateur unique pour l'ensemble des éléments d'une représentation

⁴⁸⁹ "Wo aber eines nur der Wahrheit angenähert wird, entsteht gleich die Anforderung : das Theater kann und soll nur mit dem Gedicht und dem Schauspieler täuschen, mit dem Kostüm aber nichts, als nicht beleidigen, und mit der Dekoration nichts, als einen leisen Wink geben." Brentano, *Werke*, op. cit., p. 1139.

constitue l'un des principes de base de la mise en scène. Brentano demande l'unité (esthétique) entre ces différents éléments. C'est l'idée même d'unité qui est essentielle à nos yeux. Elle constitue l'un des fondements de la théorie de la mise en scène qui se met véritablement en place à la fin du XIXe siècle. Brentano est l'un de ceux qui en discernent l'importance.

Nous avons donc pu voir que Brentano, alors qu'il pourfend le luxe et la profusion dans la scénographie, ne rejette pas fondamentalement le respect de la vérité historique, lorsqu'il convient au texte représenté. Brentano demande simplement qu'on n'accorde pas plus d'attention que nécessaire à cette authenticité des costumes, c'est-à-dire que l'on privilégie la beauté du texte et le travail de l'acteur. Il concède qu'elle puisse apporter une certaine grandeur à la représentation, du moins dans le cas des sujets tragiques tirés de l'antiquité. Par la demande d'unité de la représentation, par le fait qu'il reconnaisse la cohérence interne à d'autres esthétiques et par son style particulier, Brentano est l'un des auteurs les plus originaux de notre corpus.

2. 2. 1. 5. Ludwig Tieck (1826) : une attention excessive à "l'inessentiel"

Alors qu'en 1797 dans le *Chat botté*, Tieck avait déjà fustigé l'esthétique réaliste des costumes d'Iffland, il s'est exprimé une nouvelle fois vingt ans plus tard sur la problématique de la reproduction du réel sur la scène, et plus précisément sur le principe de la vérité historique qui entre temps avait fait son chemin, plus particulièrement à Berlin et à Vienne, mais aussi de façon moins rigoureuse sur d'autres scènes importantes de langue allemande. La chronologie est ici importante, car Tieck ne se serait sans doute pas exprimé comme il l'a fait, si l'administrateur des Théâtres berlinois, Karl von Brühl, n'avait voulu instaurer l'authenticité rigoureuse des décors et des costumes sur la scène.

L'essai "Le costume", dans le deuxième tome des *Dramaturgische Blätter* paru en 1826 constitue, parmi les textes romantiques, le texte le plus riche que nous possédions, premièrement sur la question de la vérité historique, et ensuite sur celle de l'habillement des acteurs. On comprend à la lecture de l'essai que Tieck prend position par rapport aux expériences déjà plus anciennes d'A. W. Iffland qui est cité nommément, mais aussi par rapport aux réformes plus récentes du comte Brühl :

Nombre de directions ont depuis lors poussé jusqu'aux limites du possible ce goût de l'érudition dans le costume.⁴⁹⁰

Le pluriel fait référence à l'intérêt grandissant des grandes scènes allemandes pour les costumes historiques⁴⁹¹ la scène de Berlin n'est donc pas la seule concernée, mais le

⁴⁹⁰ "Manche Direktionen haben seitdem diese Liehaberei für ein gelehrtes Costüm bis an die Grenze des Möglichen getrieben." Ludwig Tieck, "Kostüm" in : *Dramaturgische Blätter [...]. Zweites Bändchen*, Breslau 1826. p. 214.

⁴⁹¹ Theodor von Küstner (1784-1864), d'abord directeur du théâtre de Leipzig, puis de celui de Berlin, indique qu'il correspondait avec Brühl au moment où il dirigeait le théâtre de Leipzig notamment pour lui demander conseil en matière de costumes historiques. Cette indication témoigne à la fois de l'intérêt pour le respect de l'histoire et de la notoriété de Brühl dans ce domaine particulier de la scénographie. Cf. la biographie du comte Brühl rédigée par Küstner pour un album-souvenir des Théâtres Royaux de Berlin, *Album des Königlichen Schauspiels und der Königlichen Oper zu Berlin unter der Leitung von August Wilhelm Iffland, Karl Grafen von Brühl [...]. für die Zeit von 1796-1851*, Berlin, Schauer, 1858.

comte Brühl est sans aucun doute visé par Tieck qui poursuit avec une remarque ironique :

Si l'on commence à étudier des détails, effectuer des recherches dans les livres, écrire des lettres, se laisser guider par des informations venues de contrées lointaines pour savoir si un soldat portait à l'époque telle ou telle nuance d'une couleur, alors il devient nécessaire de se procurer le véritable pourpoint de cuir dans lequel tomba Gustave Adolphe ou celui que portait Wallenstein lors de son assassinat [...].⁴⁹²

La recherche intensive dans les ouvrages spécialisés relate tout à fait la méthode du comte Brühl ; et "les informations venues de contrées lointaines" sont une allusion directe à un échange entre Karl von Brühl et le critique Karl August Böttiger en 1822-1823 au sujet d'un personnage du *Wallenstein*, le colonel Wrangel, sur la couleur de son uniforme. Böttiger était à Dresde l'un des rédacteurs du journal *Abend-Zeitung* et connaisseur en matière de costumes. Brühl lui demanda plusieurs fois conseil. Böttiger de son côté tenait informé le public de Dresde de l'actualité théâtrale berlinoise. A la suite de la parution à Berlin des gravures de costumes pour la pièce de Schiller, Böttiger exprima des doutes sur le bien fondé de la couleur du costume du personnage, et Brühl, après des recherches méticuleuses menées jusqu'en Suède, lui envoya sa réponse. Les textes de ce petit débat parurent dans la *Abend-Zeitung*⁴⁹³ où Tieck, qui résidait à Dresde depuis l'été 1818, a pu les lire lui-même. Aux yeux de Tieck, cet échange devait être profondément ridicule et futile, et peut-être l'a-t-il même incité à faire part un jour de son propre point de vue.

En 1826, Tieck intervient donc encore une fois dans le débat sur la scénographie et plus particulièrement sur la question du "costume". L'idée principale de l'essai est l'opposition de Tieck au principe de la vérité historique. Cette opposition en elle-même a été plusieurs fois étudiée (Gross, Schaffner) ou mentionnée (Böhn, Kindermann, Alcandre, Brauneck)⁴⁹⁴ par la critique. Edgar Gross, qui s'intéressa plus longuement à l'essai de Tieck dans *Die ältere Romantik und das Theater* (1910), affirme :

[Tieck] polémique vivement contre la question de la fidélité au costume historique, dans laquelle il ne voyait que le désir d'ostentation d'une érudition

⁴⁹² "Wenn man erst Kleinigkeiten untersucht, nachschlägt, deshalb korrespondiert, sich aus fernen Gegenden belehren läßt, ob ein Soldat damals diese oder jene Nuance einer Farbe getragen habe, so liegt es als Nothwendigkeit ganz nahe, sich das wirkliche lederne Koller zu verschaffen, in welchem Gustav Adolf fiel, oder Wallenstein ermordet wurde [...]." Tieck, "Kostüm" in : *Dramaturgische Blätter* (II), op. cit., p. 214-215. Cité aussi par Edgar Gross, *Die ältere Romantik und das Theater, Hamburg und Leipzig, 1910. p. 101.*

⁴⁹³ Cet échange fut reproduit encore une fois dans le Cahier N° 17 des *Neue Kostüme* [...], Berlin, Wittich, 1819-1831, avec les commentaires des gravures rédigés par Brühl.

⁴⁹⁴ E. Gross, *Die ältere Romantik und das Theater*, op. cit., p. 100-104, p. 106 ; H. Schaffner, *Die Kostümreform des Grafen Brühl an den Königlichen Theatern zu Berlin*, Köln, 1926, p. 26, p. 100 ; M. v. Böhn, *Das Bühnenkostüm in Altertum, Mittelalter und Neuzeit*, Berlin, 1921, p. 426-428 ; H. Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, Band V, Salzburg, 1962, p. 259 ; J.-J. Alcandre, *Écriture dramatique et pratique scénique. Les représentations des Brigands sur la scène allemande des 18ème et 19ème siècle*, 1984 (Thèse reprographiée), p. 424 ; M. Brauneck, *Die Welt als Bühne*, Band III, 1999.

puérile, ayant pour but de soudoyer la masse par quelque moyen que ce soit et de la tenir éloignée d'une noble jouissance esthétique.⁴⁹⁵

Gross retranscrit ensuite librement les passages-clés de l'essai de façon à en redonner le contenu essentiel ; toutefois il ne commente que très peu les idées de Tieck, il tente plutôt d'évaluer leur justesse, si bien qu'il se lance lui-même dans le débat. Hermann Schaffner, qui aborde également le travail d'Iffland dans son analyse des réformes du comte Brühl, présente Tieck à deux reprises (face à Iffland et face à Brühl) comme "opposant décidé à la réforme du costume".⁴⁹⁶ Max von Boehn cite également Tieck plus longuement, mais ne commente pas non plus les extraits. Kindermann, dont le propos est de présenter les théâtres berlinois sous la direction du comte Brühl, indique Tieck comme opposant à la réforme et choisit de ne retenir qu'une citation, certes essentielle, de l'essai. Ce passage permet de mieux comprendre les autres arguments de l'auteur. Tieck écrit :

Prendre au sérieux ce qui est accessoire, c'est un jeu avec le jeu, la véritable représentation ne peut plus désormais être considérée comme elle devrait l'être.

497

Il s'agit en effet de la raison principale pour laquelle Tieck s'est opposé avec tant de fermeté au principe du respect de l'authenticité des costumes. Les mots disent bien ce qu'ils doivent dire : les costumes historiques sur la scène sont accessoires, littéralement "ce qui est inessentiel" (*das Unwesentliche*) et, dans la logique de la phrase, ne comptent pas au regard de "ce qui constitue véritablement la représentation" (*die eigentliche Darstellung*). En fait, les costumes historiques détournent le spectateur de l'essentiel. Ces éléments essentiels, Tieck ne les nomme pas ici, mais nous les connaissons de ses autres textes : ce sont le jeu de l'acteur, le texte dramatique. Jean-Jacques Alcandre, dans son étude sur la représentation des *Brigands* de Schiller, indique donc à juste titre que Tieck "s'élève contre la chasse au détail historiquement authentique", et que l'écrivain regrette que l'on "regarde les moindres détails au lieu de s'intéresser à l'œuvre dramatique en elle-même"⁴⁹⁸ Alcandre souligne ainsi encore une fois la raison essentielle du parti pris de Tieck. Il faut donc reconnaître à la critique le mérite d'avoir fait connaître l'essentiel du discours de Tieck. Toutefois, la richesse du texte et de l'argumentation demandait que nous nous y attardions. Il nous a semblé intéressant, dans le cadre de notre étude, de reprendre ces passages importants, voire d'autres passages intéressants non soulignés jusqu'ici, afin de dégager l'ensemble des raisons qui expliquent la position de Tieck. Il était nécessaire aussi de replacer le texte dans la perspective du débat sur les questions de scénographie. La richesse du texte, mais aussi l'opportunité de le traduire en langue française, explique la place importante des citations dans la suite de ce chapitre.

⁴⁹⁵ "Mit heftiger Polemik wendet sich [Tieck] gegen die Frage der historischen Kostümtreue, in der er nur das Prahlen kindischer Gelehrsamkeit erblickt, die auf alle Weise den Haufen zu bestechen und ihn von einem edlen Genuß entfernt zu halten beabsichtigt." Gross, *Die ältere Romantik und das Theater*, op. cit., p. 100.

⁴⁹⁶ "entschiedener Gegner der Kostümreform". Schaffner, *Die Kostümreform [...]*, op. cit., p. 100.

⁴⁹⁷ "Dieses Wichtignehmen des Unwesentlichen ist ein Spiel mit dem Spiel, die eigentliche Darstellung kann nun nicht mehr so beachtet werden, wie sie sollte." Tieck, "Kostüm", op. cit., p. 215.

⁴⁹⁸ Alcandre, *Ecriture dramatique et pratique scénique [...]*, op. cit., p. 424.

Nous voulons procéder en deux temps : d'abord évoquer les critiques de Tieck et les raisons qu'il donne pour justifier son opposition au costume historique. Ensuite nous analyserons les propositions de Tieck au sujet du costume, en distinguant sa réflexion théorique et les propositions pratiques. Ce faisant, nous suivons d'ailleurs approximativement le plan de démonstration choisi par Tieck lui-même. Nous verrons que l'argumentation de Tieck contre l'authenticité des costumes est variée. Il aborde des aspects aussi différents que l'aspect pratique, esthétique, didactique, scientifique. La variété des arguments constitue une attaque en règle qui ne laisse aucune chance aux tenants du camp opposé. Nombre d'arguments rappellent l'argumentation du comte Brühl en faveur du costume historique, et nous voudrions montrer que Tieck démonte point par point cette argumentation. On peut alors se demander s'il n'y a pas ici une intertextualité beaucoup plus importante que cela n'a été indiqué jusqu'ici. Dans tous les cas l'essai de Tieck témoigne d'une bonne connaissance des idées du parti opposé. Quant aux propositions venant de Tieck lui-même, nous verrons en quoi elles consistent à la fois en un retour à des pratiques antérieures et en une approche nouvelle du vêtement de scène.

Dans un passage de la Préface (Vorrede) rédigée pour les *Dramaturgische Blätter* Tieck expose déjà ce qu'il va développer dans l'essai sur le costume.

Mais, pour attirer le spectateur, pour compenser quand même au moyen d'une séduction des sens le théâtre que l'on a perdu, on ordonne de grands défilés coûteux ; le bruit des chevaux # plus il y en a, mieux c'est # couvre ceux qui parlent ; des feux d'artifices explosent et effrayent ; des éclairages étranges éblouissent, saltimbanques et ballets remplissent les pauses, et des costumes de toutes les époques parodient avec une érudition puérile, afin de corrompre à coup sûr la masse, et la tenir tant que possible éloignée d'un noble plaisir spirituel : comme si cela n'allait pas de soi que dans l'art du théâtre, comme en peinture ou en sculpture, le vêtement et le costume doivent servir seulement les intentions les plus élevées, et pourrait être mille fois faux aux yeux du prétendu connaisseur qu'il n'en resterait pas moins correct et conforme aux règles de l'art.⁴⁹⁹

L'idée de la perte de qualité du théâtre, le thème des effets spectaculaires qui doivent volontairement maintenir les spectateurs dans un plaisir facile rappellent des propos déjà tenus dans le *Phantasmus*. Le costume érudit vient s'ajouter à la liste d'effets spectaculaires, à ce qu'il y a de plus futile au théâtre, ce qui fait de ce passage l'un des plus sévères (voire méprisant) sur le sujet. On voit apparaître aussi le rôle véritable du costume dans la conception de Tieck : un rôle de service. Il est contrecarré par la

⁴⁹⁹ "Aber, um den Zuschauer zu locken, um doch durch etwas Sinnenreizendes das verlorene Theater zu ersetzen, ordnet man große, kostspielige Anzüge an ; Pferde, je mehr je lieber, übertäuben die Redenden ; Feuerwerke sprützen und ängstigen ; seltsame Beleuchtungen blenden ; Seiltänzer und Ballet füllen die Lücken, und ein Kostüm aller Jahrhunderte prahlt mit kindischer Gelehrsamkeit, um auf alle Weise den Haufen zu bestechen, und ihn, so weit als nur möglich, von einem edlen geistigen Genuß entfernt zu halten : als verstehe es sich nicht von selbst, daß in der Theaterkunst, wie in der Malerei und Skulptur, das Gewand und Kostüm nur den höheren Absichten dienen, und hundertmal für den anmaßlichen Kenner unrichtig sein müsse, um nur passend und kunstgemäß zu bleiben." "Préface" (Vorrede), in : *Dramaturgische Blätter [...]. Erstes Bändchen, 1826. p. XVIII. Le lecteur remarquera qu'E. Gross a repris librement la fin de cet extrait pour caractériser la position de Tieck. Nous avons essayé d'éviter au maximum l'emploi de cette technique (car elle ne se présente pas ouvertement comme une citation), mais il est vrai que la densité du texte, à laquelle le critique est confronté, la rend parfois inévitable.*

recherche d'authenticité qui fait du costume le centre de l'attention des hommes de théâtre. Tieck ne semble donc pas avoir varié sur ses positions quant à la fonction de la scénographie dans la représentation, et nous verrons que si le ton est moins satirique, moins violent dans l'essai qu'il ne l'a été dans les textes antérieurs, les idées gardent presque la même radicalité.

L'essai sur le costume commence par un rappel historique de l'évolution qui a mené au respect de la vérité historique dans les costumes, non seulement en Allemagne, mais en Angleterre et en France, et passe ensuite à l'analyse de la situation contemporaine. Le rappel historique permet à Tieck de relativiser la nécessité de choisir des costumes historiques.

En Angleterre au temps de Shakespeare, affirme L. Tieck, les acteurs anglais reproduisaient les vêtements de différentes nations, qu'ils voyaient d'ailleurs traverser leurs villes, "Vénitiens, Français, Danois, et Russes" ; ils n'observaient pas rigoureusement le costume antique qui ne manquait pas de porter la marque du temps présent ; après la "rébellion" (Tieck fait allusion à la décapitation de Charles I) "on jouait l'histoire ancienne et moderne dans les costumes alors à la mode, avec quelques insignes arbitraires en nombre limité".⁵⁰⁰ La différenciation entre plusieurs nationalités semble trouver l'accord de Tieck ; il s'agit en fait d'une distinction géographique et non pas historique, reproduction d'une réalité que la population anglaise vivait selon lui au quotidien. C'est l'empreinte de l'époque contemporaine sur le costume, sur le drame lui-même qui est évoquée ici implicitement, puis soulignée dans les phrases suivantes. La possibilité de jouer un spectacle en vêtements contemporains est une idée importante que Tieck reprend plusieurs fois dans son essai, et une option qu'il ne rejette visiblement pas. Par cet exemple de l'Angleterre dans l'histoire du théâtre, nous voyons que Tieck relativise la nécessité d'un costume authentique sans le dire expressément. Lorsque les comédiens anglais se contentent de "quelques insignes arbitraires" pour indiquer le moment de l'action, ils font tout le contraire de ce que propose le comte Brühl qui multiplie les éléments historiques, quand il ne les reproduit pas même dans leur totalité (broderies, textiles, bijoux) : cette précision est sûrement délibérément ajoutée par Tieck. Signalons encore que Tieck présente la scène shakespearienne comme le "véritable théâtre en Europe" (*die wahre Bühne in Europa*)... Le théâtre de Shakespeare demeure la référence absolue.

Tieck rappelle ensuite les efforts des comédiens français, Mme Favart, Mlle Clairon et François Joseph Talma. Cette évolution amena selon lui une réelle amélioration du goût dans le vêtement de scène, en Allemagne comme en France ; en effet, les casques à plumes et les robes à paniers de style rococo ne semblent pas susciter l'admiration de Tieck. Il n'en donne pas la raison, mais on peut supposer que le luxe, l'éclat de ces costumes déplaisait à l'écrivain, car tout cela risque de détourner l'attention du spectateur de l'essentiel qui est le texte. Si la réforme trouve grâce aux yeux de l'écrivain, c'est sans doute moins pour l'effort d'authenticité, de réalisme qui l'inspirait, que pour la simplification des vêtements de scène qui en découlait. Cette concession à une amélioration du goût en matière de costumes à la fin du XVIIIe siècle est formulée également par August Wilhelm

⁵⁰⁰ *ibid.*, p. 210. "[man] spielte alte und neue Geschichte in den Kleidern der Mode, mit einigen wenigen willkürlichen Abzeichen."

Schlegel dans le *Cours sur littérature dramatique*. Il blâme les vêtements de scène de la fin du XVII^e et du XVIII^e siècle, et reconnaît que "l'on est enfin revenu à un goût plus juste", que "sur certaines scènes majeures le costume est véritablement enseigné et rigoureusement respecté".⁵⁰¹ Tieck indique cependant dans les premiers paragraphes de son essai que les Français eux-mêmes, pourtant initiateurs du costume historique, s'intéressent en 1820 principalement au costume antique, mais qu'ils sont très laxistes concernant les autres périodes.⁵⁰² Les Français accordent donc seulement une importance relative à l'authenticité des costumes, ce qui est un argument de poids au vu de l'intérêt que les intellectuels et artistes français accordèrent au *costumé* depuis le XVII^e siècle dans le domaine des beaux-arts et dont la réforme du "costume" au théâtre était le dernier avatar.⁵⁰³ Encore une fois, le rappel de l'histoire permet à Tieck de présenter la vérité historique comme quelque chose de secondaire.

En Allemagne, on suivit la réforme des Français si bien que "sur la plupart des scènes allemandes, autour de l'année 1790, on pouvait enfin dire du vêtement des acteurs qu'il était de bon goût."⁵⁰⁴ Tieck conçoit donc qu'une certaine réforme du costume était nécessaire. Toujours à la même époque, relate Tieck, qui est celle de la direction de Johann Jakob Engel au théâtre de Berlin, celle que Tieck a connue dans sa jeunesse et qu'il a toujours idéalisée, les personnages de paysannes "étaient souvent habillées plus richement que la vérité ne l'aurait exigé", "on ne distinguait pas exactement les siècles dans les pièces de chevalerie" et on employait "casques et armures, manteaux et écharpes plutôt selon les besoins de l'art dramatique" (*nach theatralischen Bedürfnissen*) au lieu d' "étudier les salles d'armes, les gravures, voire les pierres tombales pour surtout ne pas manquer au costume de l'année 1109", même si l'on disposait déjà du costume des années 1500... Et Tieck de conclure : "Tel fut nommément le manque de sens critique qui régnait sur la scène berlinoise, lorsqu'elle était dirigée par Engel."⁵⁰⁵ Or, nous verrons un peu plus bas que cette période "manquant de sens critique", est justement celle que Tieck pose en exemple. Tieck répond ici de toute évidence à une critique faite à la direction d'Engel ; son propos est ici, au moyen de l'ironie, de défendre les choix esthétiques de cette période du théâtre de Berlin. L'adjectif *unkritisch* ("qui manque de sens critique", c'est-à-dire non scientifique, non authentique) appartient au vocabulaire

⁵⁰¹ "Jetzt ist man endlich auf einen reineren Geschmack zurückgekommen, auf einigen Haupttheatern wird das Kostüm wirklich gelehrt und in einem strengen Stil beobachtet." A. W. Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst [...]*, hrsg. von E. Böcking, *Sämmtl. Werke, Band V*, Nachdruck, Olms 1971, p. 319 ; *id.*, hrsg. von E. Lohner, Kohlhammer 1967, p. 215.

⁵⁰² *ibid.*, p. 209. C'est une impression que Tieck a pu acquérir au cours de son voyage en France et en Angleterre en 1825.

⁵⁰³ Je renvoie ici au chapitre de P. Frantz sur la notion de "costume", dans *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle* (Paris 1998), dans lequel il montre comment les Français se sont approprié le terme italien, comment il a d'abord influencé le domaine de la peinture avant de devenir l'orientation de la réforme du comédien François-Josef Talma. Cf. pp. 87-114. Il est vrai que Talma s'intéressa en priorité au vêtement antique (pour des raisons idéologiques : son admiration pour la République de Rome).

⁵⁰⁴ "(...) endlich war man in Deutschland um das Jahr 1790 auf den meisten Theatern so kostümiert, daß man es geschmackvoll nennen konnte." *ibid.*, p. 212.

des partisans de la vérité historique. Le comte Brühl (1819) certifie à plusieurs reprises l'adoption d'une attitude "critique" (*kritisch*), rigoureuse pour la réalisation des décors et des costumes. Nous reconnaissons dans la réplique de Tieck une trace littéraire du débat. Le lecteur comprend à nouveau que Tieck ne demande en rien le strict respect du costume historique.

Mais la situation en Allemagne a évolué après 1790. Selon Tieck, "seuls les Allemands méticuleux que nous sommes ont produit la science du vêtement sur certaines de nos scènes, et nous en sommes fiers."⁵⁰⁶ La remarque ne constitue en aucun cas un éloge, elle est même tout à fait sarcastique. Tieck pose d'ailleurs un regard ironique sur la nation à laquelle il appartient.⁵⁰⁷ La scène de Berlin est évidemment visée. L'idée d'une "fierté" fondée sur la réalisation parfaite de costumes authentiques confirme notre interprétation de l'esprit dans lequel travaille le comte Brühl, qui prend position contre d'autres esthétiques (française, italienne) dans une perspective nationale et identitaire. L'exactitude absolue du costume est devenue aux yeux du comte Brühl, comme nous l'avons déjà évoqué, l'apanage du théâtre allemand. Tieck critique donc cette attitude : le théâtre national allemand ne doit pas être fondé sur la règle esthétique de la vérité historique.

Historiquement, d'après Tieck, Iffland est le premier à avoir recherché une imitation plus exacte des vrais costumes (*Trachten*). Tieck y consacre plusieurs pages, mais loin de louer Iffland, il exerce son ironie sur des exemples de costumes étranges et ridicules présentés à Berlin lors de sa direction. La réflexion conduite ici est plutôt d'ordre esthétique. Tieck estime que "la plus haute forme de vie évolue effectivement devant nos yeux dans le drame représenté", mais que "la beauté ne doit pas être meurtrie" pour autant, qu'il faut "éliminer tout ce qui offense le regard."⁵⁰⁸ Plusieurs problèmes sont évoqués ici, d'une part le problème du goût du public, du regard et des attentes du spectateur, et de l'autre, le problème de la beauté ou de la laideur des costumes. Evidemment les exemples sont si bien choisis qu'on ne peut qu'y adhérer (par ex. le choix d'un chapeau évoquant les chasseurs de chamois dans un drame de chevalerie). En exigeant à plusieurs reprises la beauté des costumes, Tieck se rapproche de l'idéalisation

⁵⁰⁵ "Selbst als man sich zum Geschmack erhoben hatte, und Bauernmädchen [...] oft reicher kleidete, als es die Wahrheit erfordert hätte, unterschied man in Ritterstücken die Jahrhunderte nicht genau, nahm Helm und Harnisch, Mantel und Schärpe mehr so, wie diese Dinge den theatralischen Bedürfnissen angemessen waren, als daß man Rüstkammern, Kupferstiche, oder gar Leichensteine studirt hätte, um nicht etwa das Kostüm des Jahres 1109 zu verletzen, wenn eine Kleidung vorrätig war, die man vielleicht ungefähr so im Jahre 1500 getragen hatte. Dies war namentlich der unkritische Zustand des berliner Theaters, als Engel die Direktion führte." *ibid.*, p. 209.

⁵⁰⁶ "Nur wir gründlichen Deutschen haben in den neuesten Zeiten bei einigen unserer Bühnen auch die Kleidergelehrsamkeit ausgebildet, und wir wissen uns natürlich viel damit." *ibid.*

⁵⁰⁷ dans laquelle il s'inclut malgré tout ("wir"). Le sentiment d'appartenance nationale est plus fort que le rejet des voies esthétiques choisies par cette même nation.

⁵⁰⁸ "Das [...] höchste Leben bewegt sich freilich im aufgeführten Drama vor unseren Augen, aber die Schönheit darf auch hier nicht verletzt werden" ; "Weg also mit allem, was das Auge beleidigt [...]" *ibid.*, p. 219-220.

souhaitée par les écrivains classiques. Mais ce serait aller trop loin que de voir ici un retour aux arguments du XVIII^e siècle autour de la "Belle Nature". En fait, Tieck réclame surtout une dignité, c'est-à-dire une discrétion du costume, plus qu'une recherche esthétique, comme le confirment ensuite ses propres indications.⁵⁰⁹ On constate encore que Tieck ne tient pas compte de l'idée de la relativité du goût timidement introduite par Brühl dans sa préface. Concernant les connaissances du public, la position de Tieck est discutable. Les costumes de Brühl étaient effectivement très nouveaux et durent parfois choquer le public, mais il ne faut pas oublier que l'élan vers le costume historique était entre autre venu d'une meilleure connaissance de l'Histoire diffusée dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, qui renforçait la conscience d'une disparité entre les costumes (surtout antiques) présentés sur la scène et les vêtements authentiques. Les costumes historiques constituèrent même une attraction pour le public. Entre 1790 et 1820 les connaissances du public en matière de costumes s'élargirent encore. Tieck, conscient de la situation, concède, à la fin de l'essai, la nécessité de reproduire cinq à six des époques les plus importantes. Concernant l'argument de la beauté des costumes, nous pouvons signaler la série d'articles parue en février 1818 dans le journal *Berlinische Nachrichten*, dans laquelle l'auteur anonyme pose aussi comme exigence la beauté des costumes, mais à la différence de Tieck semble regretter ceux d'Iffland. Nous voyons dans ce passage l'effort de Tieck de ne laisser aucun argument de côté.

Le rappel historique effectué par Tieck a donc bien pour but de conforter sa position : d'une part l'auteur démontre que d'autres époques ont tout à fait su se passer de costumes historiques, et d'autre part il présente les efforts effectués dans cette direction comme des tentatives ridicules. En se référant à l'Angleterre et à la France (car cette dernière, même honnie, est tout de même reconnue comme une grande nation théâtrale, sinon tous les intellectuels de l'époque ne se rendraient pas à la Comédie-Française et à l'Opéra), Tieck s'assure l'efficacité de sa démonstration.

Tieck s'intéresse aussi aux conséquences désastreuses de l'emploi des costumes historiques qu'il constate sur la scène de son temps. Ces conséquences sont d'abord tout à fait pratiques. Ainsi, les comédiens rencontrent bien des difficultés dans leur gestuelle (alors que bras et mains se perdent dans les manches immenses des costumes médiévaux) et dans leurs déplacements (ils se tiennent raides comme des mannequins). Le fait que les costumes historiques entravent le jeu constitue un énorme défaut aux yeux de Tieck qui place le travail de l'acteur bien au-dessus de la scénographie. Tieck fait encore remarquer un peu perfidement que les actrices ne respectent d'ailleurs pas la stricte vérité historique et cherchent d'abord à se mettre en valeur. En revanche, il n'est pas d'accord avec certaines dames dont la légèreté des vêtements et la fureur des gestes lui donne des inquiétudes pour le héros qui se trouve en face d'elles. Tout en prônant une plus grande liberté par rapport au respect de la vérité historique, Tieck demande toujours le respect de la décence. Il dénonce aussi la situation absurde dans laquelle se retrouvent les acteurs et les directions des théâtres : certains acteurs préfèrent être loués pour leur

⁵⁰⁹ En regard des propositions de Tieck, qui exige un costume neutre, sans recherche esthétique, l'argument présent ne semble pas être l'argument le plus sérieux de l'auteur. Mais peut-être Tieck réagit-t-il aux moqueries dont la scène shakespearienne faisait l'objet de la part des partisans du réalisme : on trouvait les moyens techniques et le manque de culture (dont les costumes faisaient preuve) ridicules. Ainsi Tieck rend au parti opposé la monnaie de sa pièce...

costume plutôt que pour leur jeu, en quoi ils sont blâmables puisqu'ils accordent de l'importance à ce qui est inessentiel. Et la direction privilégie des pièces qui permettent de réutiliser les costumes. L'ironie qui teinte ces propos culmine dans la remarque suivante : le fonds des costumes s'accroît tellement qu'il faudrait presque engager des écrivains pour écrire des pièces adaptées aux costumes ! Le renversement absurde rappelle le principe comique du *Chat botté*, dont le ton enjoué semble cependant bien lointain. Pour des raisons de rentabilité, les costumes historiques deviennent un obstacle à la constitution d'un répertoire de qualité. Les costumes historiques sont souvent éclatants, luxueux : on retrouve alors le reproche fait à la scénographie dans son ensemble, considérée comme trop riche. Dans cette situation, la question de la richesse inutile de la décoration et celle de la reproduction de la vérité historique se confondent.

D'autres arguments vigoureux suivent dans le texte. Pour Tieck, la recherche poussée de l'authenticité des costumes, l'érudition elle-même, conduit à une impasse :

La perfection à laquelle nous tendons sur cette voie de la vérité est en fait totalement inaccessible [...]. [Je suis] persuadé que tout tailleur du XIVe ou XVe siècle nous rirait au nez, s'il voyait les modèles que nous avons dressés." ⁵¹⁰

On peut étudier longuement les chroniques, les gravures, les galeries de tableaux, cela ne permettra pas d'acquérir les connaissances suffisantes pour reproduire un vêtement authentique. D'un point de vue tout à fait pragmatique, il est donc inutile de dépenser temps et énergie pour des recherches en matière de costume. Derrière la difficulté de trouver la documentation nécessaire, et ensuite de la reproduire, c'est un autre aspect très important de la démarche du comte Brühl et de ceux qui l'imitent qui est remis en question ici : son aspect scientifique. Pour Karl von Brühl, le travail sur la scénographie (dont le costume fait partie) puise dans les connaissances en géographie, botanique, archéologie, histoire de l'art ; la scénographie a pour fonction de transmettre un savoir sur le monde. Or, chez Tieck, la fonction de transmission elle-même est attaquée. Il s'oppose à l'idée d'une fonction didactique de la scénographie, un autre des grands principes du comte Brühl. "Pourquoi le public ne trouverait-il pas au théâtre l'opportunité de toutes les formes de culture scientifique ?" ⁵¹¹ demandait Brühl en 1819. Tieck, au contraire, place les costumes historiques à la fin d'une liste des déviances du théâtre contemporain que sont les intentions moralisatrices du théâtre de la *Spätaufklärung*, l'emploi de la scène comme tribune contre un danger, les effets spectaculaires (introduction de chiens et chevaux sur la scène).

[...] est ce que le [théâtre] doit en plus devenir une planche avec modèles de vêtements traditionnels des peuples les plus divers et à toutes les époques ? La scène deviendrait-elle "un miroir de l'époque" dès lors qu'on nous ferait connaître des habits multiples et variés ?" ⁵¹²

Si la scène doit être le miroir d'une époque, c'est-à-dire montrer, refléter, signifier le

⁵¹⁰ "Die Vollendung, die wir auf diesem Wege zur Wahrheit suchen, ist nur eine ganz unerreichbare [...]". "[ich bin] überzeugt, daß uns jeder Schneider aus dem 14ten oder 15ten Jahrhundert verlachte, wenn er unsere aufgestützten Modelle sehen könnte." Tieck, "Kostüm", op. cit., p. 216.

⁵¹¹ "Warum soll das Publikum nicht im Theater Gelegenheit finden zu jeder Art von wissenschaftlicher Bildung ?" Brühl, *Neue Kostüme* [...], op. cit. Citation dans la préface, 2^{ème} page.

monde, elle ne le fera pas par la reproduction minutieuse de costumes historiques. Ce qu'il y a derrière la pointe amère d'une "planche de costumes" devenue "miroir du monde", c'est une distinction implicite entre deux manières de représenter le monde, deux manières de comprendre le "costume" (inspirées du sens étymologique) : un "costume extérieur" (*äußerliches Kostüm*) et un "costume essentiel" (*wesentliches Kostüm*) intérieur, considéré comme supérieur. Cette distinction, Tieck la reprend du *Cours sur l'art dramatique* d'A. W. Schlegel. Dans son 26^{ème} cours, Schlegel désirent défendre Shakespeare contre le reproche d'un manque de connaissances, "d'érudition" (*Gelehrsamkeit*), explique que le dramaturge n'a certes pas toujours respecté les faits réels (le costume extérieur) dans ses drames pleins d'anachronismes, mais qu'il a su rendre la profondeur de la nature humaine ou l'esprit d'une époque, qu'il a su rendre le costume essentiel. Tieck, retournant l'argument de tous les critiques de Shakespeare attachés au respect de la réalité et de l'Histoire, qualifie à son tour de "fausse érudition" (*falsche Gelehrsamkeit*, p. 220) le respect du réel dans les vêtements historiques. Pourtant, ces vêtements savants n'apportent-ils aucune précision sur la vie, ne peuvent-ils contribuer à montrer l'esprit d'une époque, la profondeur d'un personnage ? Les études anthropologiques, sociologiques, sémiologiques du vêtement montrent pourtant à quel point le vêtement est le reflet des mentalités ou d'une personnalité (ce que l'acteur August W. Iffland avait perçu). Tieck et les Romantiques en général en avaient sans doute conscience, mais ils considérèrent que ce genre d'informations n'avait pas sa place sur la scène. Tieck décèle peut-être surtout une sorte de dichotomie entre l'apparence du personnage (fondée sur des éléments factuels) et ce qu'il est vraiment. Il cite en exemple le personnage de la charmante paysanne des opérettes de Favart, que Mme Favart donna en robe de laine et en sabots, alors que le texte est encore tout à fait écrit dans l'esprit galant du XVIII^e siècle. Tieck soulève alors le problème de la cohérence entre le vêtement et le texte. Ainsi, le costume historique ne correspond pas forcément à l'essence du personnage, peut-être même ne peut-il pas la dire. Mais peut-être n'est-ce pas non plus la fonction du costume que de dire la profondeur, la vérité d'un personnage. C'est l'idée qui se dégage des indications théoriques et pratiques données par Tieck au sujet du costume dans la deuxième partie de son essai.

Les principaux arguments des tenants du costume historique sont donc combattus et rejetés. Jusque-là dans le texte, Tieck définit le costume par la négative. Après avoir détaillé l'argumentation de Tieck contre un costume historique, voyons maintenant plus précisément ce que l'écrivain souhaite pour le costume de scène. Un certain nombre de principes se dégagent évidemment implicitement des critiques énoncées précédemment. Tieck lui-même propose une sorte de réflexion théorique sur le costume avant de terminer son essai par quelques propositions concrètes.

Tieck commence par une réflexion plus générale, celle de la vérité dans l'art, et dans le même temps, celle du rapport de l'art au réel. Alors que le XVIII^e siècle voit la relation particulière de l'art au réel sous la forme de l'imitation (plus ou moins idéalisée), et que les tenants du costume historique suivent cette même voie, toute la réflexion de Tieck conduit

⁵¹² "[...] soll es nun auch noch eine Musterkarte von den Trachten der verschiedensten Völker in allen Jahrhunderten werden ? Ist die Bühne etwa dadurch ein "Spiegel der Zeit", wenn man uns viele und mannigfaltige Röcke kennen lehrt?" *ibid.*, p. 217.

à l'idée que la reproduction mimétique du réel, qu'elle soit réussie ou non, n'est pas (n'est plus) la question prioritaire du costume de théâtre.

Tout art possède sa vérité propre et ignore totalement la vérité extérieure du réel. Il se meut dans son propre élément et ignore ceux qui veulent lui imposer quelque chose d'étranger.⁵¹³

Deux idées sont exprimées dans ce passage : une distinction entre vérité de l'art et la vérité du réel premièrement, et deuxièmement la différence entre les arts (une idée qu'il reprend par la suite en distinguant les choix esthétiques du théâtre, de la peinture, de la sculpture). Nous voyons que la fonction de l'art (du théâtre) de dire la vérité n'est pas remise en question, mais c'est le terme de "vérité" qui est entendu par Tieck d'une façon particulière ; et cette acception est capitale. La formulation "vérité extérieure" est révélatrice de cette conception particulière de la vérité ; on retrouve de nouveau la distinction entre l'intérieur (avec une connotation positive) et l'extérieur (avec une connotation négative), distinction effectuée aussi par d'autres Romantiques (A. W. Schlegel, Cl. Brentano). La vérité du réel, ce sont les données objectives, scientifiques reposant sur l'expérience sensible. Cette vérité tangible, visible dont le costume historique fait partie, n'a pas besoin d'être reproduite ; en revanche l'artiste s'efforcera de faire apparaître une vérité plus profonde, cachée aux sens, l'essence de l'être humain, d'un personnage, d'un peuple, d'une époque. L'idée de *mimésis* est donc rejetée ou plutôt comprise dans un sens nouveau en ce qui concerne la scénographie. Il ne s'agit plus "d'imiter la nature" dans les décors et les costumes, c'est-à-dire il n'est pas nécessaire de la reproduire mimétiquement, car ce chemin ne conduira pas à l'expression de la vérité qui est ailleurs. Tieck ne parle-t-il pas d'une "vérité qui n'est pas vraie" (*eine ganz unwahre Wahrheit*, p. 219) ? La distinction entre la vérité de l'art et la vérité du réel rappelle la distinction déjà opérée par Goethe dans *Vérité et vraisemblance des œuvres d'art*⁵¹⁴ entre "vérité de l'art" (*das Kunstwahre*) et "vérité de la nature" (*das Naturwahre*). Dans ce texte, les deux personnages dialoguant sur le genre de l'opéra et sur l'effet irréel produit par des spectateurs peints sur un décor s'accordent pourtant sur le plaisir que leur procure un opéra et sur leur adhésion au spectacle, même si rien ne semble y être comme dans la nature. La conclusion tirée de leur échange est que l'art dit la vérité autrement qu'en imitant le réel, en ce sens il possède une forme de vérité qui lui est propre. Les deux auteurs Tieck et Goethe se rejoignent ici dans leur approche théorique de la scénographie, surtout dans la critique d'une attitude servile face au réel. Les différences apparaissent ensuite dans la mise en pratique et dans leurs attentes pour le jeu de l'acteur ; les deux écrivains proposèrent des réalisations scénographiques différentes, Goethe recherchant un jeu beaucoup plus stylisé. Tieck ne va pas non plus, dans le cas du costume ou du décor, jusqu'à l'emploi de symboles dont Goethe fit

⁵¹³ "Jede Kunst hat ihre eigenthümliche Wahrheit, und kennt jene wirkliche, außenliegende gar nicht ; sie bewegt sich in ihrem eigenen Elemente, und nimmt keine Kenntnis davon, wenn man ihr etwas Fremdartiges aufdrängen will." *ibid.*, p. 219.

⁵¹⁴ *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke. Ein Gespräch*, in : *Goethes Werke*, Hamburger Ausgabe in 14. Bänden. Hrsg. von E. Trunz. Band XII : *Schriften zur Kunst. Schriften zur Literatur* [...]. Beck, München, 11. Auflage, 1989. Texte paru originellement dans les *Propylées*, 1798.

quelquefois l'expérience. Tieck propose tout au plus l'emploi de signes permettant de distinguer le statut du personnage.

L'autre idée importante formulée par Tieck est celle de la différence entre les arts. Lorsqu'il écrit que chaque art possède sa vérité propre, Tieck veut dire que chaque art a ses propres règles, a son propre mode de fonctionnement. Chaque art reproduit le réel d'une façon différente : ainsi, la peinture le fait sur une surface plane et en couleur, la sculpture en trois dimensions sans employer la couleur, les mouvements peuvent être différents, et pourtant on reconnaît aux deux arts le pouvoir d'exprimer la vérité. L'art dramatique fonctionne donc selon d'autres règles encore. Tieck se situe dans le prolongement du discours de Lessing qui s'était efforcé dans le *Laocoon* (1766), à l'opposé du discours de l'abbé Batteux cherchant le principe unificateur entre les arts⁵¹⁵, soit le principe de l'imitation de la "Belle Nature", de démontrer le caractère particulier de la poésie, capable aussi d'évoquer les sujets terrifiants. Ce faisant, Lessing affranchissait la poésie des règles que l'on attribuait à la peinture. Tieck de son côté aspire à démontrer la particularité de l'art dramatique et l'existence de règles qui lui soient propres ; il démontre également la particularité de l'art de l'acteur et du travail scénographique. Il se distance par cela encore une fois de toutes les conceptions de la scène comme d'un tableau, comme d'une peinture en mouvement, une conception défendue par Karl von Brühl pour justifier le respect du costume historique.

Cette idée d'une différence entre les arts semble tenir à cœur à l'écrivain, car il développe encore cette réflexion sur plusieurs pages, abordant non plus la différence entre les Beaux-arts, mais la différence entre les genres au sein de l'art de la poésie elle-même. Tieck prend l'exemple du roman et de l'œuvre dramatique et se lance dans une réflexion complexe, pas toujours dénuée de contradictions. Au contraire de l'auteur de roman, qui place les faits dans un passé lointain et irréel (dans l'Histoire donc, qui n'est pas comprise ici comme discipline scientifique et objective, mais au contraire comme un territoire vague et propice à l'évasion), l'auteur dramatique privilégiera, selon Tieck, le présent, en raison de la particularité de l'art dramatique, pour que les faits soient immédiatement accessibles au lecteur ou au spectateur.⁵¹⁶ L'idée fondamentale qui ressort du passage est vraiment l'importance du "présent" dans la création de l'œuvre dramatique, "ce sentiment de l'importance du présent immédiat dans le drame"⁵¹⁷, une empreinte que Tieck avait déjà soulignée à propos des pièces de Shakespeare, marquées par leur époque même dans les drames historiques. En fait, Tieck entend ce "présent" comme une vérité humaine éternellement valable, au-delà du temps (en

⁵¹⁵ Charles Batteux, *Les Beaux-arts réduits à un même principe*, 1747.

⁵¹⁶ Pour comprendre les propos de Tieck, il faut se référer à l'histoire littéraire du genre romanesque ; surtout ne pas avoir en tête un roman de type réaliste ou naturaliste, mais plutôt le roman de chevalerie alors encore très en vogue. Une œuvre comme celle de Balzac paraît en être le parfait contre-exemple, mais peut-être Balzac n'est-il pas si loin de la réflexion de Tieck lorsqu'il intitule son œuvre ancrée dans le présent du début du XIXe siècle : la "Comédie humaine".

⁵¹⁷ "dieses Gefühl von der Wichtigkeit der nächsten Gegenwart im Drama". Tieck, "Kostüm", *op.cit.*, p. 228. Tieck met cependant en garde contre une trop grande importance accordée au présent (comme dans les drames bourgeois de la *Spätaufklärung*, dans les tableaux de famille, les comédies larmoyantes) qui produit des œuvres de mauvaise qualité.

réponse à l'objection de l'historicité de ce "présent"). Il n'est donc pas nécessaire de recourir à l'Histoire pour dire cette vérité. L'aboutissement de la démonstration est tout simplement l'absence d'intérêt du costume historique. Si l'argumentation de Tieck n'est pas tout à fait convaincante, l'intérêt de sa démonstration réside dans cette obstination à différencier le mode de fonctionnement des arts qui introduit en fait la possibilité d'une plus grande liberté dans leur traitement. Affirmer qu'il existe une multitude de règles, de conventions différentes, c'est rejeter la tyrannie d'une règle unique, en l'occurrence ici celle de l'imitation de la nature comprise comme reproduction mimétique du réel.

Après avoir nommé comme principe fondamental la distinction entre vérité de l'art et vérité de la réalité, après avoir dénié au costume la fonction de reproduire la "vérité extérieure" superficielle (le réel), Tieck explique comment il conçoit le costume de théâtre qui pourra répondre à ces exigences. Il s'agira d'un habit propre au théâtre, un costume "poétique" et "commun" (*ein poetisches allgemeines Theaterkostüm*). Tieck le présente d'abord d'une manière théorique.

Il existe en un mot un costume propre au théâtre, comme il existe un costume propre à la peinture et à la sculpture. De ce costume, l'acteur intelligent ne s'écartera qu'à peine, afin de rendre la nuance de tel ou tel peuple, ou un caractère fortement dessiné ; ces modifications reposeront cependant sur un élément commun, un habit de théâtre poétique et esthétique, qui, constitué de tels chapeaux, manteaux, pourpoints, bottes, n'a peut-être jamais été porté ainsi (...).⁵¹⁸

L'écrivain réitère sa demande à l'occasion de plusieurs exemples, montrant ainsi l'importance qu'il attache à ce costume "poétique". Dans les dernières pages de l'essai, il apporte quelques précisions supplémentaires quant à l'organisation des costumes qu'il conseille d'adopter :

[Le costume du] Moyen-Âge et Âge de la chevalerie peut être approximativement le même pour chaque siècle, ce que l'on appelle le costume espagnol pourra tant bien que mal, parallèlement au costume ci-dessus, subvenir à tous les besoins de représentation poétique, et si l'on accorde encore une juste attention à l'époque de la Guerre de Trente ans et de Pierre le Grand, si au même moment l'habit grec et romain est à peu près garanti sans trop aller contre la vérité, alors, chaque théâtre devrait avoir, en y ajoutant les vêtements récents, tout ce dont il a besoin.

519

⁵¹⁸ "Es giebt, mit einem Wort, ein Theaterkostüm, wie es ein Maler- und Bildhauerkostüm giebt; von diesem wird der verständige Schauspieler nur wenig abweichen, um dieses und jenes Volk, oder einen scharfgezeichneten Charakter zu nuancieren ; diese Modifikationen werden aber auf einem allgemeinen Elemente ruhen, auf einer poetischen und malerischen Theatertracht, die in solchen Hüten, Mänteln, Wämmsen und Stiefeln vielleicht nie so getragen wurde (...)". *ibid.*, p. 220. J'ai préféré traduire *malerisch* : "qui est digne d'être peint" par l'adjectif "esthétique" qui exprimait mieux la demande de Tieck d'un vêtement noble, élégant, plutôt que "pittoresque" qui peut avoir le sens de coloré, charmant...

⁵¹⁹ "das sogenannte Mittel-und Ritteralter kann ungefähr in allen Jahrhunderten dasselbe sein, die sogenannte spanische Tracht wird neben jener Kleidung für alle poetischen Darstellungen so ziemlich aushelfen, und wenn man noch auf die Zeit des dreißigjährigen Krieges, so wie auf die Peter des Großen eine billige Rücksicht nimmt, ist man dabei nur einigermaßen der griechischen und römischen Kleidung gewiß, ohne zu arg zu verstoßen, so hat, die neusten Kleider hinzugerechnet, jedes Theater wohl, was es braucht." *ibid.*, p. 229.

Et il poursuit :

C'est ainsi qu'il en était sous la direction de Schröder et Engel, qui m'apparaît aujourd'hui encore comme un modèle aussi dans ce domaine.⁵²⁰

Qu'en est-il donc réellement de ce "costume poétique" ? Et quelle en est la portée ? Il n'est pas si facile de déterminer la valeur exacte de la proposition de Tieck. Retour au passé ou innovation ? Heinz Kindermann interprète la dernière affirmation citée ci-dessus comme un "retour" en arrière et une erreur de Tieck.⁵²¹ E. Gross, considérant l'ensemble du texte, regrette aussi une sorte "d'étroitesse désuète" (*archaistische Einseitigkeit*)⁵²² dans le rejet global des réformes par Tieck. Sans contester tout à fait ces jugements sévères, nous pensons qu'il faut les nuancer, moins pour la proposition pratique (le costume espagnol) que fait Tieck que pour l'idée même d'un "costume poétique" dégagé de la problématique contraignante de la vérité historique.

Nous pensons que l'on peut comprendre le terme de "costume poétique" dans un sens restreint et dans un sens plus large. L'habit décrit par Tieck, constitué d'un pourpoint, manteau et couvre-chef correspond en fait à peu près à l'un des habits-types qui étaient employés dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, le costume dit "espagnol", comme Tieck le précise d'ailleurs lui-même ("cet habit commun et poétique, ou couramment appelé costume espagnol")⁵²³. Le costume "espagnol", dont le nom est dû aux quelques réminiscences de l'habit de cour espagnol des XVI^e et XVII^e siècles (les hauts de chausses, les crevés, le pourpoint, une simplicité élégante, parfois la couleur noire) dont il s'inspire, est à la fin du XVIII^e siècle, selon les indications de Winfried Klara⁵²⁴, un costume de héros tragique, plus spécialement le costume attribué aux héros "nobles, romantiques, sensibles", par exemple Hamlet ou le comte d'Essex (amant de la reine Elisabeth). C'est un costume élégant qui signifie que l'action se déroule dans le passé, un passé vague, indéfini. Il est intéressant de noter que pour le public des années 1770-1790, le costume espagnol signifiait les temps reculés, qu'il était considéré comme un costume historique. Il semble que pour Tieck, tout à fait conscient du décalage de ce costume avec la réalité, il devienne véritablement une convention. En cela Tieck se situe à contre courant du mouvement réaliste caractérisant la recherche de costumes historiques et le XIX^e siècle en général. On remarquera que le choix des détails caractéristiques du costume revient à l'acteur, mais que ses possibilités sont limitées car il doit revêtir le costume type proposé par Tieck ("de ce costume l'acteur intelligent ne s'écartera qu'à peine") : à la fois tradition (caractérisation libre) et innovation (soumission

⁵²⁰ "So war es auch unter Schröder's und Engel's Direktion, die mir auch in dieser Hinsicht noch jetzt als eine musterhafte erscheint." *ibid.*

⁵²¹ Kindermann, *Theatergeschichte Europas, Band V, op. cit.*, p. 252. "Tiecks irrümlicher Ruf : Zurück zum Kostüm von J. J. Engel und Schröder."

⁵²² E. Gross, *Die ältere Romantik und das Theater, op. cit.*, p. 100.

⁵²³ "jene allgemein poetische oder sogenannte spanische Kleidung" Tieck, *Kostüm, op.cit.*, p. 230.

⁵²⁴ W. Klara, *Schauspielkostüm und Schauspieldarstellung [...]*, Berlin 1931. p. 110 sqq.

à une volonté extérieure, à une loi esthétique extérieure) dans le sens de l'unification de la représentation, vers laquelle évolue l'histoire du théâtre au XIXe siècle.

Le fait que Tieck conseille aux directions d'acquérir un costume des XVIIe et XVIIIe siècles montre une certaine tolérance pour l'emploi d'un costume historisant dans les cas particuliers où la pièce l'exige (dramas historiques du type *Wallenstein*). Pour tous les autres cas (époque non définie, lointaine) c'est le costume poétique (inspiré du costume espagnol) qu'il recommande. En conseillant aux directions d'adopter environ six types de costumes correspondant aux époques les plus récurrentes dans le répertoire, Tieck propose une sorte de compromis entre l'ancien système des types (costume grec, turc, moderne) et le respect du costume historique qui a fait imploser le système des types. Au moment où Tieck rédige le texte (1825), les époques représentées (notamment à Berlin) sont très diversifiées ; il propose une solution très proche des pratiques de la toute fin du XVIIIe siècle, comme il l'indique lui-même en faisant référence à J. J. Engel (Berlin) et à l'acteur Schröder (Hambourg). Il faut bien garder à l'esprit que la modernité en 1825 réside plutôt dans le respect de la vérité historique. Evidemment on peut se demander si les cinq, six ensembles de costumes définis par Tieck ne participent pas tous de ce "costume poétique" qui est en fait le système d'habillement demandé par l'écrivain : un costume anti-réaliste, neutre tout en étant élégant, et surtout un costume s'effaçant au profit du texte.

Les avantages que Tieck attend de ce costume "propre au théâtre" et quelques autres précisions contenues dans l'essai sur la fonction du vêtement de scène en général nous éclairent sur les questions posées. Tieck mise sur l'habitude que créera ce costume conventionnel, car "plus le spectateur voit les mêmes tenues vestimentaires décentes auxquelles il est déjà habitué, d'autant moins il sera dérangé dans la jouissance de la poésie et du jeu."⁵²⁵ Il n'y a pas beaucoup de place ici pour une fonction esthétique du costume. Le costume de théâtre peut encore donner quelques indications très liminaires : dans une critique théâtrale du *Roméo et Juliette* de Shakespeare, Tieck loue les costumes réalisés sans exactitude maladroite, dans le respect de la théâtralité, réjouissant le regard et convenables (*theatralisch, erfreulich und passend*) et particulièrement utiles parce qu'ils "permettaient de distinguer les groupes et les partis" (les deux familles ennemies).⁵²⁶ C'est l'un des rares témoignages sur un éventuel rôle dramatique que l'écrivain accorderait au costume. Nous savons encore, parce qu'il le précise au début de son essai, qu'il reconnaît tout à fait que l'on ne représente pas un personnage ottoman de la même manière qu'un grec, que l'on distingue entre la comédie et la tragédie, entre soldats et civils, donc que le costume indique le statut social, le rang du personnage. Mais au-delà de cette caractérisation limitée Tieck ne semble pas concevoir que le costume lui-même puisse prendre une part active dans l'acte théâtral, ce que laissait déjà apercevoir notre analyse du *Chat botté*. Sur ce point, une partie des praticiens ultérieurs et plus particulièrement les metteurs en scène du XXe siècle ont suivi d'autres voies que

⁵²⁵ "Je mehr der Zuschauer dieselben anständigen Kleidertrachten wiederseht, die er schon gewohnt ist, so weniger wird er im Genuß der Poesie und des Spiels gestört." Tieck, "Kostüm", *op. cit.*, p. 220.

⁵²⁶ Tieck, *Dramaturgische Blätter [...], Erstes Bändchen*, Breslau, Max und Komp., 1826. "Romeo und Julia von Shakspeare", p. 269. "Es half zugleich die Gruppen und Partheien sondern."

la sienne.

Au moment de conclure, dans les derniers paragraphes de l'essai, Tieck revient encore sur la question de l'emploi du vêtement moderne sur la scène pour des pièces dont l'action est située dans le passé. Cette pratique anti-réaliste a diminué au XIX^e siècle au fur et à mesure que s'imposait l'Histoire sur la scène. Tieck rappelle que l'acteur anglais Garrick jouait Hamlet en costume contemporain. Pourquoi ne pas choisir, comme les comédiens anglais, les vêtements modernes ? "Là où le poète rapproche les personnages tout près de nous, cela est permis également à l'acteur"⁵²⁷, explique Tieck. Il cite un exemple comparable dans l'histoire de l'art : Dürer et nombre de peintres italiens représentèrent "des histoires anciennes en costumes de leur temps, pour les rendre vraiment proches et familières". Tieck emprunte sans aucun doute cet exemple à August Wilhelm Schlegel qui dans *Cours sur l'art dramatique* aborde le thème de la transposition dans le présent de façon plus approfondie et détaillée. Encore une fois, à travers cette réflexion, les deux écrivains montrent qu'ils veulent libérer le choix du costume des contraintes "extérieures" du texte (les éléments factuels, les indications de lieu et de temps) au profit d'une autre forme de vérité. Mais de toutes les possibilités, Tieck indique bien, à la suite du passage où il parle de Garrick dans le rôle d'Hamlet, que le costume "poétique" aurait sa préférence par rapport le costume moderne. Comme Schlegel le dit également, le présent du début du XIX^e siècle ne permettait plus le rapprochement avec les temps mythiques présentés par Shakespeare.

Si l'on regarde l'ensemble de l'essai, on est encore une fois frappé par la variété des arguments. Un certain nombre d'arguments importants rappellent les positions d'A. W. Schlegel dans le *Cours sur l'art dramatique*. Au-delà de divergences inévitables entre les personnalités romantiques, on perçoit la volonté de resserrer les rangs dans l'opposition au théâtre officiel. Concernant la réflexion sur le costume, la conception de Tieck apparaît à la fois comme un retour en arrière et une proposition avant-gardiste. En effet, l'idée de Tieck de jouer en costumes-types est rétrograde parce qu'il oppose (peut-être aussi dans un esprit de polémique) un modèle alors révolu aux pratiques qu'il veut combattre. Toutefois sa conception du costume ouvre la voie à des expériences qui même au XX^e siècle parurent tout à fait avant-gardistes, en tout cas éloignées du "théâtre officiel". L'idée de limiter le costume à un simple vêtement fonctionnel qui revête l'acteur de la manière la plus neutre possible devance d'une certaine manière l'idée de jouer en T-shirt et en pantalon de jean (le costume est alors uniquement un vêtement pour habiller le corps de l'acteur, c'est un habit de travail, commode, mais il ne véhicule peu ou pas de sens). Tieck lui-même n'était pas "costumier", c'est-à-dire il lui manquait la fantaisie (ou l'intérêt pour le costume) nécessaire pour proposer des créations nouvelles qui auraient dépassé toutes les contradictions, pour exploiter les pistes qu'il traçait. Tieck pose, surtout par l'idée de l'affranchissement de l'imitation du réel, des bases abstraites pour une pratique du costume nouvelle par rapport à ce qui se faisait en son temps, et qui trouva par la suite une résonance.

⁵²⁷ "Wo der Dichter die Personen so ganz nahe an uns rückt, ist es dem Schauspieler auch erlaubt." Tieck, "Kostüm", *op. cit.*, p. 230.

2. 2. 2. Autres prises de position

2. 2. 2. 1. Adolf Müllner (janv. 1816) : respect de l'œuvre

L'écrivain et critique dramatique Adolf Müllner a pris position de façon très claire au sujet du respect de la vérité historique et géographique pour les costumes de théâtre, au sein d'un article intitulé "Le costume" (*Kostüm*) paru le 6 janvier 1816 dans le *Dramaturgisches Wochenblatt*, le journal officiel des Théâtres Royaux berlinois. Müllner adopte une position intermédiaire entre les deux camps qui s'opposent dans le débat. L'idée majeure qu'il défend, et qui fait l'intérêt de son propos, est que l'œuvre dramatique elle-même détermine si les costumes doivent être historiques ou non, ou plus précisément, que c'est d'abord l'esprit de l'œuvre que le costumier (ou le scénographe) doit respecter. Concernant le titre de l'article, il faut noter encore une fois que le terme de "costume", marqué en 1816 encore par son sens étymologique, implique ici l'idée de vêtement historique, et l'auteur signifie par là qu'il veut prendre position sur cette question.

Deux auteurs d'ouvrages critiques ont déjà relevé le point de vue d'A. Müllner, Hermann Schaffner et Heinz Kindermann, tous les deux dans le cadre d'une étude des réformes du comte Brühl.⁵²⁸ H. Schaffner cite Müllner plus largement (et assez librement), et résume l'essentiel du raisonnement et de la position de l'auteur. H. Kindermann, contraint par une démarche synthétique, retient que Müllner est plutôt favorable au respect de la vérité historique, mais qu'il donne la préférence à un costume "idéal", un costume conventionnel élaboré par les peintres et les sculpteurs, qui n'est pas scientifiquement exact. L'argumentation de Müllner mérite d'être détaillée pour sa réflexion sur le sens du terme "costume". L'approche nouvelle que nous proposons est de replacer ses propos dans le débat, et d'évoquer leur résonance ultérieure qui, après presque deux cent ans d'histoire du théâtre, est encore différente de celle qu'elle prenait au moment où Schaffner rédigeait sa thèse (1926).

Le projet de Müllner était de rédiger un "dictionnaire du théâtre." Il construit donc l'article à partir d'une réflexion sur le sens du terme dans ses différentes occurrences, pour donner finalement sa propre définition d'un bon "costume". L'écrivain fonde sa démonstration sur des exemples concrets, et l'on sent que son expérience d'homme de théâtre amateur, que nous évoquons en présentant cet auteur, lui est venue en aide. Le texte révèle la connaissance de réflexions esthétiques d'autres auteurs plus célèbres de l'époque, en même temps qu'un véritable sens pratique du travail de scène. Ce sens du théâtre inspire à Müllner des réflexions qui reviendront sous la plume d'autres hommes de théâtre et qui nous paraissent plus communément admises aujourd'hui. Le ton de l'article est à la fois sérieux et plein d'humour, avec une pointe de sarcasme.

Müllner relève le fait que la définition du "costume", les "usages des différents peuples et époques dont le poète et surtout le peintre doivent tenir compte,"⁵²⁹ est quelque peu malmenée par les comédiens et les comédiennes : car c'est plutôt l'inverse

⁵²⁸ Schaffner, *Die Kostümreform des Grafen Brühl [...]*, op. cit., 1926 ; Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, Band V, op. cit.

qui se produit, et ce sont surtout les usages d'autres époques et d'autres contrées qui doivent s'adapter aux acteurs. Puis il invoque la distinction qu'opèrent les "pédants" (*Pedanten*) et "ceux qui fouillent dans les antiquités" (*Antiquitätenkrämer*) entre un "costume correct" et un "costume incorrect". Le "costume correct" est le costume fidèle aux données scientifiques (historiques et géographiques). Müllner fait allusion aux spécialistes de l'Antiquité et de l'Histoire auxquels les directions des théâtres faisaient appel pour déterminer les costumes et décors historiques. Les termes choisis pour les désigner ne sont guère élogieux ; ils renvoient clairement à une expression péjorative forgée par A. W. Schlegel dans ses *Cours sur l'art dramatique*, lorsqu'il aborde la question de la vérité historique dans les arts⁵³⁰ un passage que nous avons déjà commenté plus haut. Müllner évoque encore les problèmes financiers liés à l'élaboration de ce costume correct, et on entend ici encore une fois le directeur de la petite troupe de Weißenfels qui disposait de peu de moyens. Müllner, qui déclare toutefois "aimer les comédiennes et craindre les pédants", se propose de jouer les intermédiaires entre ces deux camps opposés, reconnaissant la nécessité d'un costume historique dans un certain nombre de cas qu'il énonce dans la suite de l'article. Aussi affirme-t-il :

Je concède aux pédants que le costume doit être correct [...]. Mais, de même qu'il y a au théâtre une forme de peinture qui lui est propre et qui paraît affreuse à la lumière du jour, et qu'il possède sa propre forme d'éclairage venant du sol, comme le feu de la Pythie, de même, je pose qu'il y a pour le costume de théâtre une manière d'être théâtralement correct [...].⁵³¹

Müllner souligne donc que la reproduction du réel au théâtre se fait selon des règles qui lui sont propres, et qui ne sont pas celles d'une copie, d'une reproduction mimétique. Il souligne ce qui est artificiel au théâtre, ce qui est "faux" et son discours est donc très différent des discours habituels sur le théâtre.

Dans la suite du texte, Müllner dégage de sa réflexion la notion d'un costume "poétiquement correct" (*das poetisch korrekte Kostüm*), et ce costume est certes souvent "scientifiquement incorrect" (*ein wissenschaftlich inkorrektes Kostüm*), mais n'en reste pas moins parfaitement valable. Müllner défend clairement le détachement nécessaire par rapport aux données scientifiques, à l'inverse de Karl von Brühl qui affirme l'unité entre art et science. Précisons que Müllner ne se pose pas en opposant catégorique au costume historique. Il a observé à plusieurs reprises que les costumes d'un drame historique n'étaient pas homogènes lors d'une représentation, les acteurs ayant choisi des costumes

⁵²⁹ "Kostüm ist der Gebrauch der verschiedenen Zeiten und Orte, nach welchem die Dichter und vor allem die Maler sich bequemen müssen." "Aus Müllner's noch ungedrucktem Theater-Wörterbuch : Kostüm" in : *Dramaturgisches Wochenblatt*, 6 Januar 1816. p. 1.

⁵³⁰ "eine pedantische Antiquitätenkrämerei." Cf. le 26^{ème} cours dans l'édition de Lohner (1967) p. 125 ; dans l'édition des œuvres complètes par Böcking (*Sämmtl. Werke*, Bd. V) p. 180.

⁵³¹ "Ich gestehe daher den Pedanten zu, daß das Theater-Kostüm korrekt sein muß. Gleichwie aber das Theater seine eigene Theater-Malerei, die bei Tage scheußlich aussieht, und seine eigene Theater-Beleuchtung hat, die, wie das Geisteslicht der Pythia, von unten kommt, also statuere ich auch für das Theater-Kostüm eine eigene Theater-Korrektheit [...]." *ibid.*, p. 2.

contemporains ou des costumes de différentes époques, et il critique cette situation comme une erreur fondamentale. Mais il remarque aussi que le temps de l'action indiqué par le poète peut être trompeur, que l'action peut être située dans le passé alors que l'esprit de la pièce est tout à fait moderne, ou encore que d'autres raisons peuvent avoir incité un auteur à placer l'action dans des temps reculés (il pense sans doute à son propre drame *Le roi Yngurd*, que nous avons évoqué plus haut).⁵³² Un costume historique très exact risquerait alors d'entrer en contradiction avec la pensée de l'auteur. Les constatations précédentes ont conduit Müllner à forger l'expression d'un costume "poétiquement correct". Le costume "poétique" est le costume que demande l'œuvre, non pas littéralement (dans les indications scéniques), mais en accord avec l'idée qui la traverse. Pour éviter toutes les incohérences, pour créer le costume qui soit le plus approprié à l'œuvre représentée, Müllner donne alors ce conseil :

On choisira le costume comme on le ferait si le poète n'avait pas indiqué le temps et le lieu. On renoncera à l'exactitude géographique et historique (en bref, une exactitude prosaïque) au profit de l'exactitude poétique, et l'on s'efforcera de faire concorder agréablement le costume avec le monde de figures plastiques que l'œuvre éveille dans l'imagination du lecteur.⁵³³

Et l'auteur ajoute un peu plus loin :

Après toutes ces considérations, j'exige de la scène une unité esthétique entre les vêtements et l'esprit de l'œuvre qui doit être représentée, et je la nomme l'exactitude théâtrale du costume.⁵³⁴

Müllner pose donc le respect de l'œuvre comme règle absolue, c'est-à-dire, comme le dit Hermann Schaffner, qu'il pose, contrairement au comte Brühl intransigeant sur le principe de vérité historique, la bonne problématique qui doit préexister à l'élaboration du costume de théâtre. En effet, "il ne part pas du costume comme d'un élément indépendant", mais part des différentes exigences posées par les différents styles de la poésie dramatique. "Le fait de bien poser le problème lui donne au même moment les moyens de le résoudre en fonction du style [de l'œuvre]."⁵³⁵

Dans les derniers paragraphes, il évoque l'existence d'un "costume idéal" (*ideale*

⁵³² Au moment où Müllner publie ces réflexions, Brühl avait déjà fait savoir son intention de monter la pièce "Le roi Yngurd" avec de nouveaux costumes et nouveaux décors historiques. Peut-être Müllner a-t-il voulu mettre Brühl en garde contre une trop grande exactitude historique, puisque la pièce située dans des temps reculés, contient des allusions à Napoléon et à l'histoire récente de l'Europe.

⁵³³ "Man wähle das Kostüm so, wie man tun müßte, wenn der Dichter Ort und Zeit nicht genannt hätte. Man gebe die geographisch-historische (kürzer, die prosaische) Korrektheit für die poetische preis, und trachte nach einer malerischen Zusammenstimmung des Kostüms mit der plastischen Gestaltenwelt, welche die Dichtung in der Phantasie des Lesers rege macht." *ibid.*, p. 3.

⁵³⁴ "Nach allen diesen Betrachtungen fordere ich von der Bühne eine kunstgemäße Uebereinstimmung der Trachten mit dem Geiste der darzustellenden Dichtung, und diese nenne ich Theater-Korrektheit des Kostüms." *ibid.*, p. 4.

⁵³⁵ "[Müllner geht] nicht vom Kostüm als etwas selbständigem [aus]" ; "die richtige Problemstellung [des Bühnenkostüms] bietet ihm auch gleichzeitig die Mittel zur stilgemäßen Lösung." Schaffner, *op. cit.*, p. 40.

Tracht), le costume que donnent les peintres et les sculpteurs à leurs figures, un costume "embelli" et scientifiquement inexact, mais auquel le public s'est habitué. Invoquant le lien profond qui existe entre les arts, il demande que l'on tienne compte de ce costume pour choisir ceux du théâtre. Müllner penche ici du côté d'une stylisation, et non d'une caractérisation. Il place l'habitude du public, les conventions et la règle de la beauté au dessus de l'exactitude scientifique.

Müllner indique toutefois que dans certains cas, le "costume poétique" est un costume historique : c'est le cas du prologue dans le *Wallenstein* de Schiller (*Wallensteins Lager*). Müllner propose même, dans les cas où plusieurs costumes sont possibles (soit historique, soit non-historique), que l'on choisisse le costume historique afin de contenter les savants comme les amis de l'art. Müllner propose donc une sorte de troisième voie entre l'intransigeance du comte Brühl et la radicalité de Tieck qui demande le retour à un nombre de styles historiques réduits, voire codifiés.

Dans sa réflexion, Müllner libère le costume de scène de la contrainte de scientificité, d'historicité ; mais sa proposition suppose que le costumier reste soumis au texte, qu'il se mette à l'écoute du texte. Il conclut sur un point qu'il avait déjà abordé dans le cours de l'article : l'exigence de l'unité dans le choix des costumes d'un spectacle. Il tance deux actrices qui, lors d'une même représentation, ont choisi l'une le costume idéal, l'autre le costume historique, non pas pour le choix de l'un ou de l'autre, mais pour le manque de concertation entre elles. Voici donc qu'un autre intervenant du débat, au-delà de l'anecdote, revient sur ce principe de l'unité dans la scénographie. L'exigence d'unité est formulée par Brentano, mais aussi par comte Brühl. Elle pourrait être l'exigence sur laquelle tous s'accordent. Les divisions se font sur la manière de réaliser cette unité. Müllner élargit la réflexion en demandant à ce que l'unité règne entre les costumes (soit la scénographie) et l'esprit de la pièce. C'est cette position qui trouvera une postérité dans les décennies à venir.

2. 2. 2. 2. Les critiques dans les journaux berlinois.

Encore une fois, ce sont les critiques dramatiques du journal *Berlinische Nachrichten*, qui sont le plus riches sur la question de la vérité historique des costumes et des décors. Alors que les rédacteurs de la rubrique "théâtre" dans la *Vossische Zeitung* louent dans l'ensemble les efforts de la direction pour le bon goût et l'exactitude des décors et des costumes, le ou les critiques anonymes des *Berlinische Nachrichten* adoptent un point de vue beaucoup plus sévère.

Les mêmes articles des *Berlinische Nachrichten* que nous citons déjà plus haut en abordant la question de la richesse de la décoration contiennent également une remise en cause de la "variété" (*Mannigfaltigkeit*) des décors et de la "fidélité" (*Treue*) des costumes au réel. Sur ce point, l'argumentation du critique se distingue de celle des autres auteurs. En effet, l'un des principes que le critique met le plus en avant est celui de la Beauté (*das Schöne*).

"L'exigence première et essentielle à respecter pour que ce qui environne la scène soit approprié, est, sans conteste, la beauté de cet environnement." ⁵³⁶

L'insistance sur ce point est la marque distinctive de cet auteur ; d'autres écrivains tels

que A. Müllner et L. Tieck l'intègrent comme un argument parmi d'autres. Or, selon l'auteur de l'article, une trop grande exactitude historique va à l'encontre de cette règle essentielle. Toutefois, nous retrouvons aussi dans son argumentation des idées formulées par les auteurs romantiques. Toute la première partie de l'article est consacrée à la question de la vérité historique et plus particulièrement aux costumes. Les arguments s'enchaînent de façon logique, ce qui nous permet de suivre le fil du texte à notre tour.

L'auteur commence par établir un parallèle entre les façons dont procèdent l'auteur et décorateur.

[...] de même que, pour le poète dramatique, la fidélité à l'Histoire, la géographie et la topographie n'ont qu'une valeur subordonnée, et qu'il se sert utilement de ce qui est historique et local lorsque cela arrange son affaire, tout comme il le laisse de côté sans regrets, lorsque cela entrave son chemin : de même, le décorateur ou le costumier n'est pas lié par la fidélité à l'histoire ou aux données locales, c'est bien plutôt son devoir de s'en détacher dès qu'elle est incompatible avec la règle fondamentale de la beauté.⁵³⁷

L'affirmation de l'auteur au sujet de la liberté de l'auteur par rapport à l'histoire rappelle les propos de Schiller, dans la préface de la *Fiancée de Messine* (*Die Braut von Messina*), où Schiller explique que l'auteur ne doit pas être esclave de l'Histoire. Si le poète n'est pas lié par le respect de la vérité historique et topographique, respecter cette dimension historique dans les costumes devient une incohérence que le critique s'empresse de souligner.

L'auteur ne nie pas la nécessité de varier les décors afin que "la décoration corresponde" à l'œuvre représentée (*die Uebereinstimmung der Ausstattung*). Mais il répond à ceux qui utilisent cet argument pour défendre une stricte authenticité de la décoration qu'il est nécessaire de dégager les "traits essentiels" (*Hauptzüge*) et les belles lignes d'un style ou d'une époque.

[...] l'art ne fait pas de portrait, [...] il peint en idéalisant ; il ne connaît ni le costume ni la mode lorsque ceux-ci quittent son domaine qui est celui de la beauté. Cependant : dans le paysage, l'architecture, le vêtement à représenter, se trouve en règle générale toujours quelque chose de beau, qui peut et doit devenir le trait typique de leur apparence extérieure, il faut alors leur donner ce trait, car on ne peut rien changer à la loi fondamentale [de la beauté]. Chaque spectateur renonce avec joie aux données temporelles ou locales, s'il obtient en échange ce qui est éternel et universel.⁵³⁸

On voit très bien apparaître l'une des questions qui traversent les débats esthétiques de la fin du XVIIIe siècle et du début du XIXe siècle, l'opposition entre idéalisation et

⁵³⁶ "Das erste und das Haupt-Erforderniß zur Angemessenheit der Umgebungen der Szene ist, ohne Widerrede, die Schönheit derselben." *Spenersche Zeitung, "Theater", N° 16, 5. fév. 1818. Souligné dans le texte.*

⁵³⁷ "wenn für den dramatischen Dichter die historische, geographische oder topographische Treue, nur einen untergeordneten Werth hat und er zwar das Historische und Örtliche gern benutzt wenn es ihm die hand bietet, es aber fahren lässt wo es ihm im Wege steht : so ist der Dekorateur oder der Kostumier aus noch stärkeren Gründen an historische und örtliche Treue nicht gebunden, es ist vielmehr seine Pflicht, sich davon loszumachen, sobald jene Treue mit dem Grundgesetz Schönheit, nicht vereinbart werden kann." *ibid.*

caractérisation. Cette réflexion revient aussi dans les textes des écrivains du Classicisme, Goethe et Schiller. C'est l'une des problématiques de l'essai *Le collectionneur et les siens* (*Der Sammler und die Seinigen*) qui apparaît à travers l'opposition du Philosophe (*der Philosoph*, à qui Goethe a donné les traits de F. Schiller) et de l'Étranger (*der Fremde*, en qui on peut reconnaître le spécialiste de l'Antiquité Aloys Hirt). L'Étranger défend la thèse que seul ce qui est caractéristique est beau, et suscite une vive réaction chez le Philosophe, qui veut unir beauté et vérité dans une reproduction idéalisée de l'objet représenté. A la suite des Classiques de Weimar, l'auteur anonyme se place du côté de l'idéalisation. Quant à la critique d'une portraïtisation mesquine, elle rapproche le critique d'une analyse que faisait déjà A. W. Schlegel à propos de la peinture d'histoire, du portrait et de la vérité historique dans les *Cours sur l'art et la littérature dramatique*, lorsqu'il affirme que l'art ne doit pas être semblable à un portrait réaliste qui reproduit jusqu'aux défauts du visage et se perd dans les détails.

En commentant plus directement les costumes de la *Pucelle d'Orléans*, le critique leur reproche leur laideur ; il leur oppose le costume "espagnol" beaucoup plus élégant et signifiant choisi par Iffland lors de sa direction. Il souligne aussi un point sensible de la démarche de Brühl : sa méticulosité. Il critique le fait que les ornements sur les vêtements soient trop chargés, et déplore ce "microcosme d'objets tout à fait inessentiels et dérangeants",⁵³⁹ qui attirent l'attention du spectateur et le détournent de l'action dramatique. Selon lui, le spectateur se moque de l'exactitude des blasons et des armes (qu'il ne connaît pas) et s'estime content, "du moment que ce qu'il voit est beau et à peu près vraisemblable."⁵⁴⁰ Le critique adopte un point de vue tout à fait pragmatique. Il ignore la fonction didactique que Brühl désire attribuer à la scénographie. Les critiques de la *Vossische Zeitung* répondent en invoquant le progrès (dans la vraisemblance) que constitue selon eux l'exactitude des costumes, et la dignité que la splendeur et l'exactitude historique de la scénographie confère aux représentations. Ici encore la conciliation des deux points de vue s'avère difficile, parce que leurs défenseurs se placent dans une perspective différente (d'un côté l'importance accordée au texte, de l'autre la fonction de représentation des Théâtres Royaux).

En 1819 on retrouve dans un article des *Berlinische Nachrichten*, après la nouvelle "mise en scène" de *Don Carlos*, un paragraphe qui résume la pensée du (ou des) critique(s) anonyme(s) de façon claire. Le contexte de l'affirmation est le suivant : le critique trouve le décor qui représente la chambre de la princesse Eboli bien trop complexe, bien trop chargé, manquant d'intimité, alors que celle-ci doit apparaître dans une robe idéale, en jouant du luth, pour rencontrer l'homme qu'elle aime. Il réitère

⁵³⁸ "[...] die Kunst portraïtirt nicht [...], sondern sie zeichnet idealisierend ; sie kennt nicht Tracht noch Mode, wenn beide ihr Gebiet, das der Schönheit verlassen. Aber : in der darzustellenden Gegend, Architektur oder Tracht, liegt in der Regel irgend etwas Schönes, welches der Typus der äußeren Erscheinung werden kann und muß, so muß es hineingelegt werden, denn das Grundgesetz läßt sich nichts abbiegen. Jeder Zuschauer giebt auch mit Freuden das Zeitliche und Oertliche auf, wenn er dafür das Ewige und Allgemeingültige erhält." *ibid.*

⁵³⁹ "ein Microcosmus von Gegenständen, die außerwesentlich und deshalb störend sind".

⁵⁴⁰ "wenn das was er sieht nur schön und nicht geradezu unwahrscheinlich ist." *ibid.*

l'exigence d'un décor qui se limite à être une toile de fond :

J'exige fondamentalement que le peintre de décors reste modeste, qu'il donne au tableau que constitue la scène seulement un fond discret, plutôt trop simple que trop coloré, et qu'il n'évince pas le poète. Si nous poursuivons sur la même voie [...], si nous réduisons et copions ce que le poète présente de manière totale et idéale, notre scène sera au mieux une présentation d'échantillons de garde-robe colorée et de tableaux brillants, mais jamais une institution artistique dans son sens le plus noble.⁵⁴¹

Le ton ici est sévère, pressant, mais non pas ironique. La formulation évoque, à l'avance, rappelle im Wortlaut des paroles de Tieck. et dans l'ensemble correspond ici au point de vue développé par les Romantiques.

Nous voyons donc dans ces articles des *Berlinische Nachrichten* des arguments variés qui semblent révéler l'influence de la pensée des Classiques de Weimar, et révéler aussi une proximité avec les idées des Romantiques, que l'auteur n'hésite d'ailleurs pas à citer, même rapidement. Plusieurs articles du début de l'année 1819 indiquent que l'auteur anonyme connaît le point de vue de Tieck (qu'il tire sans doute du *Phantasmus*) ou encore celui de Schlegel dans les *Cours sur l'art dramatique* dont il cite un extrait, qu'il a lu les *Etranges souffrances* d'Hoffmann qui viennent de paraître. Nous avons déjà pu observer, et le montrerons encore une fois ci-dessous, que le comte Brühl s'est défendu contre les attaques qu'il a subies, et s'est retranché derrière ses positions. Cependant, les critiques du rédacteur anonyme des *Berlinische Nachrichten* ont peut-être encouragé d'autres personnes à manifester leur mécontentement et un point de vue contestataire ; ce que révèlent les extraits de journaux cités par U. Harten dans le catalogue des œuvres de Schinkel,⁵⁴² un signe que le débat s'est, peut-être de façon moins intensive, poursuivi après 1820 dans les journaux.

2. 2. 3. Réponses des deux directeurs de théâtre

Dans les textes rédigés par les directeurs de théâtre apparaissent aussi quelques passages qui sont une réponse directe à certains arguments de leurs adversaires au sujet d'une reproduction fidèle, mimétique de la réalité, et plus particulièrement au sujet de l'attention accordée à la vérité historique des costumes et des décors. Ces passages semblent moins nombreux que ceux qui ont été consacrés à défendre la richesse et la dignité de la décoration, et cela s'explique de la façon suivante. Iffland a été plus attaqué sur l'importance accordée à la scénographie et sur l'emploi d'effets spectaculaires. On trouve également moins d'allusions directes du comte Brühl aux idées de ses opposants, peut-être parce que l'ensemble de ses préfaces et de ses commentaires est déjà une

⁵⁴¹ "Ich verlange überhaupt : daß der Dekorationsmahler sich bescheide, daß er zum Bühnen-Gemälde nur den anspruchslosen, eher zu einfachen als zu bunten Hintergrund, gebe und daß er den Dichter nicht verdränge. Wenn wir aber so wie bisher fortfahren [...], wenn wir was der Dichter totalisirt und idealisirt, lokalisieren und portraitiren, dann kann unsere Bühne trotz aller Bemühungen einer wackeren Regie höchstens eine Musterkarte einer bunten Garderobe und glänzender Bildwerke werden, aber nie eine dramatische Kunstanstalt im höheren Sinne !" *Berlinische Nachrichten*, 1819.

⁵⁴² On peut citer l'intervention de l'éditeur F. W. Gubitz au sujet des costumes de l'opéra *Nittetis*.

forme de réponse destinée à défendre et justifier son point de vue. Nous présenterons donc ci-dessous quelques arguments plus précis, qui donnent encore une fois un témoignage de l'échange entre les différents partis, et qui apportent un éclairage supplémentaire à la réflexion des deux directeurs.

2. 2. 3. 1. August Wilhelm Iffland

Dans ses textes d'ordre théorique, August Wilhelm Iffland a défendu l'idée d'un costume moderne qui respecte la vérité psychologique et la condition sociale du personnage. Iffland n'est jamais revenu sur sa théorie du costume moderne ; il a simplement continué à l'expliquer dans les différents *Almanachs* qu'il a publiés. Comme nous l'avons vu, il s'est montré moins intransigeant sur la question de la vérité historique, préférant que le costume transmette un savoir, si nécessaire à l'aide de signes modernes. Iffland a cependant choisi de développer l'authenticité des costumes et des décors à une époque plus tardive de sa direction. Dans l'*Almanach* de 1811, qu'Iffland a utilisé pour répondre aux diverses accusations dont il avait fait l'objet, le directeur s'est également exprimé sur le développement des costumes et de décors historiques que connaissait l'histoire du théâtre au début du XIXe siècle.

Il s'agit de nouveau de l'article "Situation actuelle des directions des théâtres comparée à la situation dans laquelle elles se trouvaient auparavant."⁵⁴³ Iffland exprime de façon concrète l'évolution des pratiques scéniques qu'entraîne le renouvellement du répertoire et le développement de pièces à sujet historique. Iffland décrit d'abord la situation des théâtres à la fin du XVIIIe siècle. Il dresse la liste des costumes alors nécessaires, soit une dizaine de types de costumes différents (vêtements pour les rôles masculins nobles, uniformes, habits de caricature pour des personnages âgés, etc....). Iffland explique que ces costumes restaient valables plusieurs années durant, une situation financièrement avantageuse, qui était due au fait que ces costumes fonctionnaient encore largement selon le système des "types". "Voilà ce dont était constitué le fonds de costumes", affirme-t-il. Si l'on y ajoutait une dizaine de types d'accessoires, "toutes les grandes et petites choses secondaires étaient entièrement pourvues."⁵⁴⁴

"Que les situations des directions de théâtre ont changé depuis. Du vieux fonds [...] on ne peut presque plus rien utiliser. En revanche, une quantité de costumes de bardes, costumes chinois et vieil-allemands sont devenus nécessaires."⁵⁴⁵

Et Iffland de citer une longue liste de tous les nouveaux types de costumes (comprenant

⁵⁴³ "Verhältnisse der gegenwärtigen Theaterdirectionen, in Vergleich mit denen, worin die Directionen der Theater vormals sich befunden haben", *Almanach fürs Theater auf das Jahr 1811*.

⁵⁴⁴ "[...] waren alle übrigen grossen und kleine Nebendinge vollkommen besorgt." *Almanach* 1811, p. 41. Cité également par H. Schaffner, *Die Kostümreform [...]*, op.cit., p. 21.

⁵⁴⁵ "Wie haben sich seitdem die Verhältnisse der Direktionen und Schauspieler verändert ! Von den älteren Garderobevorräten [...] kann nur wenig gebraucht werden. Dagegen ist eine Häufung von Barden, Chinesen, altdeutschen Kleidervorräten nötig geworden." *Almanach* 1811, p. 42 ou Schaffner, op. cit., p. 21.

le Moyen-âge, l'époque Louis XIV, le costume du peuple d'Israël au temps de David, etc....).

Les divers armements d'époques si diverses font un dépôt d'armes, et l'entretien de tous les accessoires coûte bien plus qu'on ne le croit.⁵⁴⁶

La pointe de sarcasme contenue dans l'idée du "dépôt d'armes" indique un regard critique d'Iffland. Il semble porter un regard plutôt réprobateur sur les grandes dépenses qu'engendre l'évolution du répertoire et la nécessité de se procurer des costumes infiniment variés. Il est difficile de d'évaluer la position exacte du directeur sur cette question, car la plainte exprimée peut aussi être une stratégie de défense. Iffland présente clairement la situation comme si elle était indépendante de sa volonté.

Une remarque d'Iffland d'ordre plus général sur sa conception du théâtre se trouve dans l'article intitulé "Au sujet de la formation des artistes à la représentation du genre humain sur la scène",⁵⁴⁷ nous a intéressée, parce qu'elle permet de mieux saisir les raisons du choix d'une esthétique réaliste effectué par Iffland.⁵⁴⁸

Il est important de s'attacher à la versification, de pouvoir suivre exactement le charme de la voix. Si la déclamation de l'acteur y faisait obstacle, cela deviendrait une erreur ; mais il faut espérer que le poète n'a pas seulement écrit des vers, il a construit aussi un être humain avec des caractéristiques, des passions, et avec toutes ces choses extérieures que l'époque, le peuple, la condition auxquels il appartient rendent indispensables.⁵⁴⁹

Iffland poursuit en expliquant que le spectateur "ne vient pas seulement avec une oreille critique", mais désire voir l'être humain, tel qu'il vit et respire."⁵⁵⁰ Il s'agit ici d'une réponse d'Iffland dans le cadre d'un débat esthétique plus large sur le principe de *mimésis*, notamment dans le jeu de l'acteur. Elle nous paraît significative. Nous avons vu combien les Romantiques accordaient d'importance au texte, au sens de l'ouïe et à l'imagination. Iffland demande ici clairement l'incarnation du texte, de la parole, afin que les vers ne résonnent pas comme un son creux. Il insiste sur l'importance de la corporéité dans la "mise en scène" du texte, et se place ici théoriquement à l'opposé d'une conception

⁵⁴⁶ *Almanach 1811, p. 42 ou Schaffner, op. cit., p. 21.*

⁵⁴⁷ "Ueber die Bildung der Künstler zur Menschen-Darstellung auf der Bühne".

⁵⁴⁸ L'article, paru originellement dans les *Almanachs*, se trouve encore avec d'autres textes importants d'Iffland dans un recueil édité par C. Duncker pour le centenaire de la mort de l'acteur, dont je tire la citation suivante. C. Duncker, *Iffland in seinen Schriften als Künstler [...]*, Berlin, Duncker und Humblot, 1859.

⁵⁴⁹ "Es ist angenehm, den Versbau genau zu beachten, dem Reiz der Stimmen genau folgen zu können. Es würde ein Fehler werden, wenn dies durch den Vortrag des Schauspielers gehindert werden sollte ; aber der Dichter hat hoffentlich nicht bloß Verse niedergeschrieben, es ist auch ein Mensch mit Eigenthümlichkeiten, Leidenschaften und jenen Äußerlichkeiten aufgestellt worden, welche das Zeitalter, das Volk, der Stand zu welchem er gehört nothwendig machen." C. Duncker, *op. cit.*, p. 71.

⁵⁵⁰ "[Zuschauer], die nicht allein ein kritisches Ohr mit bringen, sondern auch den Menschen sehen wollen, wie er leibt und lebt." C. Duncker, *op. cit.*, p. 71.

comme celle des Romantiques, dans laquelle c'est l'imagination qui crée les images, le spectacle. Il rappelle qu'à ses yeux, l'être humain est constitué, est au moins marqué, par tous ces éléments que sont la nationalité, la condition sociale (soit le "costume" au sens étymologique) et qui font partie de son identité. On peut supposer qu'Iffland intègre en conséquence le costume dans cette conception du théâtre et du jeu de l'acteur, car le costume peut aider l'acteur à incarner cet "être humain avec ses caractéristiques" que le spectateur attend de trouver sur la scène.

Si l'on considère encore une fois l'importance accordée à la nationalité, au statut social comme éléments déterminants pour donner une corporéité à un personnage, la suite de l'histoire du théâtre signale que la position choisie par Iffland a connu un développement : nous pensons ici à l'émergence de plus en plus claire du mouvement réaliste (même si d'autres courants littéraires ou d'autres aspects comme le merveilleux existent en parallèle), qui prendra une coloration politique différente et plus prononcée au moment du *Vormärz* par exemple, et qui trouvera encore une autre forme de prolongement dans le théâtre naturaliste.

2. 2. 3. 2. Karl von Brühl

Nous avons déjà pu observer, en analysant les réponses du comte Brühl à ceux qui critiquent l'éclat donné à la scénographie, qu'il reprend des arguments avancés par ses adversaires et les retourne pour défendre son propre point de vue. Alors que certains des Romantiques avaient, de façon plus générale, posé le théâtre grec comme modèle d'une scénographie sobre qui ne détourne pas le regard du spectateur, Brühl répondit que le théâtre des Grecs possédait, à sa manière une forme d'éclat dans sa scénographie. Il a utilisé le même argument pour défendre le principe du respect de la vérité historique.

[...] nous savons également avec certitude que leurs [i.e. les Anciens] costumes de théâtre avaient un grand éclat et même qu'ils imitaient rigoureusement ceux d'autres nations qu'ils présentaient sur la scène.⁵⁵¹

Pour justifier la richesse de la scénographie, Brühl s'était référé à l'ouvrage de l'architecte Hans Christian Genelli, *Le théâtre à Athènes (Das Theater zu Athen, 1818)*. Sans doute se fonde-t-il encore sur la même étude, mais la formulation de Brühl laisse un doute sur la source de son information. Il se trouve ici en contradiction avec les indications livrées par A. W. Schlegel sur les pratiques scéniques des Grecs. Schlegel affirmait au contraire que les Grecs avaient surtout deux costumes différents, leur propre costume et le costume phrygien qui devait signifier tous les peuples étrangers, sans distinction. Brühl était attentif à toute découverte nouvelle, trop heureux de trouver dans l'ouvrage de Genelli des arguments pour poursuivre sur la voie empruntée. Mais il est possible qu'il ait interprété (sans intention malhonnête) les propos de Genelli dans le sens qui l'intéressait. On peut voir ici encore le désir de couper court à l'argumentation érudite des adversaires.

L'un des reproches adressés aux efforts du comte Brühl en matière de costume historique est celui du manque de beauté des nouveaux costumes qu'il fait réaliser. Cette critique est formulée explicitement dans l'un des articles de la *Spencersche Zeitung*. Elle

⁵⁵¹ "[...] wir wissen gewiß, daß ihre Theaterkleidungen sehr glänzend waren, ja daß sie die Kostüme anderer Nationen, welche sie auf der Bühne darstellten, gleichfalls streng nachahmten." *Neue Kostüme*, préface, 4^{ème} page.

est formulée implicitement par l'écrivain et critique de théâtre Adolf Müllner⁵⁵² qui exprime sa compréhension pour les caprices des actrices (parfois réticentes à la réforme des costumes). Brühl répond à ce reproche :

Si bien des vêtements d'époques anciennes ou de régions éloignées ne plaisent pas à notre regard et sont décriées comme indignes de la scène (untheatralisch), ils n'en sont pas plus laids que d'autres pour autant, et seul le manque d'habitude est très souvent responsable de la conception du beau et de la laideur !⁵⁵³

Brühl évoque ici la question de l'habitude du regard, et propose un argument intéressant, celui de la relativité du jugement de goût. Le beau et le goût sont dissociés. L'affirmation de Brühl signifie une prise de distance par rapport aux canons de beauté classique, au profit d'une objectivité scientifique et du plaisir de la découverte. Encore une fois nous voyons que le directeur reste sur ses positions. En 1825, Tieck a repris encore une fois l'argument du manque de beauté des costumes historiques. Aucun des partis n'a véritablement fait de pas vers l'autre.

⁵⁵² Cf. l'article de Müllner sur le costume paru dans le *Dramaturgisches Wochenblatt* [...], le 6 janvier 1816.

⁵⁵³ ***"Wenn so manche Kleidung alter Zeit, oder entfernter Länder, unseren Augen nicht wohl gefällt, und für untheatralisch ausgeschrien wird, so ist sie deshalb nicht häßlicher als manche andere, und nur die Ungewohnheit ist sehr häufig schuld an dem Begriffe von schön und hässlich !"***

Bilan et perspectives

La vie théâtrale à Berlin dans les premières décennies du XIXe siècle est marquée par une évolution particulière des pratiques scéniques, dans l'attention de plus en plus importante accordée à la scénographie et aux effets spectaculaires. On peut voir les premiers signes de cette évolution dans le travail de l'acteur et directeur August Wilhelm Iffland sur les costumes, qui considère que le vêtement de l'acteur doit participer à l'acte théâtral, car il possède, tout comme la gestuelle et la tenue corporelle du comédien, la faculté d'exprimer un savoir sur le personnage. Cette attention à la scénographie augmente brusquement avec l'arrivée du comte Karl von Brühl à la tête des Théâtres Royaux berlinois, qui s'est fixé pour objectif d'élever les scènes de Berlin en institution artistique et de contribuer à créer un théâtre national allemand. Dans cet objectif, désirant mettre à l'œuvre la "vérité" qu'il considère comme première règle de l'art, il choisit d'instaurer un nouveau système dans la pratique de la scénographie qui est celui d'une application conséquente du principe de fidélité à la vérité historique dans les décors et les costumes de théâtre. Il invite l'architecte Karl Friedrich Schinkel à réaliser des décors pour les scènes de Berlin, car il voit en lui celui qui saura reproduire exactement les styles architecturaux et les paysages caractéristiques de tous les temps et de tous les pays. Au même moment, on constate que la part des effets de scène (défilés de figurants, batailles, transformations et changements de décors) et des arts visuels (le ballet, la pantomime) augmente dans les représentations, alors que des formes multiples de spectacles parallèles fondés sur le visuel se développent ("tableaux vivants", dioramas). Le public quant à lui, fasciné, contemple alors des images tout à fait nouvelles.

Une partie des intellectuels et des artistes réagit à cette évolution des pratiques

scéniques. Alors que certains encouragent le respect de la fidélité historique (le critique et spécialiste de l'antiquité Karl August Böttiger, l'architecte Louis Catel), d'autres, et il s'agit ici principalement de plusieurs écrivains de sensibilité romantique, élèvent leur voix avec virulence pour exprimer leur rejet et leur désaccord. Ce désaccord se manifeste publiquement à travers une série de publications qui paraissent régulièrement au cours des trois premières décennies du XIXe siècle. À plusieurs reprises ces textes se réfèrent clairement aux pratiques scéniques de leur temps et notamment aux théâtres de Berlin, qui est d'ailleurs le lieu où ces textes sont principalement publiés.

Les prises de position des Romantiques provoquent à leur tour la réponse des directeurs de théâtre et la réaction du public. L'échange régulier qui s'est instauré, toujours relancé par des événements divers dont nous avons donné le détail dans cette étude, est le visage concret d'un débat sur les questions de scénographie et les effets spectaculaires, dont nous avons voulu signaler l'existence et étudier le développement. L'intervention, dans un journal berlinois, d'un critique dramatique hostile aux choix esthétiques effectués sur les scènes de Berlin donne même lieu à une véritable querelle dans les journaux officiels (1818-19). Au long de la décennie qui suit, des articles sur la scénographie exprimant des points de vue divers continuent à paraître régulièrement dans la presse.

En mettant en place leurs réformes, les deux directeurs, malgré les différences qui les distinguent faisaient faire un grand pas en avant à une esthétique théâtrale réaliste, fondée sur la reproduction mimétique d'une réalité empirique. Et la richesse visuelle des fantaisies architecturales et colorées du baroque, que le comte Karl von Brühl a toujours critiquée, est remplacée par la richesse visuelle de décors historiques reproduisant avec exactitude tous les détails des bâtiments et de la végétation.

À l'esthétique du réalisme, les Romantiques opposent alors le modèle de la scène élisabéthaine, caractérisée, selon eux, par une quasi absence de décors et par l'emploi de costumes contemporains. À la conception de la scène comme tableau, ils opposent la présence unique de l'acteur et du texte. Le spectateur est invité à se représenter le lieu de l'action en esprit, dans son imagination. Cette primauté accordée à l'imagination sur les réalisations visuelles s'explique par la notion de créativité que les Romantiques associent à cette faculté de l'esprit humain. La profusion du visuel brime l'imagination du spectateur et l'empêche de participer à l'acte de création. Sur certains points, la conception de l'architecte K. F. Schinkel est proche de celles des Romantiques. Il demande lui aussi une simplification du décor qui doit remettre l'acte dramatique au centre de la représentation.

Tous sont d'accord pour rejeter une illusion "commune" (*gemein*), celle qui est produite au moyen des effets visuels. Schinkel forge l'expression d'une "illusion supérieure" (*höhere Illusion*). Ce terme ambigu signale une aspiration à un détachement par rapport à ce qui est présenté sur la scène, appelle un esprit critique et une prise de distance. Mais l'idée "d'illusion" et d'adhésion au spectacle est bien présente. Tous les Romantiques ne sont pas aussi catégoriques sur ce phénomène particulier que connaît tout spectateur au théâtre, qui le fait adhérer à ce qui se produit sur la scène, se concentrer sur l'action et quitter quelques instants le monde extérieur. Si des théoriciens d'aujourd'hui demandent une distance critique permanente du spectateur, une exigence pour laquelle Goethe avait déjà tenté la formulation paradoxale d'une "forme d'illusion

consciente" (*eine Art von selbstbewußter Illusion*) dans son essai "Rôles féminins joués par des hommes sur la scène romaine",⁵⁵⁴ cela n'est pas véritablement le cas de l'ensemble des Romantiques. Pour A. W. Schlegel, l'effet ultime de l'illusion théâtrale est bien le suivant : le spectateur est "transporté" par le texte et l'art de l'acteur, si bien qu'il en "oublie tout le reste du moment présent".⁵⁵⁵ Et E. T. A. Hoffmann demande une transformation de l'esthétique théâtrale surtout parce qu'elle permettra enfin l'élévation de l'âme et l'évasion hors du monde réel qu'est pour lui cette "illusion supérieure". C'est encore chez L. Tieck que l'on retrouve le plus de traces d'une rupture de l'illusion, comme la critique l'a déjà souligné, notamment dans le cas de la pièce *Le chat botté*. Mais dans l'ensemble, les Romantiques restent marqués par les valeurs esthétiques de leur époque et restent dans la perspective d'un théâtre illusionniste, tout en proposant, et c'est là l'intérêt de leur réflexion, une toute autre manière de produire cette illusion théâtrale que par la voie du mimétisme dans la scénographie : par l'art de l'acteur, la poésie du texte, la force de la parole.

Si l'on fait le bilan de la situation en 1830 à l'issue de la période d'administration du comte Brühl, il s'avère d'abord qu'aucun des partis n'a gagné, n'a gardé raison, n'a atteint les objectifs qu'il s'était fixé. Les efforts du comte Brühl pour l'instauration de la vérité historique à Berlin se soldent par un demi-échec, en raison de la résistance des comédiens et des problèmes budgétaires que provoque la réalisation de costumes et de décors historiques. Plus encore, les demandes des Romantiques apparaissent comme une utopie, quand elles ne sont pas considérées comme rétrogrades. Comme nous l'avons montré, travailler selon les règles de la scène élisabéthaine ou selon le style des années 1790 à Berlin (la direction d'Engel tant vantée par Tieck) est considéré par la majorité comme un retour à une époque heureusement révolue tant sur le plan du statut des théâtres (troupes ambulantes en dehors de la société) que sur un plan esthétique (la pauvreté de la scénographie nuit à l'illusion théâtrale). Nous pensons toutefois que les différentes pratiques mises en place et les réflexions théoriques des uns et des autres ont toutes eues leur importance dans l'Histoire du théâtre, et qu'elles ont même trouvé une forme de postérité. E. Devrient explique dans son *Histoire du théâtre allemand*, que le principe du respect de la vérité historique (dans son ensemble) est à la moitié XIXe siècle, communément admis sur les scènes de langue allemande.⁵⁵⁶ Même si Brühl n'a pas réussi dans son objectif de réaliser des costumes authentiques, le principe de la vérité historique s'est imposé dans les années qui suivirent sa direction. Mais au même moment, d'autres hommes de théâtre comme Heinrich Laube, choisissent de négliger la scénographie pour se concentrer sur leur nouvelle tâche de *régisseur*. Il nous semble même que l'on puisse élargir la perspective et trouver dans la démarche d'Iffland et de

⁵⁵⁴ "Frauenrollen auf dem Römischen Theater durch Männer gespielt", in : *Der Teutsche Merkur*, Nov. 1788. (Texte considéré comme faisant partie des *Écrits sur l'art*.)

⁵⁵⁵ "Die wahre Täuschung besteht eben darin, wenn man durch die Eindrücke der Dicht- und Schauspielkunst so hingerissen wird, daß man die Nebensachen übersieht, und die ganze übrige Gegenwart vergißt." Schlegel, *Sämtl. Werke*, Band V : *Vorlesungen über dramatische Kunst* [...], 1846/1971. p. 322.

⁵⁵⁶ Devrient, *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*, Berlin, Henschelverlag 1967. p. 349.

Brühl comme dans la démarche des Romantiques, des aspects qui annoncent l'arrivée de la mise en scène ~ tout comme on peut trouver d'autres aspects qui expliquent pourquoi une telle pratique n'était pas encore possible à cette époque. Nous concluons notre étude par l'ouverture de notre réflexion à une perspective plus large : après avoir défini quelques traits essentiels de la mise en scène, nous montreront en quoi on en trouve déjà des signes avant-coureurs dans le travail ou les propos des auteurs analysés dans cette étude, et nous évoquerons aussi en quoi les idées des directeurs autant que celles des Romantiques ont une résonance toujours actuelle.

La forme de théâtre particulière qu'on appelle "mise en scène" a bien sûr trouvé elle-même plusieurs formes d'application, en fonction des conceptions de celui qui la dirigeait ; elle a été marquée par les choix esthétiques les plus variés. Nous donnons ici quelques traits qui nous paraissent importants dans le cadre de notre étude. La mise en scène, dont les historiens du théâtre datent l'apparition de la fin du XIXe siècle, est fondée d'abord sur la présence de ce personnage essentiel qu'est le metteur en scène qui dirige, et cela est important pour notre démonstration, l'ensemble du travail fourni par les différents "acteurs" d'une représentation (comédiens, décorateur, costumier, éclairagiste, etc.). Il importe dans une mise en scène que chacun des artistes concoure à la réalisation de l'œuvre qu'est le spectacle, en suivant les directives données par le metteur en scène. Une autre "part essentielle de la mise en scène", pour reprendre les propos d'A. Ubersfeld, "consiste dans la lecture du texte et son interprétation."⁵⁵⁷ La représentation véhicule effectivement des messages qui dépendent de cette interprétation de l'œuvre, une interprétation qui deviendra de plus en plus individuelle au cours du XXe siècle. On peut noter aussi une tendance à ce que chacun des éléments d'une représentation concoure à véhiculer ce message. C'est ici qu'intervient la scénographie comme lieu d'expression de l'interprétation proposée par le metteur en scène. Surtout, la représentation devient une œuvre d'art dont l'auteur n'est plus le poète ou le comédien, mais le metteur en scène.

Winfried Klara, dans son étude sur *Le costume de scène et le jeu de l'acteur* insiste sur l'importance grandissante prise par le régisseur dès les dernières années du XVIIIe siècle.

Autrefois, c'était l'artiste peintre, la loi anonyme de l'ensemble ou la tradition des masques [qui ramenait l'acteur à sa place dans une entité unifiée], désormais l'unité de la représentation théâtrale s'incarne dans le régisseur.⁵⁵⁸

Or August Wilhelm Iffland a exercé cette fonction de régisseur, et Klara défend la thèse selon laquelle son travail sur les costumes présente également des signes clairs d'un travail de mise en scène au sens moderne. Il se manifeste d'abord dans le fait qu'Iffland considère le costume comme partie intégrante de la représentation et non comme un élément décoratif ou comme un simple moyen de vêtir l'acteur. Mais ce travail proche de celui de la mise en scène apparaît surtout à travers le fait qu'Iffland, à plusieurs reprises,

⁵⁵⁷ Ubersfeld, Les termes clés de l'analyse du théâtre, Seuil, 1996. Article : "mise en scène".

⁵⁵⁸ *"Einst war es der bildende Künstler gewesen, oder das anonyme Gesetz des Ensembles oder die tradition des Maskenspiels [die den Darsteller wieder auf seinen Platz im einheitlichen Glanz beschränkten], jetzt verkörpert sich die Einheit der Theateraufführung im Regisseur."* Klara, *Schauspielkostüm [...]*, Berlin 1931. p. 81.

a travaillé sur l'ensemble des costumes d'un spectacle, sur l'ensemble des personnages en construisant un système de signes qui donnait des informations, non seulement sur le personnage isolé, mais sur la constellation des personnages, etc. Ce système de signes est essentiellement basé sur les couleurs des costumes. Ce n'est pas la complexité du système qui en fait l'intérêt, mais la nouveauté de la démarche, devenue consciente et intentionnelle. Un exemple peut nous permettre d'expliquer cette situation. Winfried Klara cite l'exemple du drame *Le comte d'Essex*, une œuvre qui connut un grand succès à la fin du XVIII^e siècle. L'intrigue se noue autour d'un complot contre la reine Elisabeth d'Angleterre et son favori, le comte d'Essex. Un parti hostile cherche à renverser la reine. Afin de distinguer le groupe des personnages positifs et celui des intrigants, Iffland a déterminé précisément les costumes. Leurs couleurs et leurs ornements indiquent clairement à quel groupe ils appartiennent, c. à d. des couleurs claires pour les personnages bons et des couleurs sombres pour les comploteurs. L'intérêt de ce choix se révèle aussi au cours du spectacle par des effets visuels, lorsque la reine, vêtue de couleurs claires est entourée de personnages sombres, etc.⁵⁵⁹ Klara reconnaît que la tradition créait déjà des relations entre les personnages par le choix des couleurs, mais il ajoute :

Cependant, et c'est cela qui est en fait nouveau dans l'évolution des pratiques théâtrales, un travail conscient de régie (i.e. de mise en scène) a pris le relais de la tradition. Les anciens habits de comédie avaient leurs couleurs stéréotypées, et ces couleurs avaient un sens dramaturgique précis. Désormais on utilise des contrastes particuliers avec l'intention de produire certains effets dramatiques précis.⁵⁶⁰

Klara explique encore qu'Iffland a travaillé de façon analogue à l'occasion de la "mise en scène" des *Piccolomini* de Schiller à Berlin en 1799. Cette façon de travailler évoque encore celle du comte Brühl lorsqu'il a à son tour travaillé sur la couleur et les ornements des costumes. Plusieurs fois Brühl s'efforce de faire apparaître les connivences ou surtout les oppositions entre les personnages au moyen du costume. Brühl n'emploie d'ailleurs pas uniquement des signes symboliques, mais aussi des éléments historiques dans cet objectif. Il est vrai que Brühl n'a jamais exercé la fonction de *régisser*. Mais nous pensons néanmoins que son travail sur les costumes possède des aspects d'un travail de mise en scène.

L'une des caractéristiques importantes du phénomène de la mise en scène est l'unité de la représentation qu'elle cherche à atteindre, et qui se fonde, comme nous l'avons vu exprimé par W. Klara, sur la personne du metteur en scène. Cette unité a des conséquences sur l'aspect esthétique de la représentation.

Or l'une des idées fortes du débat est justement celle de l'unité de la représentation. Cette unité est réclamée plus encore par le comte Brühl que par les Romantiques. Brühl

⁵⁵⁹ cf. Klara, *ibid.*, p. 70-71.

⁵⁶⁰ "Doch jetzt, und dies ist das eigentlich Neue in der Theaterentwicklung, hat im Schauspiel die bewußt arbeitende Regie die Überlieferung abgelöst. Die alten Komödienmasken hatten ihre stereotypen Farben, und diese Farben hatten ihren bestimmten dramaturgischen Sinn. Jetzt aber wendet man bestimmte Kontraste in Beabsichtigung bestimmter dramatischer Wirkungen an." *ibid.*, p. 73.

s'est pourtant efforcé de réaliser cette unité de la représentation sur le plan esthétique d'abord, en appliquant rigoureusement le principe de la vérité historique. Certes, et Schlegel l'a bien expliqué dans son analyse du principe de "vérité historique" (le "costume" au sens étymologique), Brühl s'est attaché aux données "extérieures" d'un texte et non pas à son essence. Il n'a pas été capable de comprendre le fonctionnement intérieur du texte. Cependant, il faut rappeler que Goethe lui-même a reconnu que le principe de vérité historique unifiait la représentation.⁵⁶¹ Là où se trouve une différence importante entre les pratiques scéniques des Théâtres Royaux et le principe de la mise en scène, c'est que les différents artisans du spectacle travaillent de manière séparée. Même si l'on peut supposer que la concertation progresse et les répétitions (en costumes) augmentent, les responsables travaillent isolément. Il manque ici la personne du metteur en scène qui unifie le spectacle. Pourtant, on perçoit à travers les textes que les hommes de théâtre appellent cette personne de leurs vœux.

Ainsi, la façon dont Karl von Brühl parle du directeur de théâtre dans la postface de 1831 est intéressante, parce qu'elle évoque la fonction du metteur en scène.

Dans un long paragraphe, Brühl énonce ce que l'on attend d'un bon directeur de théâtre (*von einem tüchtigen Theater-Direktor*) : il doit tâcher de se procurer des connaissances sérieuses en tout, même "s'il est vrai qu'il ne peut régir personnellement toutes les branches de son institut d'art."⁵⁶² L'idée d'une gestion totale est présente, même si elle est impossible à exécuter. Dans la suite du paragraphe, Brühl évoque l'exigence de simplicité des décors et l'exactitude des costumes, comme si cela était du ressort du directeur et non plus du costumier ou décorateur. Mais c'est surtout la fin du paragraphe donne l'image d'un directeur tout à fait engagé dans le travail artistique sur la représentation. Brühl propose comme modèle le peintre qui tâche d'unir "vérité" et "art". Il parle même des "œuvres" (*seine Werke*) du directeur – comme si ce directeur était lui-même devenu un "peintre", un artiste donc, et non plus administrateur. Et Brühl conclut :

"Il [= le directeur] doit pour cette raison agir lui-même comme un artiste, ne doit négliger aucune branche de son administration, et là où l'art ne peut avoir une influence (ne serait-ce) que dans le sens le plus large, il doit si possible s'intéresser personnellement aux plus petits détails."⁵⁶³

Cette attention à l'ensemble du travail théâtral, l'idée d'une vocation artistique pour ce "directeur" attentionné aux moindres détails, nous semble, en dépit du fait qu'il est ici question du responsable administratif du théâtre, retentir comme un appel, une aspiration (non consciente) à l'avènement de cet autre "directeur" qui dirigera les comédiens et décidera des décors, costumes et éclairage.

⁵⁶¹ Lettre au comte Brühl du 2 avril 1820.

⁵⁶² "wenn er auch nicht alle Zweige seiner Kunst-Verwaltung persönlich betreiben kann".

⁵⁶³ "Er muss deshalb selbst als Künstler zu Werke gehen, muss keinen Zweig seiner Verwaltung vernachlässigen, und da, wo die Kunst nur im weitesten Sinne einen Einfluss haben kann, muss er möglichst persönlich bis in die kleinsten Details eingehen." *Neue Kostüme, Cahier n° 23. Reproduit aussi in : Harten, Schinkel . Die Bühnenentwürfe, op. cit., p. 72.*

La question des décors et costumes comme parties intégrantes de la représentation est importante. Elle implique deux choses : premièrement le fait que les costumes et décors ne soient pas négligés et choisis arbitrairement, mais soient choisis en lien avec l'action. Deuxièmement, la scénographie, c'est-à-dire ici plutôt les décors, ne doit pas être une œuvre d'art à part entière au sein du spectacle, en quel cas, elle ne se soumettrait pas non plus à l'œuvre supérieure qu'est la représentation. En réponse au premier point, nous pouvons dire que Brühl a accordé beaucoup de soin à toutes les branches d'une représentation, notamment costumes et décors. Il a voulu les choisir en lien avec l'action des pièces (même si son principe peut-être considéré comme trop réducteur, voire erroné, comme l'a montré A. Müllner en démontrant que certaines pièces n'avaient effectivement rien "d'historique" et ne méritaient pas une scénographie "historique"). Concernant le deuxième point, celui de l'indépendance de la décoration comme œuvre d'art, c'est un point qui a suscité la réaction de Ludwig Tieck. Tieck, nous l'avons vu, critique dans les *Dramaturgische Blätter* le fait que les décors soient devenus des œuvres d'art autonomes (*selbständige Kunstwerke*). Il émet cette critique en voulant remettre en cause l'importance de la décoration qui attire le regard, au lieu de s'effacer et de laisser la place au texte. Dans sa perspective, les décors ne sont pas "négligés", mais doivent uniquement livrer sobrement quelques informations essentielles, simplement habiller le fond de scène, pour laisser toute la place au texte. Il n'accorde qu'une place très réduite à la scénographie dans sa conception de la représentation. La scénographie n'est intégrée à la représentation que de façon très limitée. Quant au jugement émis sur une décoration devenue autonome, que Tieck reproche notamment à la scène berlinoise, nous pouvons toutefois répondre que ce serait aller trop loin que de présenter les décors (et encore plus les costumes) comme des œuvres d'art autonomes dans la pensée de Brühl, même si dans la pratique, du fait des efforts des peintres décorateurs ou de la copie de peintres plus anciens (Poussin, Le Lorrain), certaines toiles de fond pouvaient apparaître comme des œuvres indépendantes. "Rien n'offense l'œil, tout semble être au seul service de l'objectif commun", explique Brühl. En 1831, il formule de nouveau l'idée d'une règle indispensable : en dehors de la "poésie dramatique", de la "musique dramatique", "tous les autres arts au sens le plus large doivent "concourir" au projet de faire du théâtre un institut d'art. On voit que Brühl demande clairement la participation de tous les aspects d'une représentation, dans un même esprit. On voit aussi que Brühl se rapproche de l'idée de la représentation comme œuvre d'art, mais qu'il ne la conçoit pas encore clairement.

L'idée que la scénographie est partie intégrante de la représentation a été formulée textuellement par Karl Friedrich Schinkel, qui qualifie les décors "d'élément secondaire qui participe à l'action" (*mitwirkender Nebenteil*). Cette formule concise est riche de sens, et elle précise bien que Schinkel ne désire pas accorder une importance inappropriée aux décors (*Nebenteil*). Néanmoins, il souligne son aspect complémentaire (*Teil*) et lui donne même de participer à l'action dramatique dans le spectacle. Schinkel, comme nous l'avons vu, désire, à l'aide des moyens scéniques, remettre l'action dramatique au centre de l'attention du spectateur. Il faut rappeler ici encore son travail sur le symbolisme des décors. Dans l'esprit de Schinkel, le décor n'indique pas seulement le lieu de l'action, mais contribue à transmettre le sens profond de l'œuvre. Cette pratique reviendra dans le travail des metteurs en scène qui impliqueront le costumier et le décorateur dans le projet de transmettre une nouvelle lecture de l'œuvre.

Comme nous le disions déjà plus haut à propos de Ludwig Tieck, les Romantiques, pour la plupart, ne semblent pas vouloir intégrer la décoration et les costumes dans les éléments agissants du spectacle. Décors et costumes ont seulement une fonction d'accompagnement. Mais le détachement qu'ils proposent par rapport à tous les éléments que sont les costumes, décors, accessoires, effets de scène, confère un grand intérêt à leur conception du théâtre. Par le rejet d'une esthétique réaliste et par l'appel à l'imagination, ils contribuent à apporter une plus grande liberté par rapport aux contraintes qu'impose une reproduction mimétique. Les Romantiques libèrent les pratiques scéniques de la "tyrannie" d'une mimésis entendue dans un sens trop réducteur. Cette liberté est aussi un premier pas vers une liberté plus grande encore : celle du metteur en scène face au texte. Ainsi, pour conclure sur la place du débat sur la scénographie, dans la perspective de l'arrivée de la mise en scène dans les pratiques théâtrales, nous pensons que la réflexion théorique de l'ensemble des partis a contribué à cette évolution. Nous avons voulu montrer que dans le travail des directeurs, comme dans les idées des écrivains se trouvent des éléments de mise en scène, mais aucune des réflexions théoriques n'instituent encore pleinement cette forme de travail théâtral. C'est la coexistence de ces éléments, c'est la mise en commun des propositions des uns et des autres (qui sera effectuée ensuite par d'autres hommes de théâtre) qui conduit à l'arrivée de la mise en scène. C'est alors que l'existence même du débat, donc de l'échange et de la diffusion des points de vue nous paraît capitale. Si le débat n'a pas porté de fruits immédiatement, la réflexion qu'il a lancée en a porté de nombreux par la suite.

Nous voudrions conclure sur quelques questionnements et un constat. Les idées des Romantiques tout comme les pratiques instaurées par Iffland et le comte Brühl appellent la comparaison avec des débats, des choix esthétiques qui ont été faits à la même époque ou par la suite, même si le contexte de l'Histoire du théâtre était un autre. Il serait intéressant de chercher s'il y a eu une filiation entre le travail de Karl von Brühl et celui du duc Georg de Meiningen, par exemple. On pourrait prolonger cette étude en direction des théories esthétiques de Richard Wagner. A l'époque même du débat, Johann Wolfgang von Goethe est intervenu à partir de Weimar, à travers une courte étude comparative de l'œuvre de trois décorateurs de théâtre, rédigée avec Heinrich Meyer, et publiée dans la revue *Kunst und Alterthum*. Dans ses nombreux écrits sur l'art et la littérature, dans quelques lettres, Goethe s'est exprimé également sur les thèmes débattus, le respect de la vérité historique et le modèle du théâtre élisabéthain. Plus proche de nous, les propos de Roland Barthes sur "Les maladies du costume de théâtre", qui fustige le travers du "vérisme archéologique", qui met en garde contre les fonctions parasites du costume de théâtre, qui "distraient l'attention du spectateur loin du théâtre",⁵⁶⁴ ne peuvent qu'évoquer les idées déjà défendues par les Romantiques au début du XIXe siècle. Le travail d'un homme de théâtre comme Jerzy Grotowski défenseur d'un "Théâtre pauvre" contre le "Théâtre riche", réduisant les accessoires et les éléments du costume au minimum, pour travailler avec le matériau primaire du corps de l'acteur, plaçant l'acte théâtral au centre des spectateurs qui communient de ce fait à un acte presque sacralisé, nous fait songer qu'un siècle et demie plus tôt, un écrivain comme Clemens Brentano dénonçait déjà le

⁵⁶⁴ R. Barthes, *Essais critiques*, Seuil, 1955. p. 57, p. 59. Je cite librement les propos de Barthes au sujet du costume esthétisant, qui rappellent les affirmations des Romantiques sur la richesse de la scénographie.

luxé qui empoisonnait le théâtre de son temps et demandait à ce que l'acte théâtral ne soit plus placé derrière un quatrième mur, mais au centre des spectateurs. Ce que nous voulons signifier par ce questionnement, et que nous avons essayé de démontrer par notre étude, c'est l'intérêt toujours actuel des questions posées par ce débat sur les pratiques scéniques qui eut lieu au début du XIXe siècle.

Bibliographie

Littérature primaire.

Sources :

Les sources sont, dans la mesure du possible, classées par ordre chronologique de leur publication.

Peter Leberecht [= Ludwig Tieck], *Der gestiefelte Kater. Kindermährchen in drei Akten*, Berlin, bey C. A. Nikolai, 1797.

Ludwig Tieck, *Der gestiefelte Kater*, hrsg. von Helmut Kreutzer, Stuttgart, Reclam Nr. 8916, 1964.

Ludwig Tieck, *Die verkehrte Welt. Ein historisches Schauspiel in fünf Aufzügen*, in : *Bambocciaden*, Theil II, Berlin, 1799. [= 1798]

Ludwig Tieck, *Die verkehrte Welt*, hrsg. von Walter Münz, Stuttgart, Reclam Nr. 2064, 1996.

Johann Adam Breysig, *Ueber den Bau, die Maschinerie und Mahlerey des Theaters*, in

Skizzen, Gedanken, Entwürfe, Umriss, Versuche, Studien, die bildenden Künste betreffend. Erstes Bändchen in zwey Heften mit fünf Tabellen. Eine Gelegenheitsschrift, Magdeburg, Keil, 1800. (Erstes Heft, 1799)

August Wilhelm Schlegel, *Die Kunstlehre*, hrsg. von E. Lohner, Stuttgart Berlin Köln Mainz, Kohlhammer Verlag, 1963. [1801]

August Wilhelm Schlegel, *Geschichte der klassischen Literatur*, hrsg. von E. Lohner, Stuttgart Berlin Köln Mainz, Kohlhammer Verlag, 1964.

August Wilhelm Schlegel, *Geschichte der romantischen Literatur*, hrsg. von E. Lohner, Stuttgart Berlin Köln Mainz, Kohlhammer Verlag, 1965. [1801-1804]

Louis Catel, *Vorschläge zur Verbesserung der Schauspielhäuser*, Berlin, Gottlieb August Lange, 1802.

August Wilhelm Schlegel, [critiques théâtrales de la *Zeitung für die Elegante Welt*, 1802-1803] in :

Sämtliche Werke, hrsg. von E. Böcking, IX : Vermischte und kritische Schriften, Dritter Band, Georg Olm Verlag, 1971

August Wilhelm Iffland, *Almanach für Theater und Theaterfreunde auf das Jahr 1807*, Berlin 1807

August Wilhelm Iffland, *Almanach fürs Theater*, Berlin 1808

August Wilhelm Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, hrsg. von E. Lohner, Stuttgart Berlin Köln Mainz, Kohlhammer Verlag, Band I : 1966 ; Band II : 1967.

August Wilhelm Schlegel, *Sämtliche Werke*, hrsg. von E. Böcking, Hildesheim New York, Georg Olm Verlag, 1971.

IV : *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, Erster Teil.

V : *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, Zweiter Teil.

August Wilhelm Iffland, *Almanach fürs Theater*, 1809-1811-1812

W....t, "Über Darstellbarkeit auf der Bühne", in : *Berliner Abendblätter*, 20. 10. 1810 reproduit en fac-similé in : *Berliner Abendblätter*, hrsg. von H. von Kleist, Nachwort und Quellenregister von H. Sembdner, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1973.

Cette édition reproduit elle-même le fac-similé édité à Leipzig en 1925 (Klinkhardt & Biermann) avec une postface de Georg Minde-Pouet (épuisé).

W....t, "Über Darstellbarkeit auf der Bühne", in : *Berliner Abendblätter*, Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke*. Brandenburger Ausgabe. Hrsg. von R. Reuß und P. Staengle, Basel Frankfurt am Main, Stroemfeld (Roter Stern), Band II/7 und II/8, 1997.

Ludwig Tieck, *Phantastus*, herausgegeben von Manfred Frank, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1985

Karl Friedrich Schinkel, [Lettres à Iffland, Projet de réforme du Théâtre National, 1813], in Ulrike Harten, *Karl Friedrich Schinkel. Die Bühnenentwürfe*, Deutscher Kunstverlag, München Berlin, 2000. p. 29-46.

Clemens Brentano, "Über das moderne Theaterwesen im größten Teile von Europa,

vielleicht überall. Bei Gelegenheit des Achilles von Paer", "Über die auf der modernen europäischen Schaubühne zur Hauptsache gewordenen Nebensachen Kostüm und Dekoration in Gegenwirkung mit Poesie und Schauspielkunst", *Berlinische Nachrichten*, November 1815

idem in : Theaterrezensionen / Briefe über das neue Theater (Beiträge aus Zeitungen und Zeitschriften) in *Werke*, Band 2, hrsg. von Friedhelm Kemp, Hanser Verlag, München, 1963. S. 1127-1139.

Adolf Müllner, "Kostüm", in : *Dramaturgisches Wochenblatt in nächster Beziehung auf die Königlichen Theater zu Berlin*, 6. Januar 1816.

C. Brentano / A. von Arnim, *Briefe über das neue Theater* [1816] (Beiträge aus Zeitungen und Zeitschriften) in *Werke*, Band 2, hrsg. von Friedhelm Kemp, Hanser Verlag, München, 1963. [paru originalement in : *Wünschelruthe*, Göttingen, April 1818]

E. T. A. Hoffmann, *Die Kunstverwandten*, 15. Februar- 17 Mai 1817 in : *Dramaturgisches Wochenblatt in nächster Beziehung zu den Königlichen Schauspielen zu Berlin*, Berlin, 1815-1817.

E. T. A. Hoffmann, *Die Kunstverwandten*, in : E. T. A. Hoffmann *Sämtliche Werke* in sechs Bänden, Hrsg. von W. Segebrecht und H. Steinecke in der Bibliothek Deutscher Klassiker, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main, 1985. (Band 3) S. 347-398.

Anonym, "Ueber Theater=Dekorazionen und Kostüme", in : *Berlinische Nachrichten*, 5., 7., 10. und 14. Februar 1818

E.T.A. Hoffmann, *Seltsame Leiden eines Theater-Direktors* [1818], in : *Sämtliche Werke*. Historisch-kritische Ausgabe mit Einleitung, Anmerkungen und Lesarten von Carl Georg von Maassen. München Leipzig, Georg Müller, 1908-1828. Band 4.

E.T.A. Hoffmann, *Seltsame Leiden eines Theater-Direktors* [1818], in Hoffmann, *Sämtliche Werke* in sechs Bänden, Hrsg. von W. Segebrecht und H. Steinecke in der Bibliothek Deutscher Klassiker, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main, 1985. (Band 3; S. 399-518.)

Karl Friedrich Moritz Graf von Brühl, [Vorwort und Kommentar zu den] *Neuen Kostümen auf den beiden königlichen Theatern in Berlin*, Berlin, Wittich, 1819 [-1831]

Karl Moritz Graf von Brühl, [Vorwort und Kommentar zu den] *Dekorationen auf den kgl. Theatern unter der Generalintendantur des Herrn Grafen Brühl*, Berlin, Wittich, 1819 [-1824].

Ludwig Tieck, *Dramaturgische Blätter. Nebst einem Anhang noch ungedruckter Aufsätze über das deutsche Theater und Berichten über die englische Bühne, geschrieben auf einer Reise im Jahr 1817*. Breslau, Verlag J. Max und Komp., 1826 (Erstes und Zweites Bändchen).

Deux essais sont à citer plus précisément :

—"Kostüm", Zweites Bändchen, S. 208-232.

—"Dekorationen", Zweites Bändchen, S. 297-301.

Journaux :

Dramaturgisches Wochenblatt in nächster Beziehung auf die Königlichen Schauspiele zu Berlin, Berlin 1815-1817.

Königlich privilegierte Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen (i. e. Vossische Zeitung), Années 1815 à 1819.

Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen, (i. e. Spenersche Zeitung) Années 1815 à 1819.

Sources complémentaires :

Johann Christoph Gottsched, Versuch einer critischen Dichtkunst vor die Deutschen, [1730]

Johann Christoph Gottsched, Schriften zur Literatur, hrsg. von Horst Steinmetz, Ph. Reclam Jun. Stuttgart, N° 9361, 1972.

[Francesco Conte Algarotti], Versuche über die Architektur, Mahlerey und musikalische Opera aus dem Italiänischen des Grafen Algarotti übersetzt von R. E. Raspe, Hochf. Hessischen Rath und Prof. der Alterthümer. Cassel, bey Johann Friedrich Hemmerde, 1769.

G. E. Lessing, Hamburgische Dramaturgie, [1767-69]

G. E. Lessing's Gesammelte Werke, Siebenter Band. Hamburgische Dramaturgie, Leipzig, Göschen'sche Verlagshandlung, 1858.

G. E. Lessing. Werke, Vierter Band. Dramaturgische Schriften. München, Hanser Verlag, 1973.

"Etwas über Schauspieler-Kostüm." in : Ephemeriden der Litteratur und des Theaters. Berlin, März 1787, S. 145-153 und Juli 1787, S. 22-23.

"Unschädliche Schminke und Farben zum Gebrauche für Schauspieler." in : Ephemeriden der Litteratur und des Theaters, Berlin 1787, S. 262-265.

"Ueber Kleidertrachten auf der Bühne." in : Dramaturgische Blätter. Frankfurt am Main, 1. Stück, 2. Oktober 1788.

"Theater-Miscellaneen. Auszüge aus Briefen. Berlin. Ueber das Kostüm." in : Journal des Luxus und der Moden, Weimar, Februar 1790, S. 381-385.

Ludwig Tieck, "Shakespeares Behandlung des Wunderbaren" [1793], in : Tiecks Werke. Auswahl in 6 Teilen, Leipzig, 1908. 2 Bände. Insbes.: Teil 6 (Bd. 2): Kritische Schriften.

[Karl August Böttiger], Entwicklung des Ifflandischen Spiels in vierzehn Darstellungen auf dem Weimarischen Hoftheater im Aprilmonath 1796, 1796.

"Prof. Breysig über die Theatermalerey. Magdeburg, den 19. November 1799." in : Journal des Luxus und der Moden. Weimar, Dezember 1799. S. 626-628.

August Wilhelm Iffland, Gesetze und Anordnungen für das Königliche Nationaltheater zu Berlin, Berlin 1802

- "Ueber die Farben der Kleidung auf dem Theater", in : Journal des Luxus und der Moden. Weimar, Julius 1803, S. 381-385.
- Aphorismen für Schauspieler und Freunde der dramatischen Kunst, gesammelt von I. Koller, Regensburg, bey Montag und Weiß, 1804.
- [Gottfried Wilhelm Becker], Briefe über Ifflands Spiel in Leipzig zu Ende des Junius 1804. In den Rollen des Antonius, Hofrath Reinholds, de l'Epées, von Starks, von Langsalms und Wallensteins, Leipzig 1804.
- Johann Adam Breysig, Szenographie oder Bühnengemälde, Königsberg 1808.
- Louis Catel, [Rezension] in : Berlinische Nachrichten, 29. 12. 1808 in : Ulrike Harten, Karl Friedrich Schinkel. Die Bühnenentwürfe, Deutscher Kunstverlag, München Berlin, 2000. p. 27-28.
- E. T. A. Hoffmann, Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza, in : Fantasiestücke in Callot's Manier. Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten. Mit einer Vorrede von Jean-Paul. Band. 2. Bamberg, [Kunz] 1814
- E. T. A. Hoffmann, Der vollkommene Maschinist [1814], (Fantasiestücke in Callots' Manier) in Sämtliche Werke in sechs Bänden, Hrsg. von W. Segebrecht und H. Steinecke in der Bibliothek Deutscher Klassiker, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main, 1985. (Band 2; S. 72-82)
- Clemens Brentano, Theaterrezensionen [critiques théâtrales rédigées à Vienne en 1814 et à Berlin en automne 1815] (Beiträge aus Zeitungen und Zeitschriften) in Werke, Band 2, hrsg. von Friedhelm Kemp, Hanser Verlag, München, 1963. S. 1055-1143 und S. 1154-1171.
- Clemens Brentano, Sämtliche Werke, hrsg. vom Freien deutschen Hochstift. Band 32 : Briefe V. 1813-1818, hrsg. von S. Oehring, Stuttgart, Kohlhammer, 2000.
- Louis Catel, [critique théâtrale sur la représentation d'Ondine de Hoffmann], Berlinische Nachrichten, 8 août 1816.
- Anonym, [Recension des Seltsame Leiden eines Theaterdirektors] in : Jenaische Allgemeine Literatur=Zeitung, August 1819
- Karl August Bötticher, [Recension des Nouveaux costumes sur les Théâtres Royaux de Berlin], Abend-Zeitung, Dresden, 19. u. 20. November 1819.
- J. W. von Goethe, [Projet de lettre au comte Karl von Brühl du 2 avril 1820] in : Goethes Werke [Sophienausgabe]. Hrgs. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, Weimar 1887-1920. Band 32, 1906. p. 376-377.
- [Johann Wolfgang von Goethe / Heinrich Meyer], Theater-Malerey, in : Kunst und Alterthum, Bd. 2., 3. Heft, 1820. p. 117-131.
- J. W. von Goethe. Theater-Malerey, in : U. Harten, Karl Friedrich Schinkel. Die Bühnenentwürfe, München [...], Deutscher Kunstverlag, 2000. p. 87-90.
- Johann Wolfgang von Goethe, Ludwig Tiecks Dramaturgische Blätter, in Goethes sämtliche Werke in 45 Bänden, Leipzig, o. d., Philipp Reclam. 14. Band. S. 227-228.
- Iffland in seinen Schriften als Künstler, Lehrer und Direktor der Berliner Bühne. Zum Gedächtnis seines hundertjährigen Geburtstages am 19 April 1859, zusammengestellt und herausgegeben von Carl Duncker, Berlin, Verlag Duncker und

Humboldt, 1859.

Documentation iconographique:

(Iffland)

Kostüme auf dem Königlichen Nationaltheater in Berlin unter der Direktion des Herrn A. W. Iffland, Berlin, (1802-)1812.

Heinrich Härle, Ifflands Schauspielkunst. Ein Rekonstruktionsversuch auf Grund der etwa 500 Zeichnungen und Kupferstiche Wilhelm Henschels und seiner Brüder. Mit 238 Abbildungen. I. Teil, erste Abteilung : Bildertafeln. Berlin 1925 (=Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte 34).

(Brühl)

Neue Kostüme auf den beiden königlichen Theatern in Berlin unter der General-Intendantur des Herrn Grafen von Brühl, Berlin, bei L. Wittich, 1819-1831.

(Schinkel)

Dekorationen auf den königlichen Hoftheatern zu Berlin, Berlin bei L. Wittich, 1819-1924

Helmut Boersch-Supan, Karl Friedrich Schinkel. Bühnenentwürfe / Stage designs, 2. Bde, Berlin 1990.

Ulrike Harten, Karl Friedrich Schinkel. Die Bühnenentwürfe, Deutscher Kunstverlag, München Berlin, 2000.

(Gropius)

Carl Gropius, Dekorationen auf den beiden königlichen Theatern in Berlin, unter Generalintendantur des Herrn Grafen Brühl, Berlin, L. Wittich, 1827.

Littérature critique :

Histoire du théâtre :

Eduard Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst. In zwei Bänden neu hrsg. von Rolf Kabel und Christoph Trilse. Band II. Berlin, Henschelverlag 1967.

Heinz Kindermann, Theatergeschichte Europas,

Band IV : Von der Aufklärung zur Romantik / Teil 1; Salzburg, Otto Müller Verlag, 1959.

Band V : Von der Aufklärung zur Romantik / Teil 2; Salzburg, Otto Müller Verlag, 1962.

Band VI : Romantik, Salzburg, Otto Müller Verlag, 1977 (2. verbesserte und ergänzte Auflage)

Hans Knudsen, Deutsche Theatergeschichte, Stuttgart, 2. neubearbeitete und

erweiterte Auflage 1970.

Herbert. A. Frenzel, Geschichte des Theaters, Daten und Dokumente (1470-1840), Kiepenheuer & Witsch, München, s.d. (1984?)

Erika Fischer-Lichte, "Das deutsche Drama und Theater" in :

Neues Handbuch der Literaturwissenschaft, Europäische Romantik: Teil III, Restauration und Revolution, hrsg. von N. Altenhofer und A. Estermann, Wiesbaden, Aula-Verlag, 1985.

Erika Fischer-Lichte, Kurze Geschichte des deutschen Theaters, 2. Auflage, Tübingen, Basel, Francke, 1999 (1. Auflage 1993)

Manfred Brauneck, Die Welt als Bühne, Stuttgart, Metzler, Band 2., 1996.

Band 3., 1999.

Ouvrages et articles sur le théâtre du XIXe siècle :

Die deutsche Bühne, deren geschichtliche Entwicklung in Bild und Wort dargestellt von einem Weimaraner. Dresden, 1882.

Max Martersteig, Das deutsche Theater im 19. Jh. Eine kulturgeschichtliche Darstellung, Leipzig, 1904.

Marie-Antoinette Allevy, La mise en scène en France dans la première moitié du XIXe siècle, Paris, 1938.

Peter Schmidt, Romantisches Drama. Zur Theorie eines Paradoxons, in : Deutsche Dramentheorien. Beiträge zu einer historischen Poetik des Dramas in Deutschland, hrsg. von R. Grimm, Bd. 1, Frankfurt, 1971.

Marwin Carlson, The german stage in the 19th century, Metuchen, scarecrow press, 1972.

Gerhardt Kluge, Das romantische Drama, in Handbuch des deutschen Dramas, hrsg. von Walter Hinck, Düsseldorf, A. Bagel-Verlag, 1980.

Jean-Jacques Alcantre, Ecriture dramatique et pratique scénique. Les représentations des Brigands sur la scène allemande des 18ème et 19ème siècle, 1984.

Georg Reichard, August Wilhelm Schlegels "Ion" : das Schauspiel und die Aufführungen unter der Leitung von Goethe und Iffland, Bonn, Bouvier 1987.

Ouvrages et articles sur le théâtre du XVIIIe siècle :

Sybille Maurer-Schmoock, *Deutsches Theater im 18. Jahrhundert*, Tübingen 1982.

Roland Krebs, *L'idée de "Théâtre National" dans l'Allemagne des Lumières : théorie et réalisations*, Wiesbaden, Harrassowitz, 1985.

Wolfgang F. Bender (Hrsg.), *Schauspielkunst im 18. Jahrhundert*, Stuttgart, 1992.

Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper, Musik, Sprache, hrsg. von E. Fischer-Lichte und Jörg Schönert ; hrsg. von der Deutschen Gesellschaft für die Erforschung des 18. Jahrhunderts, Band 5,

Göttingen, Wallstein Verlag, 1999.

Dans le cadre restreint de notre étude nous soulignons plus particulièrement les articles suivants :

Günther Heeg, *Der Faden der "Ariadne". Ursprung und Bedeutung des Malerischen in der theatralen Darstellung des 18 Jhs.*

Hilmar Frank, *Schauspiel der Natur – Inszenierung der Natur.*

sur la critique théâtrale :

Roland Krebs, *Die frühe Theaterkritik zwischen Bestandsaufnahme der Bühnenpraxis und Normierungsprogramm*, in : *Theater im Kulturwandel des 18 Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper, Musik, Sprache.*

et la série d'articles constituant le chapitre sur le théâtre et sa dimension publique ("Theater und Öffentlichkeit")

Pierre Frantz, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.

Théâtre à Berlin :

Johann Valentin Teichmanns literarischer Nachlass, herausgegeben von Franz Dingelstedt, Stuttgart, J. G. Cotta, 1863.

Albert Emil Brachvogel, *Geschichte des Königlichen Theaters Berlin*, 2. Bände, Berlin, Janke, 1877/78.

Band 2 : *Die königliche Oper unter Freiherrn von der Reck und das National-Theater bis zu Iffland*. Nach Originalquellen, 1878.

Rudolf Genée, *Hundert Jahre des Königlichen Schauspiels in Berlin*. Nach den Quellen geschildert von R. Genée. Mit zahlreichen Portraits und Ansichten der beiden früheren Schauspielhäuser, Berlin, A. Hofmann Comp. 1886.

Julius Kapp, *200 Jahre Staatsoper im Bild*, Berlin 1942.

Gerhard Wahnrau, *Berlin, Stadt der Theater ; Der Chronik 1. Teil. Mit vielen zeitgenössischen Portraits*, Berlin, Henschelverlag, 1957.

Ruth Freydank, *Theater in Berlin : Von den Anfängen bis 1945*, Berlin, Argon-Verlag, 1988.

Jutta Kern, *Johann Carl Jakob Gersts Bedeutung für die Berliner Dekorationsmalerei*, in : *Annali (II) dell'Istituto Italiano per li Studi Storici*, Neapel 1970, S. 223-273.

Histoire du costume de théâtre :

Histoire générale

Max von Boehn, *Das Bühnenkostüm in Altertum, Mittelalter und Neuzeit*, Berlin,

Cassirer, 1921.

Josef Gregor, *Wiener szenische Kunst*, Band 2 : "Kostüm", Wien, 1925.

HelenChalmers, *Clothes on and off the stage. A history of dress from the earliest times to the present day*, New York / London, Appleton, 1928.

Theodore Komisarjevsky, *The costume of the Theater*, New York, Bloom, 1932.

JamesLaver, *Drama. Its costume and decor*, London, 1951.

James Laver, *Costume in the theater*, London, 1964.

Diana De Marly, *Costume on the stage: 1600-1940*, London, Batsford, 1982.

En particulier sur le XVIIIème et le XIXème siècle.

Wilhelm Kopp, *Das Tragödienkostüm von Betterton bis Kemble in seiner Entwicklung zur historischen Treue (1660-1817)*. Bonn, 1929, Phil. Diss.

Winfried Klara, *Schauspielkostüm und Schauspielardarstellung. Entwicklungsfragen des deutschen Theaters im 18. Jh.*, Berlin, 1931.

Rudolf Münz, *Schauspielkunst und Schauspielkostüm*, in : *Schauspielkunst im 18. Jahrhundert*, hrsg. von Wolfgang Bender, Stuttgart, 1992.

Histoire du décor :

Histoire générale

Joseph Gregor, *Wiener szenische Kunst (1): Die Theaterdekorationen der letzten drei Jahrhunderte, nach Stilprinzipien dargestellt*, 1924.

Nicole Decugis et Suzanne Reymond, *Le décor de théâtre en France du Moyen Âge à 1925*, Paris 1953.

Ottmar Schubert, *Das Bühnenbild. Geschichte, Gestalt und Technik*, München, Callway, 1955.

M. Hampe, *Die Entwicklung der Bühnendekoration von der Kulissenbühne zum Rundhorizontsystem*, Diss., Wien 1961.

Bühnenformen, Bühnenräume, Bühnendekorationen. Beiträge zur Entwicklung des Spielorts, hrsg. von R. Badenhausen und H. Zielske, Berlin, E. Schmidt Verlag, 1974.

Bretter, die die Welt bedeuten...": Entwürfe zu Theaterdecor und Bühnenkostüm in fünf Jahrhunderten, kom. von E. Berckenhagen und G. Wagner, Berlin, 1978.

Süddeutsche Theaterdekorationen aus drei Jahrhunderten, (17. bis 19. Jh.),

En particulier sur le XVIIIème et le XIXème siècle.

Paul Zucker, *Die Theaterdekoration des Barock*, Berlin 1925.

Paul Zucker, *Die Theaterdekoration des Klassizismus*, Berlin 1925

H. Bosselt, *Das Zimmer auf der Bühne. Die Gestaltung des Innenraumes von der Kulissenbühne bis zum Naturalismus*, Diss. Kiel, 1932.

Eberhard Itzenplitz, *Friedrich Beuther und die Theaterdekoration des Klassizismus*, Diss. (Masch.), Göttingen 1953.

GünterSchöne, *Das Bühnenbild im 19. Jh.*, in : *Katalog des Theatermuseums*, München, 1959.

Otto Jung, *Der Theatermaler Friedrich Christian Beuther (1777-1856) und seine Welt*, Emsdetten / Westfalen 1963.

Helmuth Christian Wolff, *Das Bühnenbild um die Mitte des 19. Jahrhunderts*, (S. 148-159) in : *Bühnenformen, Bühnenräume, Bühnendekorationen. Beiträge zur Entwicklung des Spielorts*, hrsg. von R. Badenhausen und H. Zielske, Berlin, E. Schmidt Verlag, 1974.

Sur les différents auteurs et leur rapport au théâtre :

Karl Graf von Brühl :

Hans von Krosigk, *Karl Graf von Brühl und seine Eltern. Lebensbilder aufgrund der Handschriften des Archivs zu Seifersdorf*, Berlin, Mittler, 1910.

Hermann Schaffner, *Die Kostümreform des Grafen Brühl an den Königlichen Theatern zu Berlin*, Diss. Köln, Institut für Theaterwissenschaft, 1926. Diss. Erlangen.

Max Ewert, *Karl Graf Brühl*, in : *Festschrift des Vereins für die Geschichte Berlins* 55, 1938. p. 1-7.

Marie-Luise Huebscher, *Die königlichen Schauspiele zu Berlin unter der Intendanz des Grafen von Brühl (1815 bis 1828)*, Berlin, 1960. Hannover. Phil. Diss.

Marie-Luise Huebscher, *Theater unter dem Grafen Brühl (1815-1828)*, in : *Studien zur Musikgeschichte Berlins im frühen 19. Jh.*, hrsg. von Carl Dahlhaus, Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1980. p. 415-428.

Clemens Brentano :

Hartwig Schulz, *Schwarzer Schmetterling. Zwölf Kapitel aus dem Leben des romantischen Dichters Clemens Brentano*, Berlin, Berlin Verlag, 2000.

Erika Tunner, *Clemens Brentano (1778-1842). Imagination et sentiment religieux*, Honoré Champion, Paris 1977. 2 tomes.

Ernst Theodor Hoffmann :

Werner Mausolf, *E. T. A. Hoffmanns Stellung zu Drama und Theater*, Berlin, 1920. (Germanische studien. 7.)

Inge Klainer, *Die mimische Kunst bei E. T. A. Hoffmann*, Diss. Wien, 1944. 107. Bll.Masch.

Jean F. A. Ricci, *E. T. A. Hoffmann. L'homme et l'œuvre*, Paris 1947.

Joachim May, *E. T. A. Hoffmanns theatralische Welt*, Diss, Erlangen, 1950. V. 257 Bll.

(Masch.)

- EvaFunk, E. T. A. Hoffmann und das Theater, Diss., Wien, 1957. 123 Bll. (Masch.)
- Heide Eilert, *Theater in der Erzählkunst. Eine Studie zum Werk E.T.A. Hoffmanns*, Studien zur deutschen Literatur, Hrsg. von W. Barner, R. Brinkmann, Friedrich Sengle und Klaus Siegler, Bd. 52, Tübingen, Niemeyer, 1977.
- Rudiger Safranski, E. T. A. Hoffmann. *Das Leben eines skeptischen Fantasten*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1987. 533 p.
- Heinrich von Kleist :
- Reinhold Steig, *Heinrich von Kleist's Berliner Kämpfe*, Berlin, Stuttgart: Spemann 1901.
- Karl Friedrich Schinkel :
- Franz Kugler, *Die Dekorationsmalerei der Bühne und Schinkels Entwürfe*, in : Zeitschrift für Bauwesen, 15. Jahrgang 1855. S. 396ff.
- Gerhard Amundsen, *Schinkel und die Zauberflöte*, in : *Bühne und Welt, Zeitschrift für Theaterwesen, Literatur und Musik*, 13. Jahrgang, 1. Halbjahr, Bd. 25, S. 456-458. (1911)
- Hans Mahlberg, *Schinkels Theaterdekorationen*, Diss. Düsseldorf 1916.
- Hans Mahlberg, *Schinkel und Iffland*, in : *Berlinische Blätter für Geschichte und Heimatkunde*, Nr. 8/9, Jahrgang I., 1934.
- Ulrike Harten, *Die Bühnenbilder Karl Friedrich Schinkels 1798-1734*, Diss., Kiel 1974.
- Helmut Boersch-Supan, *Karl Friedrich Schinkel und das Theater*, in : *Kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte*, Heft 32, Berlin, 1982. p. 3-27.
- Ulrike Harten, *Karl Friedrich Schinkel. Die Bühnenentwürfe*, Deutscher Kunstverlag, München Berlin, 2000.
- August Wilhelm Schlegel :
- Edgar Gross, *Die ältere Romantik und das Theater*, Hamburg und Leipzig, Verlag v. Leopold Voss, 1910. Theatergeschichtliche Forschungen. Hrsg. von Berthold Litzmann. XXII.
- Ludwig Tieck :
- Heinrich Bischoff, *Ludwig Tieck als Dramaturg*, Bruxelles, Bibliothèque de la faculté de Philosophie et de Lettres de l'université de Liège, 1897.
- Oskar Kaiser, *Der Dualismus L. Tiecks als Dramatiker und Dramaturg*, Druck von Sturm und Koppe / A. Dennhardt, 1885. 67 p.
- E. Drach, *Ludwig Tiecks Bühnenreformen*. Berlin, 1909.
- Edgar Gross, *Die ältere Romantik und das Theater*, Hamburg und Leipzig, Verlag v. Leopold Voss, 1910. Theatergeschichtliche Forschungen. Hrsg. von Berthold Litzmann. XXII.
- Otto Weissert, *Ludwig Tieck als Kritiker des Drama und Theaters*, Inaug. Diss., München, Roetherdruckerei, 1928. 66 p.
- H. M. Kemme, *Ludwig Tiecks Bühnenreformpläne und ihre Wirkung auf die Entwicklung des deutschen Theaters im 19. und 20. Jh.*, Berlin, 1971
- Jeanne Benay, *Le théâtre de Ludwig Tieck, anticipation du théâtre épique de Bertold*

Brecht, 1977.

Roger Paulin, *Tiecks "Deutsches Theater" (1817) and its signifiante*, in :
From Wolfram and Petrarch to Goethe and Grass. Studies., Baden-Baden, 1982.
(S. 569-577)

Roger Paulin, *Ludwig Tieck, eine literarische Biographie*, München, C.H. Beck, 1988
(Edition d'origine: 1985) Autorisierte Übertragung aus dem Englischen von Hannelore
Faden.

Marek Zybura, "L. Tieck als Dramaturg am Dresdner Hoftheater", in: *Wirkendes Wort*
44, 1994, Heft 2, S. 220-246.

Illustrations complémentaires



Karl Friedrich Schinkel, Décor pour le drame Axel et Walburg.

Illustration tirée de U. Harten, K. F. Schinkel. Die Bühnenentwürfe, München 2000.

Dans ce projet de décor, Schinkel a respecté les instructions du comte Brühl , qui demandait de reproduire l'architecture de tous les temps et tous les pays avec exactitude. Schinkel démontre ici sa maîtrise de l'art gothique.



Karl Friedrich Schinkel, Projet de décor pour la scène finale de la Flûte enchantée, 1816.

Illustration tirée de U. Harten, K. F. Schinkel. Die Bühnenentwürfe, München 2000.



Don Carlos



Le Duc d'Albe



Le roi Philippe II



Le Marquis de Posa

Illustrations tirées de Neue Kostüme auf den Königlichen Theatern zu Berlin [...].

La figurine du roi Philippe II a été inversée, afin de permettre l'échange avec Posa, en allusion à la scène (Acte 3, Sc. 10) où celui-ci tente de rallier le roi à ses desseins :

"Accordez la liberté de penser", s'exclame Posa.



Guillaume d'Orange. Le comte Egmont(in : *Egmont*, de Johann Wolfgang Goethe)



Neue Kostüme auf den beiden Königlichen Theatern zu Berlin, 1819- [1831].



Personnage du roi Philippe II dans Don Carlos



personnage du roi Philippe II Nouveaux costumes

Les gravures ci-dessus présentent deux fois le personnage du roi Philippe II dans Don Carlos, d'abord dans les Costumes publiés lors de la direction d'Iffland (N° 79), puis les Nouveaux costumes publiés par le comte Brühl (N° 73). Le Philippe II d'Iffland porte le "costume espagnol" conventionnel, signe de son haut rang. Iffland a privilégié des signes non-historiques pour caractériser le personnage. Le Philippe II de Brühl, créé d'après un portrait du roi, est beaucoup plus "historique", et on mesure ici l'évolution des costumes sur la scène de Berlin.



Undine dans l'opéra du même nom.

Illustration tirée de *Neue Kostüme auf den beiden Königlichen Theatern [...]*, 1819-[1831].

Index des noms propres

Alcandre, Jean-Jacques, 13

Algarotti, 34

Anna-Amalia de Saxe-Weimar, 89, 91

Aristote, 39, 40

Arnim, Achim von, 49, 164, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 185, 190, 229, 336

Becker, Gottfried Wilhelm, 57, 58, 82, 338

Berliner Abendblätter, 7, 45, 49, 57, 68, 158, 163, 175, 176, 177, 179, 180, 200, 215, 275, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 336

Bernhardi, Ferdinand, 196

Beuther, Friedrich, 110, 117, 343

Boehn, Max von, 11, 102, 119, 292, 342

Boersch-Supan, Helmut, 103, 140, 160, 162, 242, 339, 344

Bonaparte, Napoléon, 90, 94, 132, 192

Börne, Ludwig, 135

Böttiger, 47, 57, 120, 128, 166, 260, 263, 325

Brauneck, Manfred, 12, 178, 185, 292, 340

Brecht, 283

Brentano, 7, 15, 93, 98, 105, 143, 177, 178, 180, 181, 182, 183, 184, 188, 190, 200, 201, 203, 212, 214, 216, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 238, 239, 240, 246, 255, 281, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 303, 334

Breysig, Johann Adam, 153, 154, 155, 161, 164, 213, 335, 338

Brühl, 6, 7, 10, 13, 15, 19, 20, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 36, 37, 43, 44, 45, 47, 53, 55, 59, 67, 70, 71, 78, 79, 80, 83, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 143, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 155, 156, 157, 158, 161, 168, 181, 182, 186, 187, 188, 192, 193, 194, 203, 211, 216, 217, 223, 227, 237, 238, 239, 241, 244, 247, 250, 254, 255, 256, 257, 258, 269, 272, 274, 278, 279, 285, 286, 290, 291, 292, 293, 295, 297, 298, 300, 301, 304, 318, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 329, 330, 331, 333, 343

Calderon de la Barca, Pedro, 96, 98, 153, 185, 195, 229, 278

Catel Louis, 40, 82, 83, 92, 110, 131, 141, 143, 145, 154, 155, 156, 159, 160, 161, 164, 194, 213, 285, 325

Catel, Samuel Heinrich, 193, 194

Cerf, 44

Charles-Auguste de Saxe-Weimar, 119

Collin, 68, 174, 209, 267, 270, 277

Corneille, Pierre, 64, 68, 174, 266

Dalberg, 20, 46, 74, 89

Devrient, Eduard, 10, 45, 135, 198

Devrient, Ludwig, 97

Diderot, Denis, 190, 222

Doebbelin, 43

Dürer, Albrecht, 91, 309

Eichendorff, Joseph Freiherr von, 143, 179

Eilert, Heide, 14, 188, 237, 344

Engel, 20, 43, 48, 60, 67, 132, 166, 297, 306, 307, 327

Fischer-Lichte, Erika, 12, 18, 20, 23, 35, 36, 60, 105, 106, 136, 152, 340, 341

Fleck, 43, 47, 48, 166, 195

Frantz, Pierre, 221, 222, 296, 341

Frédéric Guillaume III, 87, 92, 94, 98, 135

Frédéric II, 72, 82, 90

Frédéric-Guillaume II, 44

Frenzel, Herbert, 19, 238, 340

Freydank, Ruth, 15, 29, 45, 49, 50, 51, 52, 58, 86, 87, 90, 99, 135, 341
Garrick, 23, 309
Genelli, Hans Christian, 89, 170, 255, 271, 273, 322
Genelli, Janus, 89
Gerst, Johann Jakob, 29, 140, 141, 148
Gluck, Willibald Ritter, 99, 246, 288
Goethe, 8, 12, 24, 34, 47, 48, 52, 64, 66, 73, 85, 87, 89, 95, 97, 98, 102, 110, 117, 119, 126, 129, 136, 158, 170, 171, 179, 188, 195, 216, 217, 227, 236, 270, 271, 288, 303, 318, 326, 330, 333
Goethe, August von, 95
Gottsched, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 40, 111, 112, 138
Gregor, Josef, 58, 342
Grillparzer, Franz, 100
Gropius, Karl, 92, 103, 104, 114, 140, 141, 142, 148, 149, 241, 339
Gross, Edgar, 13, 14, 206, 264, 268, 272, 291, 292, 294, 306, 344, 345
Gubitz, Friedrich Wilhelm, 120, 121, 159, 318
Hardenberg, 43, 51, 77, 94
Härle, Heinrich, 54, 63, 65, 339
Harten, Ulrike, 11, 14, 28, 82, 83, 85, 87, 103, 120, 121, 135, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 156, 159, 160, 161, 162, 163, 186, 191, 195, 204, 242, 244, 247, 318, 331, 336, 338, 339, 344
Heinrich von Preußen, prince, 43, 90
Henschel, frères, 54, 59, 63, 64, 65
Herder, 24
Hoffmann, 4, 7, 12, 14, 31, 93, 97, 98, 100, 131, 145, 165, 167, 177, 179, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 194, 195, 205, 219, 222, 226, 227, 228, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 246, 252, 256, 326
Huebscher, Marie-Luise, 15, 86, 94, 97, 98, 237, 239, 343
Humboldt, 50, 51, 193
Iffland, 5, 6, 7, 10, 13, 14, 20, 24, 25, 26, 27, 28, 30, 31, 32, 37, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 89, 92, 93, 94, 95, 97, 101, 102, 105, 107, 110, 111, 112, 113, 118, 122, 125, 127, 129, 131, 136, 137, 138, 143, 145, 149, 150, 153, 155, 158, 160, 161, 162, 163, 164, 166, 167, 168, 170, 171, 173, 175, 176, 177, 179, 180, 184, 195, 203, 207, 211, 214, 216, 217, 218, 225, 250, 251, 252, 253, 260, 263, 269, 271, 272, 278, 280, 284, 290, 291, 292, 298, 301, 318, 319, 320, 321, 324, 327, 328, 329, 333

Iffland, August Wilhelm, 242, 243, 285, 316

Immermann, 6

Jeanne d'Arc, 72, 107, 128, 131, 132

Kindermann, 11, 12, 15, 24, 43, 45, 46, 51, 52, 58, 61, 74, 76, 86, 87, 93, 103, 125, 135, 185, 187, 277, 292, 306, 310, 340

Klara, Winfried, 13, 14, 15, 19, 21, 22, 26, 27, 29, 30, 47, 55, 58, 64, 66, 70, 71, 74, 76, 263, 277, 307, 308, 328, 329, 330, 342

Kleist, 7, 45, 49, 51, 57, 68, 77, 91, 92, 96, 100, 158, 163, 175, 176, 177, 179, 180, 185, 189, 214, 215, 216, 217, 219, 222, 279

Klingemann, 6

Koch, 24, 43

Kotzebue, 48, 50, 59, 64, 185, 191, 195, 218, 237, 277

Krebs, Roland,, 34, 37, 341

La Motte-Fouqué, 8, 100, 131, 187, 188

Laube, Heinrich, 135, 198, 327

Lavater, Johann C., 60

Lessing, 4, 34, 35, 38, 39, 40, 52, 74, 151, 156, 174, 195, 210, 248, 304

Lichtenberg, 23, 60

Lorrain, 114, 274, 332

Louise de Prusse, reine, 50, 72, 90, 93

Maaßen, Georg von, 186, 189, 190, 196, 241

Martersteig, 51, 340

Meil, 24, 66

Meininger, 12, 136

Meininger, troupe des, 333

Minder, Robert, 201

Molière, Jean-Baptiste Poquelin dit, 52, 59, 227, 228, 230, 231, 263

Moreto,, 98, 100, 122, 129

Möser, 24

Mozart, Wolfgang Amadeus, 100, 145

Müllner, 7, 16, 33, 105, 158, 159, 191, 192, 195, 286, 310, 322, 331

Münz, Rudolf, 13, 335, 342

Mylius, 34, 151

Neuber, 37

- Poussin, Nicolas, 114, 274, 332
- Ramler, 43, 67, 166
- Raupach, Ernst, 147
- Rossini, Giacomo, 98
- Rousseau, Jean-Jacques, 88
- Ruysdael, Jakob, 114
- Sanquirico, Alessandro, 117
- Schaffner, Hermann, 10, 11, 14, 15, 19, 45, 58, 66, 73, 86, 94, 100, 101, 102, 123, 124, 125, 127, 131, 135, 136, 244, 264, 272, 273, 292, 310, 311, 313, 319, 320, 343
- Schiller, 44, 46, 48, 51, 52, 61, 64, 67, 68, 79, 80, 83, 89, 92, 98, 100, 111, 127, 128, 155, 171, 179, 192, 194, 195, 207, 208, 209, 216, 251, 280, 288, 291, 293, 318, 329
- Schinkel, 4, 7, 8, 9, 11, 14, 28, 44, 51, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 92, 94, 99, 101, 103, 105, 108, 109, 114, 116, 117, 120, 121, 134, 135, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 156, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 177, 179, 187, 188, 191, 194, 204, 212, 213, 227, 228, 230, 240, 241, 242, 245, 246, 247, 254, 256, 285, 324, 325, 326, 331, 332
- Schinkel, Karl Friedrich, 318
- Schlegel, 4, 7, 14, 33, 40, 49, 52, 68, 89, 114, 152, 153, 167, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 177, 179, 184, 195, 197, 198, 203, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 222, 227, 228, 231, 232, 239, 246, 248, 255, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 287, 288, 296, 301, 303, 309, 322, 326, 330
- Schlegel, Friedrich, 167, 268, 311, 316, 318, 335, 336
- Schmid, Christian Heinrich,, 34
- Schreyvogel, Josef, 44, 100
- Schröder, 52, 306, 307
- Schuch, 43
- Serlio, 33
- Shakespeare, 25, 39, 40, 52, 64, 96, 98, 153, 166, 170, 172, 192, 195, 201, 202, 203, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 214, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 239, 240, 248, 251, 255, 256, 273, 276, 277, 278, 280, 282, 283, 288, 289, 295, 301, 305, 308, 309
- Spenersche Zeitung, 4, 83
- Spontini, Gasparo, 94, 98, 99, 100, 134, 135, 142, 147, 186, 187
- Staël, Germaine de, 172, 267, 278
- Stürmer, Johann, 101, 104
- Talma, François Joseph, 91, 296
- Teichmann, Johann Valentin, 87, 93

Térence, 95, 288

Tieck, 4, 5, 7, 11, 12, 13, 14, 33, 40, 43, 45, 48, 49, 63, 67, 68, 73, 93, 97, 102, 120, 152, 153, 157, 158, 165, 166, 167, 168, 177, 182, 184, 191, 195, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 213, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 225, 227, 228, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 239, 240, 246, 252, 257, 258, 260, 261, 262, 263, 264, 267, 273, 275, 278, 279, 282, 286, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 323, 326, 327, 331, 332

Tieck, Friedrich, 170

Tieck, Ludwig, 314, 315, 317, 318

Tunner, Erika, 15, 178, 343

Varnhagen, Karl August von, 135

Verona, 31, 53, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 105, 110, 137, 160, 164, 167, 184, 204, 253

Verona, Bartolomeo, 197, 242

Voltaire, 34, 38, 39, 40, 64, 65, 74

Wagner, 12, 333

Wahnrau, 50, 93, 99, 148, 149, 341

Weber, Karl Maria von, 99, 100, 132, 135, 148, 149, 187, 223

Werner, Zacharias, 74, 96, 191, 344

Winkelmann, Johann Joachim, 268

Wolff, Amalie, 96, 97, 188, 236

Wolff, Pius Alexander, 96, 188, 223

Zelter, Karl Friedrich, 95