



HAL
open science

“Culture du rire” contre “bon goût”? Le débat sur le théâtre à Vienne au XVIIIe siècle

Marc Lacheny

► **To cite this version:**

Marc Lacheny. “Culture du rire” contre “bon goût”? Le débat sur le théâtre à Vienne au XVIIIe siècle. *Théâtres du Monde*, 2019, Bienséance et malséance (Décence et indécence) au théâtre, 29, pp.171-187. hal-02306221

HAL Id: hal-02306221

<https://hal.science/hal-02306221>

Submitted on 4 Oct 2019

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

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

« CULTURE DU RIRE » CONTRE « BON GOÛT » ? LE DÉBAT SUR LE THÉÂTRE À VIENNE AU XVIII^e SIÈCLE

Pour ce que rire est le propre de l'homme.
(François Rabelais)

La distinction entre théâtre « d'en haut », considéré comme noble et décent, et théâtre « d'en bas », considéré comme populaire et indécent, constitue un *leitmotiv* dans le discours des théoriciens de l'*Aufklärung* au XVIII^e siècle : l'*Aufklärer* allemand Gottsched oppose ainsi, pour faire de la scène allemande un exemple d'institution morale et de vertu, le « genre noble » inspiré par la tragédie classique française aux « comédies basses », à l'instar de la « farce » (*Posse*) tenue pour une forme inférieure de comique. Cette opposition, alors largement relayée par les cercles littéraires autrichiens, est la marque d'un combat de plusieurs décennies mené par les tenants de l'*Aufklärung* allemande et autrichienne contre le personnage du bouffon autrichien (Hanswurst) et ce qu'il incarne, l'indécence au théâtre, qui entraînera une « littérisation » de la scène allemande ainsi qu'une nette réduction du théâtre d'improvisation au sein de l'aire germanophone.

Dans le cadre d'une réflexion sur les liens entre décence, indécence et tentative d'enracinement d'une culture du rire dans le théâtre de langue allemande, nous nous interrogerons ici sur les enjeux, à la fois esthétiques et idéologiques, de cette lutte acharnée menée contre le personnage comique, qui conduira à un vif débat sur le théâtre à Vienne dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, ainsi que sur les tentatives de conciliation proposées par certains auteurs dramatiques autrichiens et les conséquences profondes de la « querelle du bouffon » sur le théâtre de langue allemande de la fin du XVIII^e (et du début du XIX^e siècle).

Hanswurst ou l'apologie de l'indécence¹

La notion de « culture du rire » a été forgée par Mikhaïl Bakhtine, qui considère l'universalisme du rire comme une expérience sociale embrassant la totalité du peuple. Il définit ainsi le rire comme « un principe universel de conception du monde » et rappelle que, pour la théorie du rire de la Renaissance, « le rire a une signification positive, régénératrice, *créatrice*, ce qui la différencie nettement des théories et philosophies du rire postérieures jusqu'à celle de Bergson incluse, qui mettent de préférence l'accent sur ses fonctions dénigrantes. »² Le rire est, de fait, une constante anthropologique, la manifestation d'un rapport au monde, à la liberté (Hegel) et à l'identité (« Je ris, donc je suis »).

Le personnage comique autrichien, qu'il ait pour nom Hanswurst, Bernardon, Thaddädl, Kasperl ou Staberl, a pris toute sa part dans la tentative d'établissement de cette « culture du rire » propre à la littérature autrichienne, en contribuant dans une large mesure au développement du théâtre

¹ Sur Hanswurst, voir surtout les excellents ouvrages suivants : Helmut G. Asper, *Hanswurst. Studien zum Lustigmacher auf der Berufsschauspielerbühne in Deutschland im 17. und 18. Jahrhundert*, Emsdetten, Lechte, 1980 ; Beatrix Müller-Kampel, *Hanswurst, Bernardon, Kasperl. Spaßtheater im 18. Jahrhundert*, Paderborn, Schöningh, 2003.

² Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, p. 79 sq. Par la suite, Bakhtine revient fréquemment sur le « caractère universel du rire » et sur l'« universalisme comique » (p. 96), qu'il oppose au « sérieux » de la culture classique.

comique à Vienne. Expression vivante d'un siècle de littérature autrichienne, il a joui auprès de ses contemporains d'une immense popularité, tout en s'attirant simultanément les foudres des partisans viennois de l'esthétique néo-classique de Gottsched. Le Hanswurst inaugure, en outre, une tradition spécifiquement autrichienne, voire viennoise, du théâtre « joué » qui n'aura de cesse d'imprégner la production dramatique, contrairement à ce qui se passera sous d'autres cieux, à Weimar par exemple, à l'époque des classiques.

Dès les *Haupt- und Staatsaktionen* du premier quart du XVIII^e siècle³, tragédies à sujets historiques mêlées de segments comiques, le théâtre populaire viennois s'est construit sur un schéma vertical confrontant le « haut » et le « bas », le tragique et le comique, la décence et l'indécence, l'action sérieuse et l'action comique dans laquelle intervient massivement Hanswurst. Ce personnage, avatar autrichien d'un archétype comique de la scène universelle (le *buffo*, l'Arlequin), y donne libre cours à son inventivité verbale, mais surtout extralinguistique (gestuelle, mimique, chant, danse, etc.), versant fréquemment dans un comique grivois, fécal, scatologique parfaitement assumé. La particularité de ce rôle, joué sur scène par son auteur (Joseph Anton Stranitzky), était de semer la confusion et la panique dans les hautes sphères de la tragédie et de l'opéra baroques : sa fonction consistait à détruire, rien que par sa présence scénique, le tragique et le sublime. On l'aura compris, l'intérêt principal du personnage tenait donc d'abord à son fort potentiel de résistance aux règles, ainsi qu'aux notions d'amélioration et d'éducation inscrites dans le programme esthétique, moral et philosophique des Lumières.

Le trait principal du personnage de Stranitzky est son ancrage dans le domaine des besoins élémentaires, de la nature sensuelle et de l'animalité, dans le comique du « “bas” corporel et matériel⁴ » (Bakhtine), autrement dit dans un réalisme et un matérialisme opposés à toute forme de *mimesis*, de rationalisme, de didactisme ou d'idéalisme. Les allusions aux besoins de la chair, à la fois alimentaires, fécaux et sexuels, constituent la source inépuisable d'un comique placé depuis l'origine sous l'égide de Podex et Phallus : « Il expose sans réserve son intimité, rend compte de son activité intestinale et sexuelle, qui est la source principale de son comique, de manière crue et sans retenue [...] »⁵. » On trouve ainsi chez Hanswurst une parfaite illustration des figures « archétypales » de ce corps grotesque décrites par Bakhtine et propres à la culture du rire carnavalesque (organes : phallus, ventre, bouche ; actes : sexualité, engouffrement). Simultanément, le jeu de Hanswurst permet une réintégration du corps qui contrecarre la toute-puissance de la raison.

C'est précisément au nom de sa nature indomptable que le personnage réaffirme sans cesse la primauté du corps au théâtre, le déchaînement des pulsions et son comique fécal et sexuel, s'opposant par là même à l'idéal éducatif de l'*Aufklärung* ainsi qu'à l'ascèse et au canon de vertu bourgeois : la nature et le matérialisme de Hanswurst représentent, en somme, l'exacte antithèse de la philosophie des Lumières et de toute forme d'idéalisme philosophique. Pour lui, le monde matériel des plaisirs corporels (manger, boire, copuler) constitue une fin en soi.

La réplique de Gottsched⁶

³ Sur ce sujet, voir notamment Pia Janke, « Die Wiener Haupt- und Staatsaktionen des frühen 18. Jahrhunderts », *Jahrbuch der Österreichischen Goethe-Gesellschaft* n° 108/109/110 (2004/2005/2006), p. 259-271.

⁴ Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 154.

⁵ Fanny Platelle, « Personnage comique et expression de l'intime dans le théâtre populaire viennois de Stranitzky à Nestroy (du début du XVIII^e siècle au milieu du XIX^e siècle) », *Le texte et l'idée* n° 27 (2013), p. 147-168, ici : p. 150.

⁶ Pour une contextualisation du problème, voir notamment les publications de Roland Krebs réunies dans son ouvrage *De Gottsched à Goethe : 24 études sur le théâtre allemand. Von Gottsched bis Goethe : 24 Untersuchungen zur Geschichte des deutschen Theaters*, Berne et al., Peter Lang, 2012 : « Modernität und

Adulées par le public, les figures archétypales de Hanswurst ou d'Arlequin ont rapidement dû faire face à de violentes attaques, incompréhensibles si l'on réduit le personnage à sa seule dimension comique et si l'on ignore le danger – au moins potentiel – qu'il pouvait représenter pour le pouvoir en place et la stabilité de l'ordre social. C'est ainsi que Louis XIV le chasse de France en 1697, acte à la fois symbolique et politique fort dont Watteau tirera un tableau, *Le départ des comédiens italiens*, au motif que le personnage aurait contrevenu à la loi tacite consistant à ménager la noblesse et l'Église : le Roi-Soleil fait alors dissoudre le *Théâtre italien* d'Evariste Gherardi. En Italie, Goldoni et Gozzi s'emploient, par des voies différentes, à le réhabiliter : à la « littérisation » de la *commedia dell'arte* entreprise par Goldoni, Gozzi oppose le rétablissement de l'ancienne forme populaire, avec ses types et masques traditionnels.

En Allemagne, les adversaires de la farce, au premier rang desquels l'un des plus influents théoriciens et critiques de l'*Aufklärung*, Johann Christoph Gottsched (1700-1766)⁷, n'ont pas tardé non plus à prendre conscience du potentiel éminemment subversif du théâtre improvisé et du personnage comique en établissant une corrélation immédiate entre l'improvisation et la moralité ou le bon goût sur scène. Pour « régulariser » et « moraliser » le théâtre, et favoriser ainsi « l'élévation » du public allemand (le terme de *Hebung* est un mot clé du vocabulaire des Lumières), il fallait commencer par bannir l'improvisation et sa principale incarnation sur scène, Hanswurst. Deux conceptions opposées du théâtre se font alors face dans l'aire germanique : d'un côté le caractère ludique, la farce, avec ses allusions indécentes à la sphère sexuelle, son langage dru, volontiers proche du dialecte, sa tonalité burlesque et ses improvisations ; de l'autre un théâtre à fonction didactique et éthique. Pour les adeptes de cette seconde conception, il va de soi que Hanswurst et ses pairs ne pouvaient apparaître que comme les produits d'une imagination dérégulée.

Par la définition de règles strictes, Gottsched vise ainsi à couper le texte dramatique des pratiques (notamment viennoises) fondées sur l'improvisation. L'époque de l'*Aufklärung* est précisément marquée par l'élaboration d'une série de poétiques visant à classer les diverses formes littéraires selon les lois de la raison, et d'exclure ainsi les éléments qui, comme Hanswurst, refusent de s'y plier. À l'arrière-plan de la pensée critique et normative de Gottsched, on reconnaît rapidement l'influence tant d'Opitz que de l'esthétique littéraire de Boileau et de la philosophie de Christian Wolff qui lui sert de garant intellectuel : primauté de la raison et soumission de la littérature aux critères de rationalité et de moralité qui en découlent. Aspirant au surgissement d'un art classique en Allemagne, fondé sur la rupture absolue avec le baroque du XVII^e siècle, Gottsched se présente comme le fondateur d'une littérature reposant sur les valeurs de *morale* et d'*ordre*, le fil rouge de son discours étant la « purification du goût » (*Läuterung des Geschmacks*), un discours inscrit dans le contexte plus vaste d'un programme « éclairé » de purification esthétique et morale du peuple allemand. Pour purifier et rationaliser la littérature allemande considérée comme partie intégrante d'une nation culturelle allemande, il attaque vivement à la fois l'« emphase » baroque et toutes les formes de *Haupt- und Staatsaktionen*, d'« arlequinades », de « bouffonneries » et autres « obscénités populacières », auxquelles il oppose la pureté formelle du théâtre antique et du classicisme français. Par son approche fondamentalement moralisatrice de la comédie, Gottsched s'inscrit dans une longue tradition de discrédit du *delectare* au profit du *prodesse*, un discrédit tant du comique en général que de la comédie en particulier, jugée (dans la lignée d'Aristote rejetant la comédie dans une esthétique

Traditionalität in Gottscheds Theaterreform » (p. 3-27), « Le théâtre de l'*Aufklärung*, un théâtre à la recherche de son public » (p. 29-43) et « Les notions de peuple et de populace dans la théorie dramatique allemande du XVIII^e siècle » (p. 45-55).

⁷ Concernant les positions de Gottsched sur le genre noble et sa volonté d'élimination du « bas comique », voir Catherine Julliard (*J. C. Gottsched et l'esthétique théâtrale française*, Berne et al., Peter Lang, 1998), qui analyse en profondeur les sources françaises du rejet du personnage comique.

de la laideur⁸ et de la *Ständeklausel* de Martin Opitz) inférieure à la tragédie en termes de valeur esthétique.

C'est précisément dans ce contexte que se déploient les attaques de Gottsched contre Hanswurst et le théâtre improvisé, qui culminent dans le onzième chapitre de son *Essai d'une poétique critique*, consacré à la comédie (« Von Komödien oder Lust-Spielen »). Ces invectives se caractérisent à la fois par leur abondance et par leur constance discursive et argumentative. Au nom du « bon goût » (*guter Geschmack*)⁹, terme par lequel il entend la conformité aux règles fixées par la raison, Gottsched concentre ses diatribes sur les « impertinents auteurs de grivoiseries » (*unverschämte Zotenreißer*) et sur un genre précis, la farce, mobilisant pour l'occasion une sémantique fortement empreinte de morale rationaliste : « discours des plus obscènes », « allégories répugnantes », « ambiguïtés grossières », « jeux de mots détestables », « passage choquant », « ambiguïtés et grimaces grossières »¹⁰. Ailleurs (p. 5 *sq.*), Gottsched oppose le modèle de la tragédie et les *Haupt- und Staatsaktionen*, l'exigence de vraisemblance inspirée tant de la *Poétique* d'Aristote et de *L'Art poétique* de Boileau que de la tragédie classique française d'une part et l'invraisemblance de Hanswurst d'autre part, le genre « noble » (*edel*) de la tragédie et les comédies « basses » (*niedrig*) dans lesquelles se meut, justement, Hanswurst. Ces passages donnent une idée précise des efforts déployés par Gottsched pour discréditer en profondeur Hanswurst, dont on fit même brûler l'effigie sur scène pour laver le théâtre allemand de ses scories, pour le purifier au nom d'Aristote et du classicisme français.

Par son approche normative du théâtre, Gottsched vise à établir une hiérarchie entre les formes « hautes » et les formes « basses » de littérature : aussi distingue-t-il entre la « fable haute » (*hohe Fabel*), dans laquelle il intègre notamment l'épopée et la tragédie, et la « fable basse » (*niedrige Fabel*), dans laquelle il inscrit le roman bourgeois, la pastorale, la comédie et toutes les fables conçues sur le modèle antique d'Ésope. Dans le onzième chapitre de son *Essai d'une poétique critique*, consacré au genre comique, Gottsched condamne le goût du « peuple vulgaire » (*gemeine Volk*) ou de la « plèbe » (*Pöbel*) pour les « bouffonneries et les répugnantes bordées d'injures plutôt que pour les choses sérieuses »¹¹. Il y exclut de la comédie (comme de la tragédie) toutes les formes de comique susceptibles de se jouer de la morale en raison de l'espace laissé à l'improvisation : les farces à l'italienne, dont il rejette les « types » comiques, comme les pièces issues de la tradition comique du théâtre populaire viennois. De fait, ces deux formes de théâtre vivant reposent sur l'idée que le texte ne représente qu'une partie du théâtre, indépendamment du jeu des comédiens, sans même parler du rôle échu au dispositif scénique, dont Gottsched réclame l'entière suppression.

Pour résumer, Gottsched estime que le bouffon mérite d'être condamné à la fois au nom de la vraisemblance, de la raison, de la décence, de la morale et de l'esthétique. Sa théorie de la comédie exclut, de fait, l'aspect corporel, non verbal, volontiers scatologique ou sexuel, du comique tel qu'il s'exprime dans le jeu de Hanswurst. Par contraste, son idéal d'un comique rationnel, visant à instruire et à édifier le peuple allemand, repose sur la toute-puissance accordée au Verbe. Dans la vision de

⁸ Aristote parle peu de la comédie, qu'il définit comme suit au début du cinquième chapitre de la *Poétique* (Paris, Librairie Générale Française/Le Livre de Poche, 1961, 1990, p. 91) : « La comédie est, comme nous l'avons dit, une imitation d'hommes sans grande vertu – non qu'elle traite du vice dans sa totalité, puisque le comique n'est qu'une partie du laid. » Aristote esquisse certes une brève généalogie de la comédie à partir d'Homère au quatrième chapitre, mais il n'existe pas dans la *Poétique* de théorie de la comédie, ce qui ne restera pas sans conséquences sur la destinée du genre : dépourvue de matrice descriptive et conceptuelle, non codifiée, la comédie est toujours restée un genre aux contours plus flous que la tragédie.

⁹ Johann Christoph Gottsched, *Schriften zur Literatur*, Stuttgart, Reclam, 1982, p. 37.

Gottsched consacre même un chapitre entier à la question du « bon goût » en littérature (chapitre 3 : « Vom guten Geschmacke eines Poeten », p. 58-79).

¹⁰ *Ibid.*, p. 52 *sq.* : « unzüchtigste Reden », « garstigen Allegorien », « groben Zweideutigkeiten », « häßlichen Wortspielen », « anstößige Stelle », « grobe Zweideutigkeiten und Fratzen ».

¹¹ *Ibid.*, p. 177 : « Narren-Possen und garstigen Schimpfreden (eher) als an ernsthaften Dingen ».

Gottsched, Hanswurst n'est rien d'autre qu'un « monstre » (*Ungeheuer*), terme par lequel le théoricien allemand récuse l'usage du tragicomique. Le mouvement de réforme du théâtre ainsi impulsé vise à couper la scène allemande de la tradition du comique carnavalesque. L'exemple de Gottsched montre de plus l'intensité du combat mené par les théoriciens de l'esthétique pour tâcher d'éliminer le bouffon, porteur d'un comique truculent jugé parfaitement incompatible avec les progrès de la civilisation et du « bon goût » en littérature. En outre, son action s'inscrit dans un plus vaste processus de marginalisation, voire de refoulement du rire et du comique, qui constitue la reprise, à deux siècles d'intervalle, d'un mouvement commencé avec la Réforme dans sa lutte contre les divertissements d'origine médiévale. La conséquence de cette action de Gottsched a été, d'une part, de conduire à l'institutionnalisation de la dichotomie entre « haute » et « basse » littérature et, d'autre part, d'imposer pour longtemps la prédominance du texte sur la gestuelle au théâtre, donc de couper de cet univers toute la part extratextuelle propre au jeu scénique, notamment son côté dionysiaque et orgiaque.

La « querelle du bouffon »¹² et le débat sur le théâtre à Vienne dans la seconde moitié du XVIII^e siècle : enjeux esthétiques et politiques

Les tentatives de bannissement de Hanswurst entreprises par Gottsched (et par la comédienne Caroline Neuber) à Leipzig dès le tournant des années 1730 trouvent, surtout à partir du milieu du XVIII^e siècle, un écho auprès des représentants du « joséphisme », la variante autrichienne de l'*Aufklärung* allemande. Par ailleurs, la littérature joséphiste ne saurait être dissociée du processus de « modernisation » sociale qui s'amorce en Autriche sous le règne de Marie-Thérèse et de Joseph II après la guerre de Sept ans contre la Prusse. Comme l'a très bien montré Gerhard Tanzer¹³, on assiste alors à une transformation profonde de la société autrichienne, dont la finalité était de « discipliner » le bourgeois et de le rendre utile au bien commun. Cela passait, d'un côté, par une séparation plus stricte, contrôlée par l'État « éclairé » et allant de pair avec une réduction de l'influence de l'Église catholique, entre le travail et le divertissement et, de l'autre, par une augmentation du contrôle exercé sur le plaisir et le divertissement. Il s'agissait donc, dans le domaine spécifiquement théâtral, de veiller à une amélioration des mœurs et du « goût » du public, donc de bannir du théâtre tous les éléments potentiellement subversifs ou séditieux. Toute idée d'une véritable autonomie des arts du spectacle et d'une indépendance à l'égard du pouvoir politique se voyait d'emblée anéantie.

Cette volonté de contrôle du théâtre par l'État s'est traduite par une série de mesures à la fois concrètes et symboliques ayant visé à réduire progressivement la marge de manœuvre du théâtre improvisé. Les dispositions prises par la censure¹⁴ contre l'un des plus illustres représentants du théâtre populaire viennois au XVIII^e siècle, Johann Joseph Felix von Kurz (1717-1784), créateur du personnage comique de Bernardon, se multiplient ainsi dès les années 1750 : en 1751, année de la création de la comédie-machine de Kurz intitulée *Le nouveau diable voûté* (*Der neue Krumme Teufel*), est instaurée, dans le cadre de la réforme de l'administration autrichienne par Marie-Thérèse, la

¹² Sur la « querelle du bouffon » et ses enjeux, voir notamment Roland Krebs, *L'idée de « Théâtre national » dans l'Allemagne des Lumières. Théorie et réalisations*, Wiesbaden, Harrassowitz, 1985, surtout p. 438-526 ; Franz M. Eybl, « Hanswurststreit und Broschürenflut. Die Struktur der Kontroversen in der österreichischen Literatur des 18. Jahrhunderts », in : *Konflikte – Skandale – Dichterfehden in der österreichischen Literatur*, éd. par Wendelin Schmidt-Dengler, Johann Sonnleitner et Klaus Zeyringer, Berlin, Erich Schmidt, 1995, p. 24-35.

¹³ Voir Gerhard Tanzer, *Spectacle müssen seyn. Die Freizeit der Wiener im 18. Jahrhundert*, Vienne et al., Böhlau, 1992.

¹⁴ Voir Franz Hadamowsky, « Ein Jahrhundert Literatur- und Theaterzensur in Österreich (1751-1848) », in : *Die österreichische Literatur. Ihr Profil an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert (1750-1830)*, éd. par Herbert Zeman, Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1979, p. 289-305.

censure préalable pour les pièces de théâtre (*Bücher-Censurs-Hofcommission*), de sorte que l'appareil de censure se transforme alors en un outil placé au service de la politique « éclairée ». Un an plus tard, en 1752 donc, l'impératrice Marie-Thérèse intervient en personne, sous la forme d'un décret (« *Norma* »-*Edikt*) stipulant les conditions d'un théâtre conforme aux exigences d'ordre et de rationalité et interdisant, par conséquent, les sujets considérés comme équivoques et les « propos orduriers » (*schmutzige Worte*) de Kurz, sans toutefois interdire entièrement les pièces mêmes. Comme nombre de représentants de la noblesse, son époux était en revanche loin de partager cette aversion pour les comédies largement improvisées de Kurz, dont il était un fidèle spectateur et partisan ! Dans les faits, l'intervention de l'impératrice demeura presque sans effet, et le créateur de Bernardon put continuer à donner ses comédies qui ravissaient jusqu'aux élites sociales de Vienne. Inversement, la célèbre troupe de Caroline Neuber, appelée à défendre sur les planches viennoises la pièce « régulière » prônée par Gottsched, essuya un échec cuisant auprès du public local.

Les comédies-machines de Kurz, reposant sur l'idée d'un théâtre populaire total, sur l'intrication entre jeu et texte, parties parlées et parties chantées, représentaient un véritable défi lancé au contrôle du théâtre par la censure d'État en même temps qu'une résistance farouche au processus de domestication du théâtre imposé « d'en haut ». Cette résistance s'exprime non sur le mode d'une riposte directe ou frontale au discours des censeurs, mais par la *pratique théâtrale*, qui maintient la présence des personnages comiques et les conventions traditionnelles du théâtre de divertissement.

L'action de Gottsched en Allemagne se trouve rapidement relayée en Autriche non seulement par les pouvoirs publics et les plus hautes autorités de l'État, mais encore par un appel à l'opinion publique qui s'appuie en particulier sur le pamphlet et la revue : c'est le véritable début, à Vienne, de la « querelle du bouffon » (*Hanswurststreit*), exemple paradigmatique des « rapports entre le champ littéraire et le champ du pouvoir » et de cette « imbrication profonde du champ littéraire et du champ politique » évoquée par Pierre Bourdieu à l'occasion du procès de Flaubert¹⁵.

C'est Joseph Heinrich Engelschall, un professeur d'économie originaire de Saxe, qui a impulsé à Vienne un vaste débat sur les « insuffisances » du théâtre viennois et la nécessité de le réformer en profondeur. Dans un texte au titre éloquent, *Pensées fortuites sur le théâtre allemand à Vienne, de la part d'un admirateur du bon goût et des bonnes mœurs* (*Zufällige Gedanken über die Deutsche Schaubühne zu Wien, von einem Verehrer des guten Geschmacks und guter Sitten*), publiées sous couvert d'anonymat en 1760, Engelschall s'inscrit dans le droit fil du programme gottschédien de moralisation de la scène germanophone en plaidant pour une épuration radicale du théâtre viennois. Selon lui, le théâtre doit être un instrument de culture et, surtout, une institution morale. Engelschall exige donc du théâtre qu'il ait une utilité sociale. L'amélioration du goût entraînerait alors, comme le réclamait Gottsched quelque temps plus tôt, une amélioration des mœurs. Tout ce qui ressemble de près ou de loin à de la grivoiserie, à de la grossièreté et à de l'indécence doit donc être banni de la scène :

Les représentations d'un Bernardon ne sont d'aucune utilité, quand bien même elles parviennent à en divertir certains : comme l'utile et le plaisir ne sont donc pas liés l'un à l'autre, ce plaisir n'est pas raisonnable, et il est le signe d'une corruption du goût. À cela s'ajoute que toutes les grivoiseries et toutes les représentations avantageuses des vices peuvent s'avérer même véritablement nuisibles à l'État : c'est pourquoi les grivoiseries d'un Bernardon et de notre scène s'opposent visiblement aux bonnes mœurs, rendent les bourgeois vicieux, se querellent avec la saine police et entravent la promotion raisonnable des bonnes mœurs¹⁶.

¹⁵ Voir Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1998, p. 106 et 92.

¹⁶ Joseph Heinrich Engelschall, *Zufällige Gedanken über die Deutsche Schaubühne zu Wien, von einem Verehrer des guten Geschmacks und guter Sitten*, in : Philipp Hafner, *Burlesken und Prosa. Mit Materialien zur Wiener*

Comme dans le cas de Gottsched, on peut lire le texte d'Engelschall comme une véritable déclaration de guerre contre la comédie improvisée, la farce de Hanswurst, et même la basse comédie sera jugée irrecevable.

L'auteur de théâtre autrichien Philipp Hafner (1735-1764), souvent considéré comme le « père » du théâtre populaire viennois, ne tardera pas à s'immiscer dans le débat avec un texte critique, *L'ami de la vérité, une critique des Pensées fortuites sur le théâtre allemand à Vienne, écrite par une plume impartiale* (*Der Freund der Wahrheit, eine Criticke der zufälligen Gedanken über die deutsche Schaubühne zu Wien, von einer unpartheyischen Feder geschrieben*), publié la même année lui aussi sous couvert d'anonymat, qui réfute point par point les thèses d'Engelschall. Pour autant, et comme l'indique du reste sans ambiguïté le titre de sa réplique à Engelschall, Hafner refuse de prendre clairement position pour le programme de réforme du théâtre proposé par Gottsched ou pour la tradition viennoise du théâtre improvisé. Dans sa réponse à Engelschall, Hafner propose plutôt une sorte de programme poétologique dans lequel il adopte, comme dans ses pièces, une position intermédiaire qui, en dépit d'une indéniable sympathie pour certaines notions clés de l'*Aufklärung* – lien entre la connaissance de l'utile ou de l'agréable et le bon goût, entre les bonnes mœurs et le bon fonctionnement de l'État –, reproche aux Gottschédiens contradictions et partialité. C'est d'ailleurs au nom et à l'aide des outils de l'*Aufklärung* elle-même que Hafner soumet les « bonnes intentions » (*wohlmeinenden Absichten*)¹⁷ des *Aufklärer* à une critique acerbe, montrant notamment que le « bon goût » dont se réclament les défenseurs du drame régulier est une notion variant de nation à nation et qu'il ne saurait, par conséquent, constituer qu'une catégorie fort relative et peu opératoire. Hafner se présente dans ce texte comme un auteur en quête de compromis entre théâtre régulier et comédie improvisée, défendant avec fermeté la diversité des formes d'expression dramatique contre l'imposition d'une seule norme poétologique.

Cette opposition montre que l'enjeu du débat autour de Hanswurst s'élargit alors considérablement : il ne concerne plus seulement la présence du personnage, jugé indécent et scandaleux, sur scène, mais, bien plus fondamentalement, la situation actuelle et future du théâtre autrichien, voire la forme à donner à une culture théâtrale nationale « allemande » *in statu nascendi*, susceptible de rivaliser avec les théâtres français et italien. Derrière la « querelle du bouffon » se profilent donc des enjeux liés à la création d'un *Théâtre national* dans lequel le « mauvais goût » incarné par Hanswurst n'aurait plus droit de cité, contrairement aux pièces régulières. Tout le monde ne va pas aussi loin qu'Engelschall, et le simple réalisme commande au fond de ne pas condamner purement et simplement Hanswurst : il suffira de lui imposer les limites rigoureuses de l'*Aufklärung*, bref de l'empêcher de pécher contre la « bienséance » (*Anstand*).

Ces conceptions vont précisément trouver un développement chez le plus célèbre des *Aufklärer* autrichiens, Joseph von Sonnenfels (1732 ou 1733-1817), qui place, comme Gottsched et Engelschall, l'intention pédagogique au premier plan et insiste sur la nécessité du contrôle de l'État sur les productions dramatiques. Comme le professeur d'économie Engelschall, Sonnenfels n'est pas littéraire de formation : il a étudié le droit et enseigne les sciences politiques, c'est un penseur de

Theaterdebatte, Vienne, Lehner, 2007, p. 251-271, ici p. 259 : « Die Vorstellungen eines Bernardons stiften keinen Nutzen, ob sie schon, einige zu vergnügen, vermögend sind: da also nicht der Nutzen und das Vergnügen miteinander verbunden sind, so ist dieses Vergnügen kein vernünftiges, und das Zeichen eines verderbten Geschmackes. Hierzu kömmt noch, daß alle Zoten und alle vortheilhaften Vorstellungen von Lastern dem Staate so gar wirklich schädlich seyn können: die Zoten eines Bernardons und unsrer Schaubühne sind daher offenbar wider die guten Sitten, machen lasterhafte Bürger, streiten mit einer gesunden Polizey, und hemmen die vernünftige Beförderung guter Sitten. »

¹⁷ Philipp Hafner, *Der Freund der Wahrheit, eine Criticke der zufällige Gedanken über die deutsche Schaubühne zu Wien, von einer unpartheyischen Feder geschrieben*, in : P. H., *Burlesken und Prosa. Mit Materialien zur Wiener Theaterdebatte*, op. cit., p. 272-290, ici p. 273.

l'État, ce qui influe directement sur sa relation au champ théâtral. Dans ses thèses prônant la création d'un théâtre national sur des bases pédagogiques, les drames originaux « allemands » sont invités à supplanter les canevas étrangers, et les intrigues vraisemblables et conformes à la raison les farces et autres féeries burlesques. Pour ce qui est des passages improvisés dans lesquels intervient Hanswurst/Bernardon, Sonnenfels réclame leur complète élimination. Et pour imposer ses vues, il n'hésite pas à faire directement appel à la police et à la censure :

À partir du principe selon lequel la scène doit être une école de vertu, on ne saurait admettre que des farces ordurières, ou quelque bêtise déshonorant les mœurs et manquant à la bienséance, y soient montrées. Une censure théâtrale est donc inévitablement nécessaire. Toutefois il ne suffit pas, eu égard aux mœurs, que cette censure embrasse du regard les pièces entièrement conçues [...], mais il ne faut, conformément à une telle finalité, représenter aucune autre pièce que les pièces censurées. La conséquence la plus simple en est qu'il faut supprimer complètement les pièces improvisées¹⁸.

Non content d'inclure dans la censure tout ce qui, de près ou de loin, pourrait porter atteinte à la religion, à l'État et à la morale, Sonnenfels ne limite pas la censure aux livres, mais l'étend à tous les spectacles et journaux, ainsi qu'à tous les types d'adresse directe au peuple : discours, tableaux, etc.

Jugeant à la suite de Gottsched que le théâtre doit être d'abord une école de vertu et s'allier, le cas échéant, à la religion (qui permet de contrôler ce qui se passe dans la sphère privée, au sein de la cellule familiale, là où la police d'État ne peut pénétrer), Sonnenfels fustige l'« improvisation » (*Extemporieren*) qui est l'essence de la farce : comment redresser le théâtre par la censure si l'improvisation permet encore de tout dire et de tout montrer ? Et comment le théâtre, qui peut tant peser sur les mœurs, jouera-t-il le rôle d'éducateur qui doit être le sien si la vulgarité et l'indécence y sont tolérées ? Dans ses *Lettres sur la scène viennoise (Briefe über die wienerische Schaubühne, 1767-1769)*, qui représentent pour ainsi dire le point culminant de la « querelle du bouffon », Sonnenfels vise directement, au même titre que les pièces de Shakespeare, les *Haupt- und Staatsaktionen* en raison du mélange entre tragique et comique sur lequel elles reposent (lettre 138). L'un des axes majeurs de l'esthétique de Sonnenfels développé dans ce texte est la distinction entre « le plaisant » (*das Scherzhafte*) ou « vrai comique » (*das wahre Komische*) et « le burlesque ou bas comique » (*das Burleske oder Niedrig-Komische*). Dans cette échelle de valeurs, le « bas comique » inspirant les farces est placé dans la lignée d'un théâtre primitif, marqué par le règne de la « barbarie » (*Barbarey*)¹⁹. Sonnenfels plaide en somme clairement pour une éradication définitive de Hanswurst et de ses avatars du théâtre de langue allemande.

Dans ses écrits théoriques sur le théâtre, Sonnenfels défend donc un théâtre empathique bourgeois privilégiant l'illusion, tandis qu'il fait simultanément le procès de la comédie improvisée et de la farce locale, considérées en raison de leur « vulgarité » et de leur potentiel subversif comme un théâtre « d'en bas » portant atteinte à l'intention edificatrice qu'il place dans le théâtre « d'en haut ». Comme censeur du théâtre allemand et proche conseiller de Marie-Thérèse, Sonnenfels s'appliquera à élargir l'interdiction du « jeu improvisé » (*Stegreifspiel*) à l'ensemble du territoire des Habsbourg

¹⁸ Joseph von Sonnenfels, *Sätze aus der Policy-, Handlungs- und Finanz-Wissenschaft*, I, Vienne, Johann Thomas Edler von Trattner, 1765, p. 78 sq. : « Aus eben dem Grundsatz, daß die Schaubühne eine Schule der Sitten seyn soll, ist nicht zuzugeben, daß unflätige Possen, oder anders die Sitten und den Anstand entehrendes Zeug auf derselben zum Vorscheine komme. Es ist also eine Theatralcensur unumgänglich erforderlich. Allein es ist in Ansehen der Sitten nicht genug, daß diese Censur die ganz entworfenen [...] Stücke übersehe, sondern es sind einem solchen Endzwecke gemäß keine anderen, als censurirte Stücke aufzuführen. Die ungezwungenste Folge hieraus also ist, die extemporirten Stücke ganz abzuschaffen. »

¹⁹ Joseph von Sonnenfels, *Briefe über die wienerische Schaubühne*, Vienne, Konegen, 1884, p. 312.

d'une part et aux comédiens ambulants d'autre part, une proposition que Joseph II lui-même rejettera d'un cinglant « Reponatur ! ». Roland Krebs souligne avec raison ce paradoxe : c'est le souverain qui limite une censure voulue par des représentants engagés de l'*Aufklärung*²⁰ ! Même Christian Gottlob Klemm (1736-1811), réformateur modéré prêt à tolérer un personnage comique « moralisé » et défenseur du drame régulier, jugera parmi bien d'autres que Sonnenfels avait péché par excès de zèle dans sa lutte contre Hanswurst/Bernardon et rendra justice au personnage comique autrichien sous la forme d'une comédie satirique, *Der auf den Parnass versetzte grüne Hut* (1767), dans laquelle Prehauser-Hanswurst interprète un savant dépourvu d'imagination, jaloux et ignorant, qui n'est autre qu'une figuration de Sonnenfels. Contrairement à celui-ci, Klemm plaide pour une adaptation du personnage de Hanswurst à des fins d'amélioration morale du public viennois.

Par l'ensemble de son action, Sonnenfels, proche de Gottsched par son rigorisme moral et sa conception du théâtre comme école de vertu, aura en tout cas pris toute sa part dans la mise en place d'un appareil de censure dont le rôle de frein à la création théâtrale libre se fera sentir à Vienne durant des décennies, ainsi que dans l'élaboration d'une esthétique classique d'inspiration toute gottschedienne, retardant en outre l'avènement du théâtre classique allemand. Au fond, les principaux griefs faits à Hanswurst et Bernardon de Gottsched à Sonnenfels en passant par Engelschall et Klemm tiennent en quelques mots : vulgarité, obscénité, indécence, mauvais goût, violence – Hanswurst apparaissant comme un monstre d'immoralité doublé d'un repoussoir pour un public viennois invité à être éduqué, pour reprendre une formule de Gottsched, « selon les règles de la raison »²¹. Dans sa précieuse analyse des débats sur le théâtre à Vienne au XVIII^e siècle, « *Des sittlichen Bürgers Abendschule* », Hilde Haider-Pregler a ainsi montré à quel point la scène autrichienne a été, dès lors, conduite à se transformer en une école de vertu pour la bourgeoisie et la petite bourgeoisie viennoises et combien la censure a veillé au respect des « bonnes mœurs » et de l'ordre au théâtre²². Le conflit entre théâtre d'édification et théâtre improvisé revêt donc une dimension non seulement littéraire, car il y va de la place et du statut du rire au théâtre, mais également politique : l'enjeu n'est autre que le développement du contrôle de l'État sur la société, en particulier sur le théâtre.

Positions médianes et tentatives de conciliation : Hafner et Kurz

Confrontés aux exigences de Gottsched, relayées en Autriche, ainsi qu'au poids de la censure, les auteurs du théâtre populaire viennois entreprirent alors de défendre Hanswurst en donnant de nouveaux contours au personnage comique. Outre Kurz, l'exemple déjà brièvement évoqué de Philipp Hafner est à cet égard particulièrement significatif. On peut, en effet, sans doute lire le théâtre de Hafner comme un exemple type de recherche d'une troisième voie, entre refus catégorique et idéalisation du théâtre improvisé, comme l'illustration d'une tentative de conciliation ou de synthèse entre l'inscription consciente dans la tradition comique locale et une certaine « littérisation » du théâtre populaire : l'auteur abandonne par exemple la pratique du jeu scénique sur canevas, dans lequel le comédien pouvait encore laisser libre cours à son inventivité verbale et gestuelle. Avec Hafner, le théâtre populaire s'adapte dans une certaine mesure aux objets qu'il parodiait auparavant. L'auteur ne pouvait, manifestement, se retrouver ni dans les conventions du théâtre improvisé ni dans l'idée d'une transformation du théâtre en école de vertu, une idée propagée par les *Aufklärer* viennois, eux-mêmes inspirés par les vues de Gottsched. Aussi les pièces de Hafner révèlent-elles une position

²⁰ Voir Krebs, *L'idée de « Théâtre national » dans l'Allemagne des Lumières. Théorie et réalisations*, op. cit., p. 511.

²¹ Gottsched, *Schriften zur Literatur*, op. cit., p. 187 : « nach den Regeln der Vernunft ».

²² Hilde Haider-Pregler, « *Des sittlichen Bürgers Abendschule* ». *Bildungsanspruch und Bildungsauftrag des Berufstheaters im 18. Jahrhundert*, Vienne et Munich, Jugend & Volk, 1980.

différenciée, médiane : Hafner, qui, contrairement à Stranitzky, Kurz ou d'autres, n'était pas comédien de profession, consigna intégralement ses textes par écrit – supprimant ainsi quasiment tout l'espace laissé à l'improvisation –, privilégia la logique dans la construction de ses pièces, supprima les pantomimes et ballets qui, chez Kurz, interrompaient encore constamment le cours de l'action, tout en s'opposant en même temps aux Gottschédiens viennois réunis autour de Sonnenfels lors de la « querelle du bouffon ». Plutôt que de se soumettre à la moralisation du théâtre préconisée par Gottsched et Sonnenfels, Hafner et Kurz intègrent dans leurs pièces burlesques et féériques des éléments relevant de l'*Aufklärung*. Rien que les titres et sous-titres des comédies de Hafner ainsi que les noms parlants de nombre de ses personnages montrent son ancrage dans la tradition baroque tardive et la parenté de ses pièces avec la *commedia dell'arte*, notamment Goldoni, alors très apprécié à Vienne²³. Hafner s'en inspire d'ailleurs manifestement dans *Der von dreyen Schwiegersöhnen geplagte Odoardo, oder Hannswurst und Crispin die lächerlichen Schwestern von Prag*. Le deuxième acte de *Der neue Krumme Teufel* de Kurz s'ouvre, lui, quasiment sur les propos d'Asmodeus « Maintenant, nous sommes en Italie, / C'est ici qu'habite Bernardon » (*Jetzt sind wir in Italien, / Hier wohnt Bernardon*)²⁴. Jusque dans le choix des noms, Kurz et Hafner puisent à la source de la *commedia dell'arte* : on retrouve Arlequin dans *Der neue Krumme Teufel* de Kurz ; Colombine joue de ses charmes et Arnoldus récupère un certain nombre de traits de Pantalone et du Dottore dans *Mägera, die fürchterliche Hexe* de Hafner, où l'empreinte de *L'Avare* de Molière est également perceptible. En réaction à la tentative de création d'un théâtre national allemand (Gottsched, Lessing) et à la « teutomanie » des poétiques normatives de l'*Aufklärung*, Kurz et Hafner continuent donc à défendre une conception internationale et pluriculturelle – surtout d'inspiration française et italienne, plutôt qu'allemande – du comique propre au théâtre viennois.

En même temps, les contraintes de la censure et de la comédie régulière ont pour effet une modification profonde du personnage comique : Hanswurst joue toujours le rôle du serviteur, mais il se retrouve déplacé dans un milieu bourgeois et domestiqué sur un plan moral, comme dans les pièces de Hafner qui se rapprochent sans doute le plus de la « haute » comédie littéraire, *Die Bürgerliche Dame* (1763) ou *Der Furchtsame* (1764). Contrairement à l'image d'un Hanswurst prisonnier de ses besoins physiologiques chez Stranitzky, ce dernier devient sous la plume de Hafner maître de ses pulsions, et son comique fécal est considérablement réduit ; de même que la place laissée à la gestuelle et à la mimique, son comique scatologique se retrouve, tant chez Kurz que chez Hafner et d'autres, presque éliminé, et son comique verbal devient tolérable. Au cours de la seconde moitié du XVIII^e siècle, l'insatiabilité culinaire et sexuelle de Hanswurst est, déjà chez Kurz, largement atténuée. Chez Hafner, la morale sexuelle du personnage comique apparaît, dorénavant, redevable à la morale bourgeoise : « mais si je te prends en flagrant délit de tromperie, je te fracasse bras et jambes »²⁵. En quête d'une voie médiane entre l'édification et le burlesque, le didactisme et le comique, d'une harmonie entre l'éthique et l'esthétique, le principe moral et le principe de plaisir, Hafner aura en tout cas su associer certains éléments majeurs de la tradition du théâtre improvisé avec les exigences de la comédie régulière.

Conséquences : domestication morale de Hanswurst ?

²³ Sur la réception de Goldoni dans l'aire germanophone au XVIII^e siècle, voir Arnold E. Maurer, *Carlo Goldoni. Seine Komödien und ihre Verbreitung im deutschen Sprachraum des 18. Jahrhunderts*, Bonn, Bouvier, 1982.

²⁴ Johann Joseph Felix von Kurz (1717-1784). *Eine ganz neue Komödie... Ausgewählte Bernardoniaden und Lustspiele*, Vienne, Lehner, 2010, p. 138.

²⁵ Hafner, *Burlesken und Prosa. Mit Materialien zur Wiener Theaterdebatte*, op. cit., p. 65 : « erwisch ich dich aber auf einer Falschheit, so schlag ich dir Arm und Bein entzwey. »

En 1764, Hafner décède, bientôt suivi, en 1768, de Friedrich Wilhelm Weiskern, puis de Gottfried Prehauser, célèbre interprète de Hanswurst, en 1769. En 1770, le dispositif de censure mis en place depuis 1751 en Autriche se durcit encore avec l'élargissement de son périmètre d'intervention : il n'est dès lors plus seulement question de censurer les manuscrits de pièces de théâtre, mais encore de cibler les pièces du théâtre improvisé, fixées par écrit uniquement en partie, pour déterminer si elles satisfont ou non aux préceptes et exigences établis par les représentants de l'*Aufklärung*. Par conséquent, les adversaires du théâtre improvisé s'imposent de plus en plus nettement au début des années 1770, conformément aux desseins combinés des *Aufklärer* et de la censure « éclairée ». Confronté aux attaques toujours plus virulentes de Sonnenfels et au poids de la censure, l'indomptable Kurz est alors lui-même tenu, comme Hafner, de sacrifier au genre de la comédie régulière : avec *L'Île de la saine Raison* (*Die Insul der gesunden Vernunft*, 1770), pièce qui tranche singulièrement avec les pièces improvisées de sa première période, il s'inscrit dans la veine « éclairée » de son époque. De 1772 à 1782, à Varsovie, Kurz représentera surtout des comédies régulières et des opéras italiens. On rappellera ici la position singulière qu'il occupe d'ailleurs dans le théâtre autrichien, sur un plan tant littéraire qu'historique : sa mort, en 1784, a lieu huit ans après l'élévation par Joseph II du Burgtheater au rang de théâtre national sous le nom de *Hof- und Nationaltheater*, un événement qui scelle la victoire des puristes rationalistes sur les partisans du burlesque populaire, du « bon goût » sur le « mauvais goût ». L'abondante production de Kurz, comme celle de Hafner du reste, se situe donc à un moment véritablement charnière dans l'histoire du théâtre populaire viennois, tiraillé entre improvisation (partielle) et littérisation complète du genre, tension dont Johann Nestroy sera, en quelque sorte, l'ultime héritier.

À son tour, Adolf Bäuerle (1786-1859) appellera à un renouvellement profond de la pièce locale viennoise sur le modèle de la « comédie plus noble » (*höheres Lustspiel*), imposant un refoulement des éléments proprement locaux, satiriques et dialectaux : il s'agissait à ses yeux d'« élever » le genre de la « farce » (*Posse*) locale tout en le distinguant des formes d'expression dramatique jugées basses. Quelques décennies plus tard, le redouté critique Moritz Gottlieb Saphir renouera avec le discours employé par Bäuerle (et Gottsched avant lui) en qualifiant la farce locale à la Nestroy de « pièce populacière » (*Pöbelstück*). Dans sa pièce la plus connue, *Les Bourgeois de Vienne* (*Die Bürger in Wien*, 1813), Bäuerle invente le personnage de Staberl, marchand de parapluies et éternel râleur viennois. Comme Hanswurst, Staberl n'est pas un caractère, mais un *type* et une *fonction* ; à l'inverse du Hanswurst de Stranitzky, situé en marge de la société et conçu comme un personnage opposé au monde « d'en haut », il est constamment intégré à l'action et au système de valeurs de la société bourgeoise. Plus généralement, le comique de Kasperl et de ses successeurs Thaddädl et Staberl ne contrevient plus guère aux règles de ce qui s'est imposé comme la norme du bon goût. Chez Bäuerle, le comique gestuel, anal et fécal propre au Hanswurst originel a largement été supplanté par un comique linguistique conforme aux exigences de la morale bourgeoise. En s'inspirant de Norbert Elias, on pourrait parler ici de l'influence sur Hanswurst du « processus de civilisation » qui tend à repousser la menace représentée par le corps au théâtre, à domestiquer les pulsions, à rationaliser les affects²⁶. La satisfaction des besoins élémentaires, trait caractéristique de Hanswurst, disparaît ainsi au profit d'une rationalisation de son comportement en société.

L'élimination de l'improvisation et du burlesque réclamée par Gottsched aura eu pour effet de consacrer dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, y compris à Vienne, capitale de Hanswurst et du théâtre improvisé, la suprématie de la comédie littéraire et régulière sur la farce, du texte écrit sur le jeu scénique, de l'intention pédagogique et éducatrice sur la finalité ludique d'un théâtre de divertissement, donc une forme de littérisation progressive de la comédie, comme à Venise ou Paris à cette époque. De la sorte, la rupture avec la tradition comique populaire s'accroît dans l'aire

²⁶ Voir Norbert Elias, *Über den Prozess der Zivilisation*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1989.

germanique, conséquence d'une théorie esthétique qui se fonde, à partir de l'*Aufklärung*, sur le renforcement de la dichotomie entre une « haute » (la comédie sérieuse) et « basse » littérature (la farce).

Pour reprendre en les modulant les catégories proposées par Bakhtine, on pourrait parler ici d'une « décarnavalisation » au moins partielle du théâtre de langue allemande au XVIII^e siècle, dont les conséquences furent importantes sur le classicisme et le romantisme allemands, qui ont produit très peu de comédies. Pour autant, si la tradition de la farce improvisée a été effectivement éliminée d'Allemagne du Nord suite à l'offensive de Gottsched et de ses relais en Autriche, la mutation ne s'est pas faite d'une manière aussi radicale en Allemagne du Sud et en Autriche, comme le montre d'ailleurs bien l'exemple de Hafner et de Kurz, et la tradition comique y est restée forte et continue. Malgré son acharnement à museler Hanswurst, Sonnenfels n'est pas parvenu à convaincre le public aristocratique viennois de boycotter les pièces improvisées. De même le succès rencontré par Kasperl, digne successeur de Hanswurst, constitue-t-il une revanche du personnage comique autrichien après la défaite de Hanswurst contre Gottsched. La réduction du burlesque n'est donc pas ici synonyme de disparition. Comme le constate fort justement Joël Lefebvre reprenant les catégories de Bourdieu, « le champ dominant n'élimine jamais complètement le champ opposé »²⁷. Le « principe Papageno »²⁸ (Gerald Stieg) n'est pas mort.

Marc LACHENY
Université de Lorraine – site de Metz

Bibliographie sélective

Sources

Aristote, *Poétique*, Paris, Librairie Générale Française/Le Livre de Poche, 1961, 1990.

Gottsched Johann Christoph, *Schriften zur Literatur*, Stuttgart, Reclam, 1982.

Hafner Philipp, *Burlesken und Prosa. Mit Materialien zur Wiener Theaterdebatte*, Vienne, Lehner, 2007.

Johann Joseph Felix von Kurz (1717-1784). *Eine ganz neue Komödie... Ausgewählte Bernardoniaden und Lustspiele*, Vienne, Lehner, 2010.

Sonnenfels Joseph von, *Sätze aus der Policy-, Handlungs- und Finanz-Wissenschaft*, I, Vienne, Johann Thomas Edler von Trattner, 1765.

–, *Briefe über die wienerische Schaubühne*, Vienne, Konegen, 1884.

Littérature critique

Asper Helmut G., *Hanswurst. Studien zum Lustigmacher auf der Berufsschauspielerbühne in Deutschland im 17. und 18. Jahrhundert*, Emsdetten, Lechte, 1980.

Bakhtine Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

Bourdieu Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1998.

²⁷ Joël Lefebvre, *Les fols et la folie. Le comique dans la littérature allemande de la Renaissance*, Paris, Klincksieck, 1968, rééd. 2003, p. 345 sq.

²⁸ Gerald Stieg, *L'Autriche : une nation chimérique ?*, Cabris, Éditions Sulliver, 2013, p. 245.

- Elias Norbert, *Über den Prozess der Zivilisation*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1989.
- Eybl Franz M., « Hanswurststreit und Broschürenflut. Die Struktur der Kontroversen in der österreichischen Literatur des 18. Jahrhunderts », in : *Konflikte – Skandale – Dichterfehden in der österreichischen Literatur*, éd. par Wendelin Schmidt-Dengler, Johann Sonnleitner et Klaus Zeyringer, Berlin, Erich Schmidt, 1995, p. 24-35.
- Hadamowsky Franz, « Ein Jahrhundert Literatur- und Theaterzensur in Österreich (1751-1848) », in : *Die österreichische Literatur. Ihr Profil an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert (1750-1830)*, éd. par Herbert Zeman, Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1979, p. 289-305.
- Haider-Pregler Hilde, « *Des sittlichen Bürgers Abendschule* ». *Bildungsanspruch und Bildungsauftrag des Berufstheaters im 18. Jahrhundert*, Vienne et Munich, Jugend & Volk, 1980.
- Janke Pia, « Die Wiener Haupt- und Staatsaktionen des frühen 18. Jahrhunderts », *Jahrbuch der Österreichischen Goethe-Gesellschaft* n° 108/109/110 (2004/2005/2006), p. 259-271.
- Julliard Catherine, *J. C. Gottsched et l'esthétique théâtrale française*, Berne et al., Peter Lang, 1998.
- Krebs Roland, *L'idée de « Théâtre national » dans l'Allemagne des Lumières. Théorie et réalisations*, Wiesbaden, Harrassowitz, 1985.
- , *De Gottsched à Goethe : 24 études sur le théâtre allemand. Von Gottsched bis Goethe : 24 Untersuchungen zur Geschichte des deutschen Theaters*, Berne et al., Peter Lang, 2012.
- Lefebvre Joël, *Les fols et la folie. Le comique dans la littérature allemande de la Renaissance*, Paris, Klincksieck, 1968, 2003.
- Maurer Arnold E., *Carlo Goldoni. Seine Komödien und ihre Verbreitung im deutschen Sprachraum des 18. Jahrhunderts*, Bonn, Bouvier, 1982.
- Müller-Kampel Beatrix, *Hanswurst, Bernardon, Kasperl. Spaßtheater im 18. Jahrhundert*, Paderborn, Schöningh, 2003.
- Platelle Fanny, « Personnage comique et expression de l'intime dans le théâtre populaire viennois de Stranitzky à Nestroy (du début du XVIII^e siècle au milieu du XIX^e siècle) », *Le texte et l'idée* n° 27 (2013), p. 147-168.
- Stieg Gerald, *L'Autriche : une nation chimérique ?*, Cabris, Éditions Sulliver, 2013.
- Tanzer Gerhard, *Spectacle müssen seyn. Die Freizeit der Wiener im 18. Jahrhundert*, Vienne et al., Böhlau, 1992.