



HAL
open science

Le théâtre de Franz Grillparzer, entre classicisme allemand et théâtre populaire viennois

Marc Lacheny

► To cite this version:

Marc Lacheny. Le théâtre de Franz Grillparzer, entre classicisme allemand et théâtre populaire viennois. *Théâtres du Monde*, 2019, Bienséance et malséance (Décence et indécence) au théâtre, 29, pp.189-216. <hal-02306222v2>

HAL Id: hal-02306222

<https://hal.science/hal-02306222v2>

Submitted on 11 Mar 2020

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.



HAL Authorization

LE THÉÂTRE DE FRANZ GRILLPARZER, ENTRE CLASSICISME ALLEMAND ET THÉÂTRE POPULAIRE VIENNOIS¹

En amical hommage à Anne Feler et Raymond Heitz

Pour l'auteur viennois Franz Grillparzer (1791-1872), la question de la tradition littéraire et celle, politique, de l'identité autrichienne se sont d'emblée posées avec une acuité toute particulière, son nom ayant été en outre très tôt associé à celui des classiques allemands Johann Wolfgang Goethe et Friedrich Schiller. Pour se faire une première idée de la complexité et de l'ambiguïté de sa situation, il suffit de recenser dans *Ottokar (König Ottokars Glück und Ende)*, pièce tout à la gloire de la Maison des Habsbourg, les occurrences des termes « allemand » (*deutsch*) et « autrichien » (*österreichisch*).

À l'occasion du quatre-vingtième anniversaire de Grillparzer, le publiciste autrichien Ferdinand Kürnberger (1821-1879) identifie l'auteur de *Sappho* à l'Autriche. D'un côté, Kürnberger qualifie l'Allemagne de dynamique, progressiste et tournée vers l'avenir ; de l'autre, il dépeint l'Autriche comme choquée et paralysée par la Révolution française, comme un pays s'écartant des réformes de Joseph II, fragile et tourné vers le passé. En affirmant que « Grillparzer était, dans tous les sens du terme, appelé à devenir un grand auteur allemand. Il ne devint que le Grillparzer de l'Autriche² », Kürnberger fait à sa manière (polémique) de Grillparzer LE classique autrichien, « classique » étant entendu ici au sens d'auteur idéalement représentatif de sa nation et de vecteur d'identification, ainsi que Goethe le définit dans son essai de 1795 sur le *Sans-culottisme littéraire*³. Le plus souvent toutefois, la comparaison de Grillparzer avec le classicisme allemand s'exerce aux dépens de l'auteur viennois, jugé pâle épigone des classiques : c'est le cas par exemple sous la plume de

¹ Le présent article est la version remaniée d'une conférence donnée le 17 novembre 2015 à l'Université de Lorraine – site de Metz, à l'invitation de la Société Goethe de France.

N. B. : vu le volume de l'article et l'abondance des notes, nous avons renoncé à fournir une bibliographie additionnelle.

² Ferdinand Kürnberger, *Literarische Herzenssachen*, Vienne, Verlag von L. Rosner, 1877, p. 281-298, ici : p. 284 : « Grillparzer war in jedem Sinne berufen, ein großer deutscher Dichter zu werden. Er wurde nur Österreichs Grillparzer ».

³ Voir Johann Wolfgang Goethe, *Werke*, Hamburger Ausgabe, éd. par Erich Trunz, Hambourg, Christian Wegner Verlag, 1982-2008, ici : vol. XII, p. 239-244.

Wilhelm Scherer, de Friedrich Gundolf (sous un angle esthétique)⁴ et de Karl Kraus. L'archisatiriste viennois, qui n'a guère été sensible aux vers dramatiques de Grillparzer, reproche surtout à son expression littéraire un manque criant de créativité : « Überall die mittlere Kultur eines vorhandenen, unerschaffenen Ausdrucks und dennoch, vielleicht eben darum, der österreichische Klassiker.⁵ »

Lire les pièces de Grillparzer exclusivement sous l'angle d'un « classicisme autrichien » conduit inévitablement à négliger la proximité de sa production dramatique avec la tradition éminemment vivante du théâtre populaire viennois et du théâtre autrichien du XIX^e siècle. Or, si Grillparzer se retrouve fréquemment qualifié par l'historiographie littéraire de « classique autrichien », sa position de dramaturge se situe en réalité à la croisée de divers héritages. Premier auteur autrichien à avoir contribué au développement d'une conscience nationale autrichienne en s'appuyant sur l'historiographie patriotique initiée par Joseph von Hormayr (1781-1848) avec son *Plutarque autrichien* (*Österreichischer Plutarch*, publié en 20 volumes de 1807 à 1814), Grillparzer propose ainsi dans sa dramaturgie une synthèse originale de plusieurs traditions théâtrales : la tragédie shakespearienne, la tragédie classique allemande – Grillparzer se considérait lui-même comme le troisième auteur classique de la littérature allemande après Goethe, son modèle absolu, et Schiller –, la tradition espagnole et la double tradition théâtrale viennoise, celle, « noble », du théâtre de la cour (Burgtheater) et celle, « basse », du théâtre des faubourgs (Vorstadttheater). Dans *Sappho* (1818) comme dans la trilogie *La Toison d'or* (*Das goldene Vließ*, achevée en 1820, et que le Burgtheater porte à la scène en 1821) ou *Les Vagues de la mer et de l'amour* (*Des Meeres und der Liebe Wellen*, pièce achevée en 1829, mais jouée seulement en 1831), Grillparzer s'inscrit surtout dans la ligne du drame classique allemand, tandis qu'il s'inspire à la fois de la tradition espagnole (Calderón, Lope de Vega) et de celle du théâtre populaire viennois dans des œuvres comme *Le songe est une vie* (*Der Traum ein Leben*, 1834), *Mélusine* (*Melusina*) et, dans une moindre mesure, *Malheur à celui qui ment !* (*Weh dem, der lügt !*, 1838).

⁴ Voir Wilhelm Scherer, *Vorträge und Aufsätze zur Geschichte des geistigen Lebens in Deutschland und Österreich*, Berlin, Weidmann, 1874 et Friedrich Gundolf, « Grillparzer », *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* 1931, p. 9-94.

⁵ Karl Kraus, « Grillparzer-Feier » (*Die Fackel* 1922, p. 12-21, ici : p. 12). Sur Kraus et Grillparzer, voir Sigurd Paul Scheichl, « Karl Kraus über Franz Grillparzer », in : « Was nützt der Glaube ohne Werke... ». *Studien zu Franz Grillparzer anlässlich seines 200. Geburtstages*, éd. par August Obermayer, Dunedin, University of Otago, 1992, p. 219-238 et Marc Lacheny, « Das "Dreigestirn" Grillparzer – Nestroy – Raimund im Urteil von Karl Kraus », *Nestroyana* n° 26 (2006), p. 77-91 (surtout p. 82-87). Dans son article, Scheichl écrit à juste titre : « In der österreichischen Literatur des 19. Jahrhunderts schätzte er [Kraus] besonders Nestroy, als dessen Wiederentdecker und Erben er sich fühlte, und Raimund [...]. In diesem positiven Verhältnis zur literarischen Tradition spielt Grillparzer nun so gut wie keine Rolle. » (p. 220)

Le théâtre de Grillparzer se présente donc en grande partie comme le réceptacle de l'interaction entre théâtre « d'en haut » (le théâtre de la cour) et théâtre « d'en bas » (le théâtre populaire), drame de style « élevé » et drame de style « bas » : haussé au rang de représentant du théâtre noble, et engagé par le Burgtheater avec la tâche d'écrire « des spectacles, des tragédies, des comédies, des *Singspiele* et des mélodrames⁶ », Grillparzer ne cessa pourtant jamais d'être inspiré et attiré en son tréfonds par le théâtre qu'il devait éviter officiellement⁷. En d'autres termes, Grillparzer représente l'incarnation d'une tentative, inédite à ce degré, de synthèse entre le théâtre populaire viennois et le classicisme weimarien, pour lequel il nourrissait une réelle vénération et qu'il chercha à égaler, tout en restant critique à l'égard du *pathos* schillérien et, plus généralement, de l'idéalisme allemand.

1. Grillparzer et les auteurs classiques allemands : entre critique et vénération ?

Les multiples réflexions de Grillparzer réunies dans le volume III des *Sämtliche Werke* éditées par Peter Frank et Karl Pöribacher ne révèlent pas un système ou une théorie générale de la littérature, mais plutôt une curiosité sans cesse renouvelée pour les sujets les plus divers, de la philosophie à l'esthétique, en passant par l'histoire, la politique, les littératures anciennes et européennes modernes (française, italienne, espagnole et anglaise).

Dans ce cadre, la littérature allemande, notamment celle de l'époque de Goethe, revêt elle aussi une importance décisive, Grillparzer se penchant tout particulièrement sur la place qui est, ou devrait être selon lui, la sienne au sein de cet ensemble. S'il ne souligne à aucun moment son appartenance à la littérature allemande telle qu'elle s'est développée à partir du milieu du XVIII^e siècle, Grillparzer fait toutefois de multiples allusions en ce sens, comme lorsqu'il qualifie Klopstock de « père de notre littérature » (*Vater unserer Literatur*)⁸ ou qu'il se félicite, dans son *Autobiographie* (*Selbstbiographie*), d'avoir pu fréquenter des

⁶ Voir son contrat d'engagement reproduit in : Franz Grillparzer, *Sämtliche Werke*, éd. par Peter Frank et Karl Pöribacher, 4 vol., Munich, Hanser, 1960-1965, ici : vol. IV, p. 893 : « Schauspiele, Trauerspiele, Lustspiele, Singspiele und Melodramen ». Cette édition sera désormais citée sous la forme SW suivie de l'indication du volume et de la page concernés.

⁷ Jürgen Hein, « "Augiasställe" oder "Geist der Masse" ? Hebbel, Grillparzer und das Wiener Volkstheater », *Hebbel-Jahrbuch* 2012, p. 51-76, ici : p. 66.

⁸ Grillparzer, SW III, p. 755.

compatriotes et confrères, en l'occurrence Börne et Heine, au cours de son séjour parisien de 1836. Au fond, ce n'est qu'à partir de l'*Aufklärung* que Grillparzer reconnaît une évolution véritablement significative et cohérente de la littérature de langue allemande. Il souligne ainsi l'importance, considérable à ses yeux, de Lessing pour le développement ultérieur de la littérature allemande : malgré son rejet du genre de la « tragédie bourgeoise » (*bürgerliches Trauerspiel*), il rend hommage à l'auteur de *Nathan le Sage* d'avoir libéré le drame allemand du fléau de l'imitation. S'il ne mentionne jamais, dans ses réflexions, le *Sturm und Drang*, dont l'influence en Autriche fut extrêmement limitée, Grillparzer ne cesse en revanche de souligner l'importance de Kant⁹. L'héritage kantien est d'abord ce qui fit rejeter à Grillparzer le romantisme allemand vu comme corrélat de la philosophie hégélienne. Il détermine également sa relation complexe à l'Église et à l'État, que traduisent ses pièces, ainsi que son rapport à toutes les dérives « allemandes », point sur lequel il rejoint d'ailleurs un auteur de théâtre populaire viennois comme Karl Meisl (*Altdeutsch und neumodisch*). La position de Grillparzer, nourrie de sa lecture de Kant, conditionne enfin son rapport à la valeur historique des œuvres (du passé) et à la place de la tradition dans la création et les productions de l'esprit, à la valeur de vérité des œuvres¹⁰.

Pour ce qui est du classicisme de Weimar, Grillparzer le considérait précisément comme le sommet de la littérature allemande et, en raison de ses propres ambitions, comme un modèle digne d'admiration. Cette vive curiosité pour l'œuvre de Goethe et de Schiller s'exprime dans la *Selbstbiographie* fragmentaire de 1853 ainsi que dans une lettre postérieure, datée du 20 janvier 1871, de Grillparzer à l'impératrice Augusta pour la remercier de ses vœux d'anniversaire : « C'est là que se situe, malgré la limite du Main et du Rhin, la véritable patrie de tout Allemand cultivé [...] »¹¹. L'aspiration de Grillparzer à rivaliser avec les classiques allemands apparaît dans certaines de ses pièces néoclassiques, comme *Sappho*, mais aussi dans ses écrits théoriques et programmatiques, reflets d'une aspiration à se hisser lui-même au rang de classique, autrement dit d'*alter ego* en Autriche de Goethe et Schiller.

⁹ Sur Franz Grillparzer et Kant, voir Walter Seitter, *Unzeitgemäße Aufklärung. Franz Grillparzers Philosophie*, Vienne, Verlag Turia & Kant, 1991.

¹⁰ Voir par exemple Grillparzer, *SWIV*, p. 385 : « Wollen wir nichts hinzufügen zu dem Schatze der Menschheit, wer gibt uns ein Recht, das vor uns Gesammelte zu gebrauchen? »

¹¹ *Ibid.*, p. 876 : « Dort ist trotz Main- und Rheinlinie das wahre Vaterland jedes gebildeten Deutschen [...] ».

1.1. Grillparzer, « grand épigone de Schiller » (Heinrich Laube) ?

Les relations du jeune Grillparzer à Schiller, empreintes d'un véritable culte pour l'auteur de *Don Carlos*, ont été particulièrement intenses avant que le Viennois ne se révoltât contre son ancien modèle autour de 1810 et ne le rejetât alors avec virulence. Le jeune Grillparzer était d'ailleurs parfaitement conscient de sa dette envers Schiller, comme il ressort de cette réflexion consignée dans son *Journal* en 1810 : « J'ai commencé par lire Schiller, tout en écrivant ma propre *Blanche*¹². » Et, dans sa *Selbstbiographie*, il dépeint la genèse de sa pièce comme suit :

C'est à cette époque que je découvris les premiers drames de Schiller. *Les Brigands*, *Cabale et Amour*. – J'avais assisté à une représentation de *Fiesque* – et de *Don Carlos*. Cette dernière pièce me ravit et j'entrepris à mon tour d'écrire une tragédie. À cette fin, je choisis dans l'histoire de Pierre le Cruel l'assassinat de son épouse, Blanche de Castille, et cette dernière me fournit le titre. Je ne me précipitai point et passai un certain temps à rédiger ma pièce, tout en ayant constamment en vue *Don Carlos*, avec laquelle elle partageait du reste deux défauts : le fait que j'ai changé de projet au beau milieu de la pièce et le fait que je l'ai tellement étirée qu'il faudrait bien deux longues soirées pour la jouer¹³.

Dans ce passage, la diction même rappelle Schiller, et l'utilisation du rythme iambique se retrouve jusque dans les discours en prose de *Robert, Herzog von der Normandie*, sans même parler de l'emprunt direct de certaines expressions, images ou situations scéniques.

¹² Franz Grillparzer, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe*, éd. par August Sauer et Reinhold Backmann (42 vol.), Vienne, Gerlach & Wiedling et Schroll, 1909-1948, ici : vol. II, 7, p. 51 : « Ich las anfangs Schillern und schrieb dabei meine Blanka. » Cette édition sera désormais citée sous la forme *HKA* suivie de l'indication du volume et de la page concernés.

¹³ *Ibid.*, *HKA* I, 16, p. 91 : « Um diese Zeit waren mir auch die ersten Dramen Schillers in die Hände gekommen. "Die Räuber", "Kabale und Liebe". – "Fiesko" hatte ich aufführen gesehen – und "Don Carlos". Das letztere Stück entzückte mich und ich ging daran auch ein Trauerspiel zu schreiben. Ich wählte dazu aus der Geschichte Peters des Grausamen die Ermordung seiner Gattin, Blanka von Kastilien und diese letztere gab den Titel her. Ich übereilte mich nicht und schrieb ziemlich lange daran, wobei ich immer den "Don Carlos" im Auge hatte, mit dem es übrigens auch zwei Fehler gemein hatte ; daß ich nämlich in der Mitte des Stückes am Plane änderte, und es so ungeheuer lang geriet, daß man gut zwei volle Abende daran zu spielen gehabt hätte. »

Les écrits de Schiller constituaient pour Grillparzer une référence incontournable à l'égard de laquelle il s'agissait de se positionner, y compris de manière polémique, pour tenter de s'octroyer une place dans le théâtre de langue allemande. En 1810, partant d'une prise de position critique vis-à-vis de Goethe, Grillparzer note dans son *Journal* : « [...] la qualité de ce que j'avais lu me sembla, je dois bien l'avouer, très loin de pouvoir soutenir la comparaison avec les écrits de Schiller¹⁴ ». Cependant, dès juin 1808, on trouve une mention contraire dans le même *Journal* : « Je suis de plus en plus convaincu que Schiller est loin d'être le poète dramatique idéal que l'on a coutume de voir en lui¹⁵. » Le passage de l'enthousiasme premier pour Schiller à son rejet concorde avec son admiration croissante pour l'œuvre de Goethe, que Grillparzer fait désormais passer au premier plan. Le 19 juin 1810, il écrit dans son *Journal* : « Depuis peu, mes goûts ont considérablement changé. Il y a six mois encore, les écrits de Schiller pouvaient m'enchanter, alors que Goethe ne jouait qu'un rôle secondaire chez moi ; à présent, c'est entièrement l'inverse : je cherche avec passion à réduire l'importance de Schiller en moi, et même parfois chez les autres, tandis que Goethe me transporte entièrement¹⁶. » Donnant dès lors nettement la préférence à la qualité de l'approfondissement psychologique qu'il admire chez Goethe par opposition à l'emphase schillérienne, Grillparzer tente d'expliquer son revirement d'opinion par l'impression déplaisante que lui a laissée une nouvelle lecture de *Cabale et Amour*, pièce qu'il considère comme un ouvrage bâclé et monté de bric et de broc.

Grillparzer complétera plus tard, en 1820, sa critique de « l'emphase » schillérienne en rejetant de manière plus générale l'idéalisme du classique allemand. S'il connaît bien les conceptions esthétiques de cet idéalisme, Grillparzer conserve une distance pour ainsi dire méthodologique à leur encontre, dans la mesure où la position théorique qu'il adopte en matière d'histoire littéraire n'est pas celle du philosophe ou du penseur empreint d'idéalisme, mais toujours celle de *l'artiste*. Surtout, Grillparzer récuse dans l'idéalisme allemand la tendance massive à la théorisation et à la spéculation : pour lui, le sujet pensant demeure d'abord ancré dans la réalité historique et sociale, de sorte que la construction d'un échafaudage intellectuel semblable à celui de Hegel ne peut conduire qu'à fausser le regard

¹⁴ Grillparzer, *SW IV*, p. 254 *sq.* : « [...] das, was ich gelesen hatte, ich muß es gestehen, schien mir bei weitem nicht gut genug um nur einige Vergleichung mit Schillers Schriften auszuhalten ».

¹⁵ *Ibid.*, *SW III*, p. 762 : « Ich werde immer mehr und mehr überzeugt daß Schiller bei weitem nicht das Ideal eines dramatischen Dichters ist, für das man ihn hält. »

¹⁶ *Ibid.*, *SW IV*, p. 253 : « Mein Geschmack hat sich seit kurzer Zeit außerordentlich geändert. Noch vor einem halben Jahre konnten mich Schillers Schriften entzücken, da hingegen Goethe eine sehr untergeordnete Rolle bei mir spielte; nun ist es ganz umgekehrt, ich suche Schillern bei mir, und sogar manchmal bei andern auf eine leidenschaftliche Art zu verkleinern, indes Goethe mich ganz dahinreißt! »

porté sur le monde. Ce n'est pas un hasard si Grillparzer, dans ses deux essais fragmentaires *Sur l'histoire littéraire (Zur Literargeschichte)*, fait coïncider le déclin des lettres dans l'Allemagne moderne avec la manie des théories et des systèmes. La seconde attaque en règle de Grillparzer contre la philosophie de l'idéalisme allemand vise sa véritable bête noire, le romantisme allemand (Friedrich Schlegel, Novalis et Tieck), qu'il considère comme le pendant dans la littérature de la philosophie de Hegel : « Le fait que les Allemands accordent une telle valeur à ces rêveries vacillantes, à cette faculté d'intuition dénuée de toute force symbolique et de toute idée est précisément à l'origine du malheur de cette nation¹⁷ ». Cet assaut contre l'idéalisme est donc intimement lié à la position critique de Grillparzer, qu'il partage avec son mentor Schreyvogel, mais aussi avec Anton von Schönholz ou Caroline Pichler, devant la production littéraire de la « nouvelle école », le romantisme.

Le reproche fait à Schiller de privilégier la spéculation aux dépens de l'étude du réel gagne du reste considérablement en virulence lorsqu'il est transposé aux auteurs romantiques. Grillparzer considère ainsi comme particulièrement risibles les spéculations qui dominent dans les conférences viennoises (*Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*) d'August Wilhelm Schlegel. Le jugement porté sur Friedrich Schlegel et Zacharias Werner, deux romantiques issus d'Allemagne du Nord devenus catholiques et viennois, est encore plus cinglant¹⁸. Chez Grillparzer comme chez un auteur comme Ernst von Feuchtersleben (1806-1849) s'exprime clairement le refus de la pure spéculation, coupée de la réalité et de la vie.

Grillparzer rappelle fréquemment l'importance centrale de la *vie*, point sur lequel il apparaît, *de facto*, bien plus proche de Goethe que de Schiller : à l'idéalisme et à la théorisation déconnectés de l'existence concrète (Schiller), Grillparzer oppose l'inscription de l'homme dans la totalité et le foisonnement de la vie (Goethe). Par la profondeur de son *Empfindung* et la totalité de sa vision du monde, Goethe lui apparaissait comme l'accomplissement parfait du poète ; en Schiller, il voyait certes le « point culminant d'un genre¹⁹ » (le drame), mais considérait que l'auteur de *Don Carlos* n'avait qu'en partie mis à profit les qualités poétiques dont il disposait, en usant exagérément de concepts philosophiques. Pour résumer, Grillparzer, comme Schreyvogel avant lui, décèle et stigmatise en Schiller une inclination néfaste à la théorie ignorante du réel, et déplore que l'auteur des

¹⁷ *Ibid.*, SW III, p. 789 : « Daß die Deutschen diesen schaukelnden Träumen, dieser bild- und begrifflosen Ahnungsfähigkeit einen so hohen Wert beilegen, ist eben das Unglück dieser Nation ».

¹⁸ Voir Grillparzer 1822 (*Tagebuch* : § 1224) : « Bei diesen neuen Mystikern wirkt das Christenthum durchaus nicht aufs Praktische. So wie nur ein wissenschaftliches Bedürfnis sie darauf hingetrieben hat, so ist die ganze Wirkung desselben nur ein theoretischer Glaube [...] ».

¹⁹ Grillparzer, SW III, p. 762 : « Kulminationspunkt einer Gattung ».

Brigands se soit laissé séduire par la spéculation dans le domaine de l'art. S'opposant à cette attitude, Grillparzer rappelle en 1836 dans son *Journal* l'importance à la fois des « sentiments » ou « sensations » (*Empfindungen*), terme clé et notion centrale de sa dramaturgie, du « visuel » (*Anschauung*) et de la « plasticité » (*Bildlichkeit*) : « Dans mon travail, je me suis toujours appuyé davantage sur la force de mes intuitions que sur des concepts abstraits [...] »²⁰. Par le terme générique d'*Empfindung*, Grillparzer entend la corrélation de l'esprit et des sens, de l'intellect et du sentiment, de la raison et de l'imagination, de la volonté et des pulsions, bref l'action combinée de toutes les forces intellectuelles envisagées dans leurs liens avec le corps.

Plus tard, Grillparzer reviendra toutefois à un jugement plus mesuré sur Schiller et reconnaîtra sa dette envers lui, sans faire pour autant mystère de sa nouvelle préférence pour Goethe. Le 20 juin 1810, il écrit ainsi dans son *Journal* : « Schiller était mon idole, mon modèle, et mon sentiment (peut-être aussi ma vanité) me fit dire que j'étais en passe de l'atteindre. Cela m'éleva tout naturellement et me donna courage et forces, mais Goethe me transporta dans un tout autre monde²¹. » Dans une lettre du 15 juin 1855 adressée au *Schiller-Verein* de Leipzig, qui l'avait fait membre honoraire, Grillparzer exprime également son profond respect pour Schiller, qu'il dépeint comme l'un des plus dignes représentants du patrimoine intellectuel et culturel allemand : « Goethe est peut-être, et même sans doute, un plus grand auteur, mais Schiller est un plus grand bien pour la nation²² ».

Pour résumer, la position de Grillparzer vis-à-vis de Schiller se caractérise donc par son ambivalence. Malgré les réserves exprimées envers l'auteur de *Don Carlos*, Goethe et Schiller demeurent indissociablement pour Grillparzer l'incarnation du sommet de la littérature allemande, par opposition au scepticisme qu'il affiche à l'égard des auteurs postérieurs, tout particulièrement des romantiques allemands. S'il a toujours situé Goethe au faite de la poésie allemande, Grillparzer, conscient de l'idéal formel dont il était redevable à Schiller, n'a toutefois jamais manqué de rendre également justice à l'auteur des *Brigands*.

²⁰ *Ibid.*, SW IV, p. 639 : « Ich habe immer mehr nach starken Anschauungen gearbeitet, als nach Begriffen [...] ».

²¹ *Ibid.*, p. 256 : « Schiller war mein Idol, mein Vorbild, und mein Gefühl (vielleicht auch meine Eitelkeit) sagte mir, ich sei auf dem Wege ihn zu erreichen. Das erhob mich ganz natürlich und gab mir Mut und Kräfte; doch durch Goethe ward ich in eine ganz andre Welt versetzt. »

²² *Ibid.*, p. 852 : « Goethe mag ein größerer Dichter sein, und ist es wohl auch ; Schiller aber ist ein größeres Besitztum der Nation ».

1.2. Grillparzer et Goethe

Le reproche fait à Schiller d'un penchant excessif pour la théorie et la spéculation aux dépens du foisonnement de la vie explique en partie – nous l'avons souligné – la prise de distance de plus en plus marquée de Grillparzer par rapport au « fresquiste » Schiller et la préférence désormais donnée au « miniaturiste » Goethe²³. Ainsi se comprend enfin son goût, à partir de 1824, pour Lope de Vega, qu'il considère comme le peintre du vrai et de la nature véritable, plutôt que pour Calderón, l'idole des romantiques d'Iéna : « Calderón, le Schiller de la littérature espagnole. Lope de Vega son Goethe²⁴. » S'il s'éloigne du modèle de ses jeunes années, Schiller, à partir du tournant des années 1810, c'est que Grillparzer découvre avec fascination les œuvres de Goethe, dont il se procure une édition en 1809. La lecture de *Faust* et des *Souffrances du jeune Werther* provoque ce que Grillparzer a lui-même appelé, en termes religieux, sa « conversion » : de « Schillérien », il devient alors « Goethéen ».

Dès ces années, Grillparzer apparaît subjugué par l'aisance affichée dans *Götz von Berlichingen*, conquis par *Werther* et plus encore par *Torquato Tasso*, une pièce qui l'impressionne à tel point qu'il s'identifie au héros goethéen, croyant s'entendre « parler lui-même par la bouche » du Tasse²⁵. Enfin, contrairement à Schiller troublé par l'aspect foisonnant (« barbare ») du *Premier Faust*, Grillparzer se montre particulièrement sensible à la nouveauté de la construction dramatique et à la richesse intrinsèque de la pièce. Dès 1812, Grillparzer projeta même d'écrire une suite à la première partie de *Faust*, dans laquelle Faust aurait trouvé le bonheur dans l'autolimitation et la paix de l'âme, l'exact opposé, en somme, des qualités généralement associées à l'esprit « faustien ». Sa « considération » (*Achtung*) pour Goethe tourne, après la lecture du *Premier Faust*, à l'« amour » (*Liebe*) et même à la vénération : « j'idolâtrai Goethe »²⁶.

Cette admiration pour l'abondance et la variété des productions littéraires de Goethe n'exclut toutefois pas, comme dans les réflexions sur Schiller, la distance critique. Les œuvres de forme stricte sont ainsi accusées de menacer la diversité vivante des productions goethéennes, tandis que les œuvres à la forme plus souple exigent du lecteur, toujours selon

²³ Voir Grillparzer 1839 (*Tagebuch* : § 2171) : « Die Natur idealisieren und vom Standpunkte des Ideals die Natur betrachten: das erstere gibt ein Abstraktum, das andere bleibt konkret; lebenswürdige Möglichkeit, schöne Wirklichkeit; Traum, Leben; Schiller, Goethe ».

²⁴ Grillparzer, *SW* III, p. 414 : « Calderon, der Schiller der spanischen Literatur. Lope de Vega ihr Goethe. »

²⁵ Voir Grillparzer, *HKA* II, 7, p. 50 sq.

²⁶ Voir *ibid.*, p. 47, 48 et (ici :) 50 : « ich bethete Göthe an ».

Grillparzer, qu'il en comble les lacunes. Plus fondamentalement, ce n'est pas en premier lieu le dramaturge que Grillparzer admire en Goethe, mais le prosateur, l'auteur des *Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*. Dans son *Journal*, il insiste avec force sur l'aspect peu théâtral, estime-t-il, des pièces de Goethe :

Le talent de Goethe est, à mon avis, surtout d'ordre épique. D'où la force expressive restreinte de ses drames. Le drame en général doit être un miroir dans lequel vient se peindre l'action vivante ; son drame est un tableau déjà fini. Comme écrivain, Goethe est d'une grandeur infinie dans tout ce qu'il fait ; comme auteur dramatique, il me semble parfaitement insignifiant. La forme extérieure du drame consiste d'abord dans le dialogue ; mais pour construire le dialogue dramatique, il ne suffit pas que divers personnages parlent à tour de rôle : il faut que ce qu'ils disent ressorte immédiatement de leur situation présente comme de leur passion présente, il faut en outre que chaque mot soit orienté de manière incontestable vers la finalité de la pièce ou de la scène, ce qui n'est, en majeure partie, pas le cas chez Goethe. Ses personnages ont coutume de dire tout ce que l'on peut dire de grand et de beau sur un objet, ce qui est très bien, et pour rien au monde je n'aimerais manquer un des beaux passages de *Tasso* et d'*Iphigénie*, mais cela n'a pas de valeur dramatique. C'est pourquoi ses pièces se laissent si bien lire, mais si mal représenter sur scène²⁷.

La rencontre avec Goethe a provoqué un véritable tournant dans l'attitude de Grillparzer envers son modèle. C'est en 1826 que Grillparzer fait la connaissance de Goethe lorsque, âgé de 35 ans, il fait le pèlerinage de Weimar pour rendre visite à celui qui, alors âgé de 77 ans, demeurait l'« idéal de [s]a jeunesse » et « était devenu pour [lui] l'incarnation de la

²⁷ Grillparzer, SW IV, p. 270 : « Goethes Talent ist meiner Meinung nach vorherrschend episch. Daher die wenige drastische Kraft seiner Dramen. Das Drama überhaupt soll ein Spiegel sein, in dem sich die lebendige Handlung malt, sein Drama ist ein Gemählde. Goethe ist als Dichter in allem unendlich gross was er macht, als dramatischer Dichter scheint er mir durchaus ohne Belang. Die äussere Form des Dramas erstlich besteht im Dialog; zum dramatischen Dialog ist aber nicht genug, daß verschiedene Personen abwechselnd sprechen, sondern das, was sie sagen, muss unmittelbar aus ihrer gegenwärtigen Lage, aus ihrer gegenwärtigen Leidenschaft hervorgehen, jedes Wort muss überdies eine unverkennbare Richtung nach dem Zwecke des Stückes oder der Szene haben und dieses letztere ist bei Goethen grösstenteils nicht der Fall. Seine Personen sagen gewöhnlich alles was sich über einen Gegenstand Großes und Schönes sagen lässt, das ist recht schön, und ich möchte um alles in der Welt keine der schönen Reden in Tasso und Iphigenia vermissen, aber dramatisch ist es nicht. Daher kommt es, daß sich seine Stücke so schön lesen und so schlecht darstellen. »

poésie allemande, [...], presque un personnage mythique²⁸. » Le soir du 21 août 1826, Grillparzer, en route pour l'Allemagne, note dans son *Journal* : « Dieu sait que je me force à entreprendre ce voyage et que je me l'applique comme un vésicatoire, en guise de dernier remède pour voir si ça tire encore et s'il existe encore un reste de force vitale²⁹. » À Weimar, Grillparzer rencontre Goethe à deux reprises, le 29 septembre et le 1^{er} octobre 1826, mais, avec son manque caractéristique de confiance en lui, il décline une troisième invitation. À une question que lui pose Goethe sur la place de la littérature italienne en Autriche, Grillparzer répliqua, lors de leur première rencontre, que les Autrichiens se tournaient plutôt vers la langue anglaise, laquelle avait toutefois pour lui un « certain arrière-goût de rudesse » (*gewisse Beimischung von Derbheit*). À juste titre, Grillparzer analyse dans sa *Selbstbiographie* que cette réponse n'a guère dû être au goût de Goethe, qui entretenait une correspondance avec Lord Byron à cette époque. Pour cette raison sans doute, plus rien d'essentiel ne fut abordé entre les deux hommes ce soir-là. C'est donc déçu et privé d'une bonne partie de ses illusions que Grillparzer s'en retourna alors à son auberge, brossant de son hôte un portrait en demi-teinte et profondément ambivalent : « Ce n'est pas comme si ma vanité avait été blessée. Goethe m'avait, au contraire, traité avec plus d'amabilité et d'attention que je ne l'avais supposé. Mais voir l'idéal de ma jeunesse, l'auteur de *Faust*, de *Clavigo* et d'*Egmont* dans le rôle d'un ministre guindé, qui gratifiait ses hôtes de paroles édifiantes à l'heure du thé, me fit littéralement tomber des nues³⁰. »

C'est un tout autre visage de Goethe que Grillparzer découvrit deux jours plus tard, le 1^{er} octobre : « Lorsque je m'avançai dans la pièce, Goethe vint à ma rencontre avec autant d'amabilité et de chaleur qu'il avait pu faire preuve récemment de raideur et de froideur à mon égard. [...] Goethe se donna toutes les peines du monde pour masquer ma niaiserie. [...] et de ce moment, je faillis dire : de ce moment le plus important de ma vie, je n'ai rien gardé d'autre en mémoire que des impressions générales³¹. »

²⁸ *Ibid.* (*Selbstbiographie*), p. 144 et 146 : « Ideal [s]einer Jugend », « der [ihm] die Verkörperung der deutschen Poesie, [...] beinahe zu einer mythischen Person geworden war. »

²⁹ Grillparzer, *HKA* II, 8, p. 221 : « Weiß Gott, ich zwinge mich zu dieser Reise, und ich applizire sie mir wie eine Vesikatur, als letztes Mittel um zu sehen, ob's noch zieht und ob noch ein Rest von Lebenskraft vorhanden. »

³⁰ Grillparzer, *SW* IV, p. 144 : « Nicht als wäre meine Eitelkeit beleidigt gewesen. Goethe hatte mich im Gegenteile freundlicher und aufmerksamer behandelt als ich voraussetzte. Aber das Ideal meiner Jugend, den Dichter des Faust, Clavigo und Egmont als steifen Minister zu sehen, der seinen Gästen den Tee gesegete, ließ mich aus all meinen Himmeln herabfallen. »

³¹ *Ibid.*, p. 146 *sq.* : « Als ich im Zimmer vorschritt, kam mir Goethe entgegen und war so liebenswürdig und warm, als er neulich steif und kalt gewesen war. [...] Goethe gab sich alle Mühe um meine Albernheit zu maskieren. [...] und ich habe von diesem, ich hätte bald gesagt : wichtigsten Moment meines Lebens, nichts als die allgemeinen Eindrücke im Gedächtnis behalten. »

Il n'en reste pas moins que le récit par Grillparzer de son voyage à Weimar en 1826, ou plutôt de ses propres « bêtises » (*Dummheiten*) et « sottises » (*Albernheiten*) weimariennes comme il les nomme lui-même, est l'expression d'une rupture majeure avec une époque idéale, avec le rêve de transmettre à la postérité l'héritage goethéen. Ayant entrepris le voyage à Weimar dans un état de découragement profond, Grillparzer en ressortit « paradoxalement comblé³² » : la rencontre avec Goethe lui permit en effet de s'émanciper de son modèle et de reprendre, en même temps, confiance en lui.

Avant comme après le voyage à Weimar et la rencontre avec Goethe, l'humanisme goethéen est resté pour Grillparzer un indicateur de la voie à suivre, en lien avec ses modèles issus de l'*Aufklärung* et du classicisme : Lessing, Kant et Schiller. C'est précisément ce double héritage, à la fois rationaliste et classique, que Grillparzer entendait faire sien, comme il ressort de la célèbre épigramme suivante :

Nur weiter geht das tolle Treiben,
Von vorwärts! vorwärts! erschallt das Land ;
Ich möchte, wärs möglich, stehen bleiben,
Wo Schiller und Goethe stand³³.

Construits sur l'opposition entre « vorwärts » et « stehen bleiben », ces vers sont le signe d'un rejet du « progrès » au profit d'un retour au classicisme allemand. La réaction de la critique à cette épigramme ne s'est guère fait attendre : en 1859, l'année des grandes fêtes données à la mémoire du centenaire de la naissance de Schiller, Grillparzer est qualifié de « Schiller autrichien » (*Schiller Österreichs*).

Cependant, Grillparzer savait pertinemment – tel est le sens de la rupture exprimée dans le récit du voyage à Weimar – que l'objectif de renouer avec le classicisme weimarien n'était pas véritablement réalisable, ce dont témoigne le subjonctif II (« wärs ») utilisé dans

³² Anne Wagnart, « Franz Grillparzer – un second Schiller ? La visite du classique autrichien à Weimar (1826) et sa contribution au centenaire de la naissance de Schiller (1859) », *Revue Germanique Internationale* n° 22 (2004) = « Friedrich Schiller. La modernité d'un classique », p. 175-194, ici : p. 178.

³³ Grillparzer, *SW I*, p. 1257. Cette épigramme de janvier-février 1846 est un remaniement iambique de l'épigramme « Endlos ist das tolle Treiben / Vorwärts, vorwärts schallts durchs Land / Ich möcht lieber stehen bleiben / Da, wo Göthe, Schiller stand. » (1844).

l'épigramme « Nur weiter geht das tolle Treiben... » : Grillparzer souhaitait revivifier l'âge d'or incarné par le classicisme allemand, tout en ayant une conscience aiguë de l'impossibilité de cette entreprise, en raison d'un progrès et d'une technique dépourvus de mesure, de finalité et de sens, et servant au fond uniquement la raison instrumentale. Mesuré à l'aune du *Menschenbild* de Schiller et de Goethe, le progrès apparaissait à Grillparzer comme une forme de régression. Par contraste, la préservation de la tradition classique ne signifiait pour lui rien d'autre que la constante réactivation des normes esthétiques et morales qu'il considérait comme les seules valables. Goethe et Schiller lui semblaient donc l'incarnation même de la *Bildung*, et l'idée que Grillparzer se fait de la littérature apparaît profondément marquée par la notion de génie³⁴. Pour résumer, le classicisme de Weimar représentait pour lui le sommet de la littérature allemande, en même temps qu'un rempart contre l'avènement de la « bestialité ».

1.3. Grillparzer, un néoclassique ? L'exemple de *Sappho*

L'admiration pour les auteurs classiques allemands, exprimée à maintes reprises dans les écrits théoriques et le *Journal* de Grillparzer, a trouvé de multiples échos dans ses pièces « néoclassiques », comme *Sappho*, mais l'exemple pourrait être étendu à *La Toison d'or*.

Après un début laborieux dans le sillage de Schiller (*Blanche de Castille*, 1808-1810), Grillparzer connaît un premier succès foudroyant avec *Die Ahnfrau* (*L'Aïeule*), « drame fataliste » (*Schicksalsdrama*) dont la première eut lieu en 1817 au Theater an der Wien, alors le plus grand théâtre de Vienne. La même année, il se met à travailler à sa pièce suivante, *Sappho*, une tragédie écrite en pentamètres iambiques, le mètre caractéristique du drame classique allemand, en recourant de surcroît à la forme classique traditionnelle de la tragédie en cinq actes. Cette nouvelle pièce, qui sera donnée cette fois au Burgtheater, se situe ainsi aux antipodes des effets scéniques dont regorge *Die Ahnfrau*. Zacharias Werner fut d'ailleurs si impressionné par la *Sappho* de Grillparzer qu'il la compara à la qualité des vers de *Iphigénie* de Goethe. Grillparzer poursuivra la ligne du drame classique avec la trilogie de *La Toison d'or* ainsi que *Les Vagues de la mer et de l'amour* (*Des Meeres und der Liebe Wellen*, de 1829). En même temps, une pièce « classique » comme *Sappho* révèle déjà la souplesse qui deviendra caractéristique de Grillparzer dans l'usage du pentamètre. La

³⁴ Voir l'essai de Grillparzer « Über Genialität », in : Grillparzer, *SW III*, p. 247-250.

régularité du mètre est en effet fréquemment rompue et, en particulier dans les scènes II, 4-5, la tension dramatique repose sur l'utilisation de phrases brèves et sur le partage des vers entre les différents protagonistes, phénomène que l'on retrouve également dans *La Toison d'or* dans les passages mettant aux prises Jason et Médée :

Phaon. Du schweigst ? Der Mann ?
Melitta. Er auch –
Phaon. Liebkoste dir,
Nicht so? (*Sie bei der Hand ergreifend.*)
(v. 644 *sqq.*)³⁵

Par sa conception et sa forme extérieure, *Sappho* s'apparente à *Iphigénie en Tauride* et, par son thème (la poétesse devant renoncer à la vie), à *Torquato Tasso*, dont elle s'inspire directement. Goethe a lui-même exprimé sa reconnaissance à Grillparzer au cours de la visite que ce dernier lui rendit à Weimar en 1826. Lorsque Grillparzer rencontre le maître des lieux, il est en effet question de *Sappho*, qui avait été représentée à Weimar en 1819 : « Il mentionna ma *Sappho*, qu'il semblait approuver, tout en vantant en quelque sorte ses propres mérites, car j'avais passablement labouré avec son veau³⁶ » – c'est-à-dire avec la tradition du classicisme allemand –, mais Goethe oublie ici que Grillparzer a également « labouré » avec tout l'héritage du théâtre européen. Il est certes probable que le *Torquato Tasso* de Goethe ait servi de modèle à Grillparzer pour le traitement classique du « malheur d'être poète » ; de même sa volonté de proposer une œuvre à la beauté et à la simplicité classiques semble-t-elle aller dans la même direction, mais le sens théâtral de Grillparzer, dont les racines plongent dans la richesse visuelle du théâtre populaire viennois, le conduisit à entourer les trois personnages principaux de nombreux rôles secondaires : la foule accueille Sappho dans le premier acte, des domestiques, des esclaves et des paysans surgissent dans le dernier. L'action gagne, ainsi, singulièrement en variété, et le cœur du drame se trouve adossé à un arrière-plan représentant la vie quotidienne, un élément entièrement absent de la pièce goethéenne. Enfin, pour le spectateur viennois, l'ornement baroque et mythologique présent dans la pièce de Grillparzer

³⁵ Franz Grillparzer, *Sappho*, éd. par Helmut Bachmaier, Stuttgart, Reclam, 1985, 2007, p. 26 (= II, 4).

³⁶ Grillparzer, *SW IV (Selbstbiographie)*, p. 147 *sq.* : « Er erwähnte meiner [sic!] Sappho, die er zu billigen schien, worin er freilich gewissermaßen sich selbst lobte, denn ich hatte so ziemlich mit seinem Kalbe gepflügt. »

était bien connu depuis les *Haupt- und Staatsaktionen*, les grands opéras et leurs parodies. Au fond, la présence du classicisme goethéen dans *Sappho* est sans doute à chercher davantage dans le côté formel de la pièce que dans l'hellénisme et la composante mythologique.

L'exemple de *Sappho*, souvent utilisé pour souligner tout ce que Grillparzer doit à l'esthétique classique de Goethe, mérite donc, comme bien d'autres pièces de l'auteur, d'être relue sous un nouvel angle, sans chercher à ranger *a priori* Grillparzer dans la catégorie « classique ». Même si, dans une pièce comme *Sappho*, la force poétique et l'enveloppe néoclassique semblent bel et bien dominer l'ensemble, elles ne font pas pour autant disparaître les éléments relevant du théâtre populaire. S'il est toujours resté, dans sa poétique du drame, largement redevable aux normes de la dramaturgie classique allemande, Grillparzer n'a jamais cessé de voir dans la production des classiques allemands des brèches dans lesquelles il lui appartenait de s'engouffrer pour affirmer la spécificité et l'originalité de sa propre conception du drame : « [...] associer la vie et la forme de telle sorte que justice soit *pleinement* rendue aux *deux*³⁷. » Grillparzer a en somme cherché dans sa dramaturgie à *compléter* ce qui manquait, selon lui, aux drames de Goethe et, plus encore, de Schiller en recourant, entre autres, aux techniques du théâtre populaire.

2. Grillparzer et la tradition théâtrale viennoise : un complément au classicisme weimarien ?

Le vif intérêt manifesté par Grillparzer pour le classicisme de Weimar et sa dette avouée envers Goethe et Schiller ne sauraient donc faire oublier son ancrage, fréquemment revendiqué, dans la tradition littéraire viennoise. Dans ses réflexions sur l'esthétique et la littérature, Grillparzer n'a jamais cessé non plus de se positionner comme un auteur autrichien³⁸, au patriotisme culturel clairement affirmé : « J'ai toujours été fier d'être un Autrichien. Je ne me suis jamais fait publier à l'étranger, jamais une œuvre de moi n'a figuré

³⁷ *Ibid.*, p. 430 (*Tagebuch* : § 1605) : « [...] das Leben und die Form so zu vereinigen, daß *beiden* ihr volles Recht geschieht. »

³⁸ Voir à ce sujet Jacques Lajarrige, « *Worin unterscheiden sich die österreichischen Dichter von den übrigen?* Franz Grillparzer et l'historiographie littéraire en Autriche », *Le texte et l'idée* n° 25 (2011), p. 93-117, ici : p. 101.

dans les journaux allemands³⁹. », ce qui ne l'empêche pas de rejeter avec force le nationalisme agressif et hautain, dans lequel il voit un danger mortel pour l'Autriche, au profit de l'idéal éclairé de la *Bildung* : « Le chemin de la nouvelle culture va de l'humanité à la bestialité, en passant par la nationalité⁴⁰. » Ce faisant, Grillparzer dénie toute légitimité aux mouvements nationaux tout en justifiant la domination de la culture allemande. Parallèlement, il développe une agressivité ironique contre l'esprit hégémonique de l'Allemagne moderne, ses cibles de prédilection étant la « Jeune Allemagne », la « musique d'avenir » (*Zukunftsmusik*) de Wagner et surtout la philosophie de Hegel.

2.1. La conception du drame de Grillparzer : pour un dépassement de l'héritage classique ?

Si, à ses débuts, l'œuvre de Grillparzer apparaît profondément marquée par l'empreinte des classiques de Weimar, en particulier de Schiller, les grandes pièces de la maturité se caractérisent, elles, par un retour à la tradition locale viennoise, et même par un approfondissement de cette tradition. Les traces laissées dans l'œuvre de Grillparzer par l'expérience du théâtre populaire ont, de fait, constamment nourri son approche plastique, et presque physique, du drame.

Ce que Grillparzer admirait dans les drames classiques de Goethe et de Schiller, c'était la représentation de la psychologie et des sentiments, ainsi que la subtilité de la composition dramatique et la priorité donnée au langage. Or, Grillparzer déplore simultanément dans cette prédominance du langage l'absence d'un aspect essentiel dans la tradition théâtrale viennoise : la gestuelle, la mimique, la proxémique, bref l'importance cardinale du jeu, du corps et du visuel sur scène. À ce déséquilibre qu'il observe et fustige dans le théâtre classique allemand entre le « dramatique » et le « théâtral », la domination du langage articulé et la faible représentation du langage corporel, Grillparzer oppose sa maxime « Le verbe et le geste » (*Wort und Gebärde*). C'est seulement dans cette union entre l'expression verbale et l'expression corporelle qu'il entrevoit la pleine réalisation de son idéal dramatique. La

³⁹ Grillparzer, *SW III*, p. 1040 *sq.* : « Ich war immer stolz ein Östreicher zu sein. Ich habe nie im Auslande drucken lassen, nie stand ein Werk von mir in den deutschen Journalen. »

⁴⁰ *Ibid.*, *SW I*, p. 500 : « Der Weg der neuern Bildung geht / Von Humanität / Durch Nationalität / Zur Bestialität. »

conception du drame qui sous-tend l'œuvre de Grillparzer apparaît donc largement conditionnée par les traditions théâtrales de sa ville natale, Vienne : Grillparzer n'a jamais considéré le drame uniquement comme de la littérature, mais également comme un art *théâtral*, reposant sur l'importance accordée à l'élément non verbal. On pourrait le montrer aisément à l'exemple des didascalies insérées dans ses pièces, riches d'informations sur tous les aspects extralinguistiques de la pièce considérée, sur le système des signes non verbaux : mouvements du visage (mimique), mouvements du corps (gestes, démarche), déplacements dans l'espace (entrées et sorties, emplacements successifs des personnages)... Dans sa *Selbstbiographie*, Grillparzer note à ce sujet :

Le véritable auteur dramatique *voit* son œuvre représentée dans le moment même où il l'écrit, et la représentation scénique peut le surprendre agréablement tout au plus par l'exactitude de la copie. Je suis Autrichien jusqu'au tréfonds et à chacune de mes pièces, j'avais déjà en vue la représentation scénique, dans ma ville natale. Un drame fait pour la lecture est un livre, et non une action vivante. Peu de lecteurs possèdent le don d'ajouter par la pensée cette objectivation, cette réalité qui est l'essence même du drame, ou du moins qui le différencie de tous les autres genres⁴¹.

Comme il considérait ses pièces comme des produits vivants destinés à être joués devant un public plutôt que de rester dans le secret du tiroir, Grillparzer prêtait une grande importance au verdict de ce dernier. Dès 1821, il décrit le public comme un « jury », conception qu'il répétera à plusieurs reprises au cours des années suivantes, notamment dans son essai *Sur le Burgtheater (Über das Hofburgtheater)*⁴².

Si le spectacle pour lui-même ne saurait constituer la finalité ultime du drame, le dramaturge doit néanmoins, d'après Grillparzer, poursuivre deux objectifs, l'immédiateté visuelle (*Anschaulichkeit*) et la plasticité (*Bildlichkeit*), au lieu d'élaborer des « concepts » (*Begriffe*) abstraits. C'est précisément en raison de l'absence de ces deux caractéristiques que Grillparzer critique en 1817 *Iphigenie auf Tauris* et le *Torquato Tasso* de Goethe, dont il

⁴¹ Grillparzer, *HKA I*, 16, p. 214 : « Der wahre dramatische Dichter *sieht* sein Werk darstellen, indem er es schreibt, und die Darstellung auf der Bühne kann ihn höchstens durch die Genauigkeit der Kopie angenehm überraschen. Ich war nun einmal ein eingefleischter Österreicher und hatte bei jedem meiner Stücke die Aufführung, und zwar in meiner Vaterstadt, im Auge. Ein gelesenes Drama ist ein Buch statt einer lebendigen Handlung. Wenige Leser haben die Gabe, sich jene Objektivierung, jene Wirklichkeit hinzuzudenken, welche das Wesen des Dramas ausmacht, wenigstens seinen Unterschied von den Übrigen [sic !] Dichtungsarten. »

⁴² Grillparzer, *SW III*, p. 872 *sqq.*, ici : p. 873 : « Um des Publikums willen ist das Theater da. Das Publikum ist nicht der gesetzkundige Richter, aber die Jury, die ihr schuldig oder nichtschuldig ohne weitere Appellation ausspricht. »

admire certes la beauté poétique, mais qu'il considère comme fondamentalement dépourvues de qualités théâtrales. Grillparzer aspire, dans sa conception du drame, à rétablir le rôle du corps au théâtre, en particulier de la gestuelle, qui retrouve dans ses pièces une large place. Comparées aux drames du classicisme weimarien, la majorité des pièces de Grillparzer regorgent en effet d'effets scéniques, incluant même combat, meurtre (Médée !) et suicide sur scène. Dans sa *Selbstbiographie*, Grillparzer souligne de manière plus générale l'importance de « la violence » (*das Gewalttätige*) dans son œuvre, notamment dans *La Toison d'Or* sous la forme du combat des sexes (Médée-Jason) comme ressort du tragique – un point sur lequel il rejoint le théâtre de son contemporain allemand Friedrich Hebbel (*Judith, Maria Magdalena*). Le corps, la gestuelle, la plasticité, le visuel et la violence sont précisément autant d'éléments constitutifs de la *théâtralité* intrinsèque des pièces de Grillparzer. Dans cette perspective, le langage articulé apparaît constamment lié à l'action et à la gestuelle des personnages.

L'homme de théâtre Grillparzer ne savait que trop bien que l'art dramatique ne repose pas d'abord sur un processus intellectuel, mais sur les ressources du « sentiment » ou des « sensations » (*Empfindung*), terme clé dans son discours théorique, et de l'« imagination » (*Einbildungskraft*). Dans une lettre à Adalbert Stifter, Grillparzer évoque ainsi « la justesse de nos pensées et de nos sentiments suprêmes⁴³. » Il y va ici de la transmissibilité de la vérité du sentiment par la représentation scénique⁴⁴. En 1837, dans un essai lumineux consacré à l'auteur populaire viennois Ferdinand Raimund, dont l'œuvre dépend de fait en grande partie des effets visuels produits au cours de la performance théâtrale, Grillparzer considère, à partir de *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* (1828), « que ce n'est pas dans l'*idée* que réside la mission de l'art, mais dans la *stimulation* de l'idée ; que la poésie aspire à l'essence et aux intuitions, et non aux concepts ternes [...]»⁴⁵. À l'intellectualisme de la culture allemande, Grillparzer oppose ici, en filigrane, la sensibilité spontanée de la culture autrichienne, dont l'œuvre de Raimund lui semble l'expression la plus achevée. Peu après, il note encore dans son *Journal* que le fondement de la « poésie », terme par lequel il entend toute création littéraire mue par les forces de l'imagination, réside dans l'image et la métaphore. Partant, Grillparzer refuse avec virulence de considérer les œuvres d'art comme des véhicules d'idées générales ou philosophiques (comme dans le théâtre de Hebbel). Il n'est, par conséquent,

⁴³ *Ibid.*, SW IV, p. 859 : « die Richtigkeit unserer höchsten Gedanken und Empfindungen. »

⁴⁴ Voir *ibid.*, SW III, p. 286.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 829-832, ici : p. 831 : « daß nicht in der *Idee* die Aufgabe der Kunst liegt, sondern in der *Belebung* der Idee; daß die Poesie Wesen und Anschauungen will, nicht abgeschattete Begriffe [...] ».

guère surprenant que Grillparzer insiste à plusieurs reprises sur son aversion, partagée avec Johann Nestroy, pour l'affectation, la spéculation esthétique et la tendance à la « ruminantion » (*Grübeleien*)⁴⁶ allemandes coupées du théâtre vivant, ainsi que sur son rejet de Gervinus, des frères Schlegel, de Novalis et du système philosophique de Hegel⁴⁷. Dès 1817, il manifeste un mouvement d'humeur sur lequel il reviendra ultérieurement dans ses deux essais *Zur Literargeschichte* : « Que le diable emporte toute théorie » (*Der Teufel hole alle Theorie*)⁴⁸ ! Et, quatre ans plus tard, il condamne pareillement la disjonction entre l'idée et la réalisation formelle de l'œuvre : « Ce n'est pas l'idée qui fait l'œuvre d'art, mais la représentation concrète de l'idée⁴⁹. »

On aura compris que Grillparzer considère le drame non seulement comme un *Wortkunstwerk*, mais également et peut-être même surtout comme un *spectacle*, au sens étymologique du terme, comme un art *théâtral* et *visuel* devant agir tant sur l'esprit que sur les sens du public en raison de son immédiateté. Enfin, le drame a, selon lui, pour fonction de divertir et d'amuser, point sur lequel il s'inscrit pleinement dans la tradition du théâtre populaire viennois. Tel est le sens de l'aspiration, formulée en 1828 par Grillparzer dans son *Journal*, à jouer le rôle d'« intermédiaire entre Goethe et Kotzebue dont notre théâtre a besoin⁵⁰ », c'est-à-dire à trouver une forme dramatique combinant l'universalité et la qualité poétique du premier avec la force d'attraction sur le public du second. Dans son essai *Über das Hofburgtheater* (1849), Grillparzer affirme encore : « La scène est [...] là pour procurer au public des plaisirs esthétiques⁵¹. » Le but du théâtre est bien de divertir, d'amuser. Cette conception, très marquée par la tradition théâtrale viennoise, est exprimée dans la

⁴⁶ Dans *En quoi les écrivains autrichiens se distinguent-ils des autres ?*, Grillparzer, se plaçant du côté de « nous, les Autrichiens » (*wir Östreicher*), fustige précisément la « tendance malheureuse à la ruminantion » (*unglücklichen Hang zur Grübeleien*) et les « spéculations » (*Spekulationen*) des Allemands. Voir Grillparzer : *ibid.*, p. 811.

⁴⁷ On peut sans doute voir en Grillparzer le fondateur d'une certaine « idéologie autrichienne » qui sera développée au XX^e siècle par Bahr et Hofmannsthal.

⁴⁸ Grillparzer, *SW III*, p. 284.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 285 : « Nicht der Gedanke macht das Kunstwerk, sondern die Darstellung des Gedankens. » Nous laisserons de côté les attaques de Grillparzer contre Gervinus, qui ont déjà fait l'objet d'analyses spécifiques (voir en particulier Johann Sonnleitner, « Razzien auf einen Literaturhistoriker. Gervinus und die österreichischen Schriftsteller des 19. Jahrhunderts », in : *Literaturgeschichte : Österreich. Prolegomena und Fallstudien*, éd. par Wendelin Schmidt-Dengler, Johann Sonnleitner et Klaus Zeyringer, Berlin, Erich Schmidt, 1995, p. 158-180) et dont l'étude excéderait les limites de notre propos.

⁵⁰ *Ibid.*, *SW IV*, p. 442 : « Mittelding zwischen Goethe und Kotzebue, wie ihn das Theater braucht ».

⁵¹ *Ibid.*, p. 872 *sqq.*, ici : p. 873 : « Die Schaubühne ist [...] da um dem Publikum Kunstgenüsse zu verschaffen. »

Selbstbiographie où Grillparzer rappelle aux écrivains allemands de son temps « qu'une tragédie [*Trauerspiel*], aussi triste soit-elle, demeure malgré tout un jeu [*Spiel*]⁵². »

2.2. « Die Jugendeindrücke wird man nicht los... » : Grillparzer, la comédie et la tradition du théâtre populaire viennois⁵³

Si l'on part de ces réflexions de Grillparzer sur l'importance du jeu et du divertissement au théâtre, on ne peut que s'étonner du fait que ses pièces de la maturité ne comportent qu'une seule comédie, *Malheur à celui qui ment !* (*Weh dem, der lügt !*). Il est donc permis de se demander ce que Grillparzer doit concrètement à la tradition du théâtre populaire viennois, quelle est sa position générale sur cette forme de théâtre et comment il s'est exprimé sur ses contemporains Ferdinand Raimund et Johann Nestroy.

Dans l'œuvre de Grillparzer, les références au théâtre populaire sont loin de se limiter à certaines pièces. L'influence de la tradition baroque en général et du théâtre populaire en particulier conduit chez Grillparzer à une modification profonde du drame classique, notamment en raison de l'importance accordée aux éléments proprement théâtraux : le jeu muet, la mimique, la gestuelle, la théâtralité, les éléments visuels et les accessoires, comme le poignard, la toison, le portrait de Rahel ou encore les bijoux de Libussa. Grillparzer constate la quasi-disparition de ces aspects dans le classicisme allemand, mais les retrouve, comme Grabbe, chez Shakespeare, ainsi que chez les Espagnols Calderón et Lope de Vega, sans oublier bien sûr la tradition du théâtre populaire viennois. C'est pourquoi il affirme : « L'aspect authentiquement dramatique est toujours théâtral, même si la réciproque n'est pas

⁵² Grillparzer, *HKA I*, 16, p. 126 : « daß ein Trauerspiel, so traurig es sein mag, doch immer auch ein Spiel bleibt. »

⁵³ Sur les relations de Grillparzer avec le théâtre populaire viennois, voir surtout Moriz Enzinger, « Franz Grillparzer und das Wiener Volkstheater », in : *Grillparzer-Studien*, éd. par Oskar Katann, Vienne, Gerlach & Wiedling, 1924, p. 9-39 ; W. E. Yates, « "Die Jugendeindrücke wird man nicht los..." : Grillparzer's Relation to the Viennese Popular Theatre », *The Germanic Review* n° 48 (1973), p. 132-149 ; Jürgen Hein, « Grillparzer und das Volkstheater », in : *Grillparzer oder Die Wirklichkeit der Wirklichkeit*, éd. par Bernhard Denscher et Walter Obermaier, Vienne, Wiener Stadt- und Landesbibliothek, 1991, p. 55-61 et *art. cit.* (2012) ; Fanny Platelle, « L'influence du théâtre populaire viennois sur l'œuvre dramatique de Franz Grillparzer », in : *Dynamik und Dialektik von Hoch- und Trivialliteratur im deutschsprachigen Raum im 18. und 19. Jahrhundert. I. Die Dramenproduktion / Dynamique et dialectique des littératures « noble » et « triviale » dans les pays germanophones aux XVIII^e et XIX^e siècles. I. La production dramatique*, éd. par Anne Feler, Raymond Heitz et Gérard Laudin, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2015, p. 257-272.

vraie⁵⁴ ». Grillparzer s'est aussi emparé dans son œuvre de thèmes issus de la tradition du théâtre populaire pour leur donner de nouveaux accents.

Grillparzer et la comédie

De manière générale, Grillparzer a toujours montré une vive curiosité pour le genre comique. Les productions de jeunesse de Grillparzer contiennent déjà plusieurs textes comiques de diverse nature, dont les plus caractéristiques sont probablement *Die unglücklichen Liebhaber*, *Die Schreibfeder* et *Wer ist schuldig ?*, écrit en alexandrins. Parmi ses premières œuvres, on trouve également une traduction fragmentaire du premier acte d'*Il corvo* de Gozzi, datée de 1814. Ces travaux montrent déjà le degré de familiarité de Grillparzer avec les sujets et les techniques conventionnels du théâtre comique : le traitement de l'amour, du mariage et de l'intrigue, ainsi que l'utilisation du quiproquo comme moteur de l'action comique. Dans la longue liste d'esquisses de comédies qu'il a laissées, certaines possèdent des traits spécifiquement viennois, comme le montrent la pièce burlesque qu'il destinait à Raimund, *Die Spinnerin am Kreuz* (ébauchée en 1824-1825), et, dès avant, l'idée d'une « féerie » (*Zauberposse*, 1823) conforme au modèle local du *Besserungsstück* : « Une farce, dont le personnage principal obtient par la magie le pouvoir de transformer tout ce qui lui déplaît dans le monde. Un insatisfait, cela va de soi, qui se réjouit pour finir de pouvoir tout ramener à sa forme antérieure⁵⁵. »

Outre les ébauches de comédies, un second fait majeur témoigne de la curiosité de Grillparzer pour le genre comique : au cours des années 1830, il offre son concours à Eduard von Bauernfeld pour l'élaboration d'une série de comédies⁵⁶. Or celui-ci attire tout particulièrement l'attention sur le fait que la dimension psychologique de la neuvième scène du dernier acte de *Die Bekenntnisse* lui a été soufflée par Grillparzer. Et il s'agit, en effet, d'une scène clé, dans laquelle l'héroïne, déguisée en jeune lieutenant, est guérie de son ancien amour en entendant ce dernier la comparer défavorablement à une autre femme. La présentation de ses réactions révèle une profondeur psychologique que l'on ne rencontre guère, dans l'œuvre de Bauernfeld, que dans les portraits de la jalousie brossés dans *Helene* et

⁵⁴ Grillparzer, *SW III*, p. 860 : « Das echt Dramatische ist immer theatralisch, wenn auch nicht umgekehrt ».

⁵⁵ Grillparzer, *HKA II*, 8, p. 154 : « Eine Posse, deren Hauptperson durch Zauberkraft die Macht bekommt, alles abzuändern, was ihr in der Welt nicht gefällt. Versteht sich, ein Unzufriedener, der dann zuletzt froh ist, alles wieder in die vorige Gestalt zurückbringen zu können. »

⁵⁶ Les notes rédigées par Grillparzer à l'intention des comédies de Bauernfeld figurent dans Grillparzer, *SW III*, p. 817-828.

de l'égoïsme coléreux dans *Der Selbstquäler*. Ce n'est sans doute pas un hasard si ces pièces comptent précisément parmi celles auxquelles Grillparzer a pris une aussi large part.

Par ailleurs, dans une bien plus vaste mesure que les dramaturges classiques allemands, Grillparzer inclut dans ses tragédies un certain nombre de traits comiques. Cela se vérifie au début du deuxième acte de *Ein treuer Diener seines Herrn*, où Bancbanus se caractérise par un mélange de maladresse et de cuistrerie, mais aussi dans le premier acte de *Des Meeres und der Liebe Wellen*, où le père de Hero peine à prononcer le discours qu'il a pourtant manifestement préparé avec soin, ainsi que dans l'opportunisme d'Isaak acceptant des pots-de-vin au début du troisième acte de la dernière pièce de Grillparzer, *Die Jüdin von Toledo*, inspirée de Lope de Vega, qui repose sur le conflit entre amour et devoir royal.

Malgré cette inclination patente pour la comédie, il faut toutefois attendre encore quelques décennies pour que Grillparzer se lance dans l'élaboration d'une comédie : *Weh dem, der lügt !*. Une quinzaine d'années s'étaient écoulées depuis que Grillparzer avait lu ce qui allait devenir la principale source d'inspiration de sa pièce, une anecdote puisée dans l'*Historia Francorum* de Grégoire de Tours. Dès lors, il rédige des ébauches de la pièce sous la forme d'une série de notes et de réflexions étalées entre 1821 et 1826. Grillparzer, se mettant alors véritablement à écrire, complète les deux premiers actes peu après la première de *Der Traum ein Leben*, avant d'en interrompre la rédaction et d'entreprendre en 1836 un voyage qui allait le conduire dans les deux plus grandes villes européennes de l'époque, Paris et Londres, un voyage surtout marqué par la fréquentation des théâtres locaux⁵⁷. Alors qu'il affirme ne se rendre que très rarement au théâtre à Vienne, Grillparzer est un hôte assidu des scènes parisiennes : Opéra, Théâtre Français, Théâtre du Gymnase, Théâtre de la Porte Saint Martin, Palais Royal, Odéon, sans oublier le Théâtre du Vaudeville, le Théâtre des Variétés et le Cirque olympique, où il a l'occasion de se confronter directement au genre alors en vogue de la comédie-vaudeville qui inspirera tant Nestroy, nouveau signe de la curiosité de Grillparzer pour le théâtre populaire. Au cours de ses expériences théâtrales parisiennes, ce dernier est ainsi frappé par les performances d'Étienne Arnal (1794-1872), devenu célèbre pour ses prestations dans les pièces de Labiche, au Théâtre du Vaudeville. À Londres, il se révèle, comme à Paris, un spectateur fidèle de la vie théâtrale locale : outre le répertoire shakespearien, il s'intéresse aux comédies et aux farces, et en profite pour comparer le

⁵⁷ Sur Grillparzer voyageur, voir notamment Jacques Lajarrige, « Grillparzer, voyageur malgré lui », *Austriaca* n° 62 (2006), p. 85-111 (p. 97-102 sur le voyage de 1836).

répertoire anglais au répertoire français. Si la France lui paraît plus riche en auteurs comiques, elle lui semble néanmoins plus pauvre en acteurs comiques.

Grillparzer et la tradition théâtrale viennoise

Dans ses réflexions théoriques, Grillparzer s'est plus spécifiquement prononcé sur le « théâtre populaire » (*Volkstheater*). S'il n'a jamais été lié par contrat au moindre théâtre populaire et n'a jamais écrit de pièce destinée à être jouée sur les scènes populaires, Grillparzer s'est toutefois approprié un certain nombre de motifs et de techniques caractéristiques de cette tradition. Même si l'on ne sait pas grand-chose de la fréquence avec laquelle il s'est rendu dans les théâtres populaires de Vienne, on a pu établir qu'il a longtemps été un hôte régulier des théâtres viennois en général.

La curiosité de Grillparzer pour le théâtre populaire remonte à l'enfance. Son oncle, Josef Sonnleithner, fut le premier éditeur, en 1812, des œuvres de l'auteur populaire viennois Philipp Hafner. Comme pour Nestroy jouant Sarastro au début de sa carrière en 1822, *La Flûte enchantée* constitua pour lui une expérience fondatrice : après avoir lu le livret dans sa jeunesse⁵⁸, il en écrivit une suite. Très tôt, Grillparzer vit évoluer le comédien populaire Johann Laroche dans le rôle de Kasperl et il relate dans son autobiographie à quel point il se délectait, à l'âge de sept ans, de l'abondance des effets scéniques produits par le théâtre populaire⁵⁹, expérience dont on retrouvera largement les traces dans *Die Ahnfrau*. L'une des pièces que Grillparzer mentionne et se rappelle avoir vue est *Die zwölf schlafenden Jungfrauen* (1797), une des « pièces à fantômes » (*Geisterstücke*) les plus connus de Karl Friedrich Hensler. En 1808, il introduit précisément une référence à cette pièce, ainsi qu'à *Der alte Überall und Nirgends* (1795) de Hensler, dans la cinquième scène de sa comédie *Das Narrennest*, restée à l'état de fragment et dont le titre est une allusion évidente au *Narrennest* d'Abraham a Sancta Clara. Enfin, Grillparzer assista vraisemblablement aux performances scéniques du comédien et dramaturge Anton Hasenhut, créateur du personnage comique de Thaddädl : en 1833, à une période où Hasenhut, prenant de l'âge, perdait manifestement de sa superbe, Grillparzer rédigea un poème dans lequel il établit un parallèle avec son propre succès déclinant et se remémore la gaieté du Thaddädl de sa jeunesse : « Du mir Erinnerung

⁵⁸ Voir Grillparzer, *SW IV*, p. 26.

⁵⁹ Voir Grillparzer, *HKA I*, 16, p. 72.

meiner Jugendjahre, / Und jener Jugendzeit zum Teil ein Bild⁶⁰... ». Enfin, dans un essai de 1808 sur « l'essence de la parodie » (*Zerstreute Gedanken über das Wesen der Parodie*), il renvoie à un autre dramaturge populaire viennois célèbre, Joachim Perinet⁶¹. L'ensemble de ces références traduit une réelle curiosité aussi bien pour les auteurs que pour les productions du théâtre populaire viennois.

Parmi les dramaturges populaires qui lui étaient contemporains, Grillparzer connaissait bien Ferdinand Raimund, qu'il avait dû rencontrer fréquemment au sein du groupe d'écrivains et de comédiens qui se retrouvait dans les années 1820 et au début des années 1830 au *Silbernes Kaffeehaus*, dans la Plankengasse de Vienne⁶². Très tôt, Grillparzer remarque les qualités de Raimund, pour lequel il déclare nourrir de l'affection⁶³ et dans les pièces duquel il a reconnu les conceptions et les intentions dramatiques qu'il n'a pu lui-même réaliser⁶⁴. Il ne fait guère de doute que Grillparzer admirait les talents combinés de dramaturge et de comédien de Raimund : une lettre de 1829 nous est parvenue, dans laquelle Grillparzer écrit à Raimund en lui demandant un billet pour la première de sa pièce *Die unheilbringende Zauberkrone*⁶⁵ ; en 1832, il note dans son *Journal* l'idée d'une pièce dans laquelle pourrait s'illustrer Raimund (« Sujet d'une pièce burlesque, par exemple pour Raimund⁶⁶... ») ; en 1834, il assiste à la première de *Der Verschwender*, la dernière pièce de Raimund ; en 1837, dans son essai *Ferdinand Raimund*, se souvenant du Theater in der Leopoldstadt à l'époque de l'apogée de Raimund, il évoque « l'un des phénomènes les plus remarquables au sein du théâtre allemand⁶⁷ ». Même s'il pointe par deux fois dans son *Journal* les limites du talent de Raimund dramaturge, Grillparzer a toujours manifesté du respect pour l'œuvre de son contemporain. Dans son essai de 1837, il ne manque d'ailleurs pas de souligner les qualités théâtrales de *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*, recommandant au passage la pièce de Raimund à tous les dramaturges allemands comme exemple de la plasticité vivante d'un art reposant sur la puissance de l'imagination véritable. Au total, il ressort de ses jugements sur

⁶⁰ Grillparzer, *SW I*, p. 213.

⁶¹ Voir Grillparzer, *HKA II*, 6, p. 28.

⁶² Voir à ce sujet August Sauer (éd.), *Grillparzers Gespräche und die Charakteristiken seiner Persönlichkeit durch die Zeitgenossen* (6 vol.), Vienne, Verlag des Literarischen Vereins in Wien, 1904-1916, ici : vol. III, p. 8 sq. (= n° 559).

⁶³ Voir Grillparzer, *SW IV*, p. 790 : « von Herzen lieb ».

⁶⁴ Voir Hein, *art. cit.* (2012), p. 65.

⁶⁵ Grillparzer, *HKA III*, 2, p. 54 : « Für jeden Fall werde ich am Tage der Aufführung an den zur Abholung der Billette bestimmten Ort hinsenden, und findet sich nichts für mich, es ganz natürlich finden und Sie darüber nicht weniger von Herzen lieb haben. »

⁶⁶ *Ibid.*, *HKA II*, 9, p. 71 : « Stoff zu einem burlesken Stück, etwa für Raimund... ».

⁶⁷ Grillparzer, *SW III*, p. 829-832, ici : p. 829 : « einer der merkwürdigsten Erscheinungen im Kreise der deutschen Dramatik ».

Raimund⁶⁸ que Grillparzer rêvait d'une sorte de « théâtre populaire au meilleur sens du terme⁶⁹ », c'est-à-dire à la manière de Raimund, une forme théâtrale qu'il était alors impossible d'introduire au Burgtheater, tandis que, de son côté, Raimund, aspirant à se libérer des chaînes des scènes populaires, se heurtait aux limites tant du *Volks-* que du *Bildungstheater*...

Contrairement aux rapports à Raimund, on ne sait pas grand-chose de la relation de Grillparzer à l'autre grand nom du théâtre populaire viennois au XIX^e siècle, Johann Nestroy. Nulle part, on ne trouve trace d'une quelconque déclaration sur l'auteur et comédien Nestroy, dont le nom n'apparaît qu'à deux reprises, à la marge, sous la plume de Grillparzer. La première mention indique que Grillparzer vit Nestroy et Wenzel Scholz se produire sur scène⁷⁰ et la seconde, datée du 18 septembre 1847, souligne qu'au terme d'un voyage long et harassant, il voulut de nouveau assister à l'une de leurs représentations, à l'occasion d'une tournée de Nestroy au Thalia-Theater de Hambourg⁷¹. Son espoir fut toutefois déçu, car la tournée des deux acteurs comiques viennois avait déjà pris fin. À l'évidence, Grillparzer nourrissait donc de l'estime et de l'admiration pour le comédien Nestroy. Il n'est d'ailleurs pas exclu que Grillparzer ait connu personnellement Nestroy : tous deux furent membres de la *Concordia*, une association d'artistes qu'un autre dramaturge populaire viennois, Friedrich Kaiser, avait fondée au début des années 1840 et que Grillparzer fréquentait régulièrement. Ces divers éléments sont en tout cas le signe d'un contact réel de Grillparzer avec l'« autre » théâtre (les scènes des faubourgs de Vienne) que le théâtre noble pour lequel il écrivait.

En 1846 enfin, parvenu quasiment au terme de sa production littéraire, Grillparzer reconnut ouvertement l'influence décisive exercée sur lui par ses premières expériences du théâtre populaire : « Les impressions de jeunesse, on ne s'en défait pas. Dans mes propres travaux, on remarque que, au cours de mon enfance, j'ai raffolé des contes, mettant en scène des esprits et des fées, donnés au Theater in der Leopoldstadt⁷². »

Cependant, selon Yates, aucune des comédies de jeunesse de Grillparzer ne trahit de manière notable une réelle influence de la tradition spécifiquement viennoise de la comédie

⁶⁸ Réunis dans *ibid.*, p. 829-832.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 832 : « ein eigentlich volksmäßiges Theater im besten Sinn des Wortes ».

⁷⁰ Voir *ibid.*, p. 901.

⁷¹ Voir *ibid.*, SW IV, p. 708.

⁷² *Ibid.*, p. 692 : « Die Jugendeindrücke wird man nicht los. Meinen eigenen Arbeiten merkt man an, daß ich in der Kindheit mich an den Geister- und Feenmärchen des Leopoldstädter Theaters ergötzt habe. »

populaire⁷³, hormis peut-être *Das Narrennest*, qui inclut un domestique comique (Bomsen) de la veine de Kasperl et, éventuellement, *Der Zauberwald* (1808), un opéra comique fragmentaire surtout inspiré du *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare. À part ces deux exemples, les premiers écrits de Grillparzer témoignent surtout d'un intérêt précoce pour la comédie en général.

Par la suite, Grillparzer invite lui-même à plusieurs reprises ses lecteurs à retrouver dans ses œuvres, soumises aux normes formelles du classicisme, les traces diffuses du théâtre populaire viennois issu de l'héritage baroque. À ce sujet, Roger Bauer constate à juste titre que, depuis ses premiers essais jusqu'au livret de *Melusina*, voire jusqu'au drame mythique *Libussa*, plusieurs des œuvres de Grillparzer « sont conçues et composées sur des schémas dramatiques ressortissant à la tradition du théâtre ostentatoire de l'âge baroque⁷⁴. » Il faut toutefois préciser dès l'abord que les traces de motifs ou de techniques empruntés au théâtre populaire varient considérablement de pièce en pièce, en quantité comme en importance. Il y en a peu, par exemple, dans *Sappho*, qui a été composée avec une simplicité classique pour faire contrepoids au sensationnalisme de *Die Ahnfrau*⁷⁵, et il n'y en a guère plus dans *Des Meeres und der Liebe Wellen* et *Ein Bruderzwist in Habsburg*, pièces généralement considérées comme les chefs-d'œuvre de Grillparzer. En revanche, le schéma traditionnel baroque de la mise à l'épreuve du héros se retrouve dans des pièces aussi diverses que *König Ottokars Glück und Ende*, *Ein treuer Diener seines Herrn*, *Der Traum ein Leben*, *Weh dem, der lügt !*, *Die Jüdin von Toledo* ou encore *Esther*.

Dans un article particulièrement stimulant consacré aux relations de Grillparzer avec le théâtre populaire viennois⁷⁶, W. E. Yates a résumé en quelques points les caractéristiques du style dramatique de Grillparzer qui ont été interprétées par la critique comme les expressions majeures de l'influence du théâtre populaire sur les pièces de l'auteur :

1) *La langue*. La langue de Grillparzer, comme il l'avoue non sans fierté, est celle d'un « poète dorien » parlant « la langue de [s]a patrie »⁷⁷. Toutes ses pièces révèlent en effet une tendance à user non seulement de formes d'oralité, mais encore de certaines formes dialectales, d'idiomes et de tournures de phrase particulières propres au « viennois ». C'est

⁷³ Voir également Yates, *art. cit.* (1973), p. 135.

⁷⁴ Roger Bauer, *La Réalité, royaume de Dieu. Études sur l'originalité du théâtre viennois dans la première moitié du XIX^e siècle*, Munich, Hueber, 1965, p. 396.

⁷⁵ Voir Grillparzer, *HKA I*, 16, p. 127.

⁷⁶ Voir Yates, *art. cit.* (1973), p. 136 *sqq.*

⁷⁷ Grillparzer, *SW IV*, p. 441 : « Ich bin ein dorischer Dichter » ; « rede die Sprache meines Vaterlandes ».

également le cas dans *La Toison d'or*, et il faut ici renvoyer aux excellents articles que le germaniste autrichien Sigurd Paul Scheichl a consacrés aux « wienerismes » et, de manière plus générale, à la langue de Grillparzer⁷⁸.

2) *La théâtralité*. La longue familiarité de Grillparzer avec les conventions du théâtre populaire viennois a sans nul doute conditionné son approche même du drame. Selon Grillparzer, le drame véritable se caractérise par son degré de théâtralité, raison pour laquelle il jugera avec sévérité les traits épiques de sa *Toison d'or*, la qualifiant dans son autobiographie de « monstruosité » et condamnant sa forme d'un point de vue dramatique (« Einmal ist die Trilogie oder überhaupt die Behandlung eines dramatischen Stoffes in mehreren Teilen für sich eine schlechte Form. Das Drama ist eine Gegenwart, es muß alles, was zur Handlung gehört, in sich enthalten. Die Beziehung eines Teiles auf den andern gibt dem Ganzen etwas Episches, wodurch es vielleicht an Großartigkeit gewinnt aber an Wirklichkeit und Prägnanz verliert... »). Les critères implicites contenus dans cet argument sont caractéristiques de la conception du drame de Grillparzer : ses critiques portant sur la « faiblesse » de la forme de la trilogie sont dues au fait qu'une bonne partie des deux premiers volets de la trilogie, *Der Gastfreund* et *Die Argonauten*, repose sur des passages de nature épique et que le traitement de l'histoire proposé par Grillparzer inclut inévitablement de longs passages narratifs. L'exemple type dans *Der Gastfreund* est fourni par le long récit de Phrixos aux vers 270 et suivants ; dans *Die Argonauten*, le point culminant de la légende, l'affrontement de Jason avec le dragon retenant la Toison, a eu lieu hors scène, et le récit de son triomphe (v. 1586-1596) s'effectue sur un mode purement narratif. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si les deux premières parties de la trilogie sont rarement mises en scène, contrairement à *Médée*, qui a pris place au sein du répertoire classique du théâtre de langue allemande.

On ajoutera ici qu'à partir du milieu des années 1820, les réflexions de Grillparzer sur l'importance primordiale de la plasticité dans le drame ont été complétées par sa lecture de Lope de Vega qui prend peu à peu la place de Calderón, comme Goethe prend celle de Schiller, dans son olympe esthétique. Cet intérêt pour la théâtralité, plongeant ses racines dans la tradition théâtrale viennoise, trouve écho dès les toutes premières pièces de Grillparzer, qui

⁷⁸ Sigurd Paul Scheichl, « Konnte Grillparzer Deutsch? Gedanken zu einer Geschichte der deutschen Literatursprache in Österreich seit 1800 », *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft* 3. Folge 19 (1996), p. 147-169 et « "Niederösterreichisches". Wienerische Elemente in Grillparzers Epigrammen », in : *Bis zum Lorbeer versteig ich mich nicht. Festschrift für Jürgen Hein*, éd. par Claudia Meyer, Münster, Ardey-Verlag, 2007, p. 261-268. On doit également à Scheichl des analyses importantes de la langue de Nestroy et de Raimund.

se caractérisent par le soin apporté à l'action, à la somptuosité des effets scéniques et à la richesse des costumes. Ainsi, le deuxième acte de *Libussa* débute, comme souvent les pièces du théâtre populaire viennois, par une scène contenant de la musique et de la danse⁷⁹, et il existe plusieurs éléments comiques dans les actes situés au milieu de la pièce, incluant à la fois les énigmes et la capture de Primislaus par Libussa dans l'acte IV. C'est dans *Melusina*, livret d'opéra composé pour Beethoven en 1823, que l'on perçoit sans doute le mieux l'influence de la comédie populaire sur Grillparzer. Sur le plan purement formel, il s'agit assurément de la pièce la plus proche de la tradition du théâtre populaire : on y trouve, comme dans *Libussa*, de la danse, des effets scéniques spectaculaires et même un serviteur comique rappelant Hanswurst. De manière plus générale, la constellation héros / domestique pourvu de traits hanswurstiens, comme Zawisch, Naukleros ou Leon, rappelle la configuration inscrite dans les conventions du théâtre populaire. Dans ce *Zauberspiel* composé dans la veine du *Wiener Volkstheater*, Melusina n'est pas un « esprit élémentaire » représentant l'élément aquatique comme l'Ondine de Fouqué, mais un être supérieur ayant le pouvoir de gouverner les hommes, de les mettre à l'épreuve et de les récompenser, à l'image des « génies » et des fées tutélaires qui peuplent les pièces des auteurs du théâtre populaire viennois jusqu'aux œuvres du premier Nestroy. En lien étroit avec la tradition du *Zauberspiel*, *Melusina* se présente comme une œuvre particulièrement riche en effets scéniques : outre la transformation complète de la scène à la fin du premier acte, Grillparzer y a recours à un grand nombre d'éléments formels renvoyant à la tradition du théâtre populaire viennois, comme l'intervention du chœur au tout début de l'œuvre ou l'introduction de la danse et du chant au début du deuxième acte. Les « génies », la fée tutélaire et surtout le valet Troll, « un pur Hanswurst⁸⁰ » selon Yates, apparaissent comme des personnages qui ne dépareraient guère dans les féeries chères au public du *Kasperltheater*. D'ailleurs, dans le scénario qu'il avait ébauché en 1817, Grillparzer avait eu initialement l'intention d'appeler son personnage Kaspar⁸¹.

Par ailleurs, les deux éléments qui rappellent sans doute le mieux les accessoires et autres talismans du *Zauberstück* viennois sont les bijoux de Libussa (dotés d'une fonction aussi bien symbolique que pragmatique, v. 338-349) et le portrait de Rahel dans *Die Jüdin von Toledo*, incarnant le pouvoir « magique » exercé par la beauté sur le roi. Dans *Libussa*, les éléments ressortissant à la tradition du théâtre populaire sont toutefois contrebalancés par de longs

⁷⁹ Voir Franz Grillparzer, *Libussa*, éd. par Helmut Bachmaier, Stuttgart, Reclam, 1982, 2003, p. 22.

⁸⁰ Yates, *art. cit.* (1973), p. 145 : « a pure Hanswurst ».

⁸¹ Voir Grillparzer, *HKA I*, 19, p. 65 *sq.*

passages réflexifs : cette œuvre demeure essentiellement une réflexion sur la société, la loi et l'évolution de la culture. Yates met, à juste titre, en garde contre une éventuelle surestimation de l'influence du théâtre populaire dans ces deux pièces.

3) *La composition des pièces*. Plus convaincante est la notion de « construction cyclique » (*cyclical construction*) proposée par Yates pour décrire la composition de nombreuses pièces de Grillparzer. Dans *Ein treuer Diener seines Herrn* et *Weh dem, der lügt!* par exemple, l'action principale est précédée d'une tâche imposée au héros et suivie d'une conclusion dans laquelle l'exécution de cette tâche fait l'objet d'une évaluation. Cette structure correspond parfaitement au schéma de nombreuses œuvres populaires, comme *La Flûte enchantée* de Mozart. L'accent mis sur la dimension morale, caractéristique de Grillparzer, va de pair avec les actions à caractère cyclique issues des *Besserungsstücke*. Hormis *Der Traum ein Leben*, dont la forme rappelle fortement le schéma des *Besserungsstücke* des années 1820 et la tradition espagnole (*La vie est un songe* de Calderón), il ne s'agit toutefois de rien d'autre que de parallèles avec la tradition baroque, sans que l'on puisse parler ici d'influence directe du théâtre populaire viennois sur l'œuvre de Grillparzer.

4) *Les personnages comiques*. Enfin, les héros de Grillparzer sont, comme dans la tradition du théâtre populaire viennois, fréquemment accompagnés d'un serviteur ou d'un compagnon fidèle, comme Troll (*Melusina*), Zanga et (éventuellement) Leon (*Weh dem, der lügt!*). Ainsi, dans *Weh dem, der lügt!*, la seule comédie achevée de Grillparzer, le personnage comique de Galomir, jeune noble allemand, hérite certains traits caractéristiques du bouffon Hanswurst : son côté rustre et primitif n'a d'égal que sa grossièreté et sa bêtise (v. 1 365-1 464)⁸². Galomir est toutefois surtout la cible d'une satire dirigée contre les peuples slaves « primitifs ». Comme les personnages du théâtre populaire viennois, Leon est prompt à chanter et s'assigne lui-même une fonction traditionnelle de Hanswurst, celle du serviteur-compagnon. Mais son rôle est loin de se limiter à celui du serviteur et ses facettes sont beaucoup plus variées que celles de Hanswurst⁸³. Il est ainsi bien plus perçu comme un acteur responsable que comme un serviteur soumis à son maître (« Ein treuer Diener seines Herrn »), tant avec Kattwald dans l'acte II que plus tard avec Atalus.

⁸² Voir Grillparzer, *Weh dem, der lügt!*, éd. par Karl Pömbacher, Stuttgart, Reclam, 1963, 2001, p. 60-66 (= acte IV).

⁸³ À ce sujet, voir également Sigurd Paul Scheichl, « "Weh dem, der lügt!". Grillparzers literarisches Lustspiel », in : *Deutsche Komödien*, éd. par Winfried Freund, Munich, Fink, 1988, p. 129-145, ici : p. 141.

Conclusion

Pour conclure, d'un point de vue strictement théâtral, les pièces de Grillparzer sont donc au moins autant redevables à l'héritage comique du théâtre populaire, provenant des *Zauberspiele* de Raimund et de Schikaneder dans la tradition locale, ou encore de Lope de Vega dans le domaine espagnol, qu'à Goethe ou Schiller. Cela est vrai surtout des pièces clairement ancrées dans l'héritage baroque et/ou populaire, comme *Der Traum ein Leben*, mais vaut partiellement aussi pour les pièces habituellement tenues pour classiques, comme *Sappho*.

La tentation du prestige weimarien n'aura pas suffi à couper Grillparzer d'une large part de ses origines littéraires, la tradition locale viennoise. Ce n'est pas un hasard si Max Kommerell a qualifié le « classicisme » de Grillparzer de « théâtre populaire ennobli » (*veredeltes Volkstheater*), ajoutant en outre : « Comme Vienne est, malgré tout, éloignée de Weimar⁸⁴ ! » S'il a pu se servir de motifs et d'éléments formels issus de la comédie populaire viennoise (sur le plan de la composition de ses pièces, de leur langue – oralité, dialecte – et de leur théâtralité – effets scéniques, accessoires, etc. –), Grillparzer n'en a, malgré tout, jamais adopté l'esprit, tant la hauteur de son éducation, de sa sensibilité et de ses ambitions artistiques le séparait des dramaturges « populaires »⁸⁵.

Nous avons souligné que Grillparzer se considérait lui-même comme le troisième auteur classique de la littérature allemande, après Goethe et Schiller. Cette comparaison, empreinte autant de fierté que d'un sentiment d'infériorité et de résignation, est représentative aussi bien de la position de Grillparzer dans le champ littéraire et intellectuel de son temps que de son identité ambiguë, dont traitent à la fois son autobiographie fragmentaire, ses journaux, ses aphorismes et ses épigrammes. Lorsqu'il se dépeint lui-même comme l'« intermédiaire entre Goethe et Kotzebue dont [notre] théâtre a besoin », tout en s'irritant

⁸⁴ Max Kommerell, *Grillparzer. Ein Dichter der Treue*, 1936, texte reproduit in : *Franz Grillparzer*, éd. par Helmut Bachmaier, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1991 : « Wie fern von Weimar ist mit alledem Wien. »

⁸⁵ Voir Yates, *art. cit.* (1973), p. 140.

une fois qu'il « a atteint l'effet théâtral voulu »⁸⁶, Grillparzer souligne lui-même sa position charnière entre divers héritages littéraires et culturels.

Dans ses pièces comme dans ses réflexions poétologiques sur le drame, Grillparzer donne enfin à lire une interrogation sur le problème, les limites et la pertinence de la distinction entre *Bildungs-* et *Volkstheater* : l'art combinatoire de Grillparzer rend en effet caduque toute vision normative érigeant des frontières entre littérature « d'en haut » et littérature « d'en bas ». En reliant, dans ses réflexions théoriques comme dans sa pratique théâtrale, l'héritage du classicisme de Weimar, la tradition du théâtre populaire viennois et l'ensemble du théâtre européen, en particulier Shakespeare et la tradition espagnole (Calderón, Lope de Vega), Grillparzer remet en cause la partition, par essence normative, entre littérature d'en haut et littérature d'en bas : privé de la vivacité qu'il reconnaît avec justesse à la tradition du théâtre populaire, le théâtre classique allemand se réduit pour lui au « dramatique », sans pouvoir atteindre au « théâtral ». La tension entre les divers héritages que Grillparzer mobilise pour les fondre dans sa dramaturgie, l'intégration dans le drame sérieux d'éléments ressortissant à la tradition du théâtre populaire ainsi que l'aspiration à « une synthèse entre la fraîcheur populaire et l'idée poétique, entre la vie réelle et la culture⁸⁷ » témoignent aussi bien de la position intermédiaire de son théâtre que de la diversité irréductible de sa production dramatique. Comme l'écrit Jürgen Hein, « Grillparzer n'a pas été empêché d'être un auteur de théâtre populaire, il a choisi sa voie, tout en reconnaissant – contrairement à Hebbel – les possibilités fécondes offertes par cet autre théâtre, dont la littérisation était pour lui, en même temps, synonyme de vitalisation du *Bildungstheater*⁸⁸. »

Marc LACHENY

Université de Lorraine – site de Metz

⁸⁶ Grillparzer, *SW IV*, p. 442 : « Mittelding zwischen Goethe und Kotzebue, wie ihn das Theater braucht » ; « den Theatereffekt erreicht habe ».

⁸⁷ Voir Hein, *art. cit.* (2012), p. 69 : « eine Synthese von volkstümlicher Frische und poetischer Idee, von wirklichem Leben und Bildung zu erreichen. »

⁸⁸ *Ibid.*, p. 73 : « Grillparzer war kein verhinderter Volkstheater-Dichter, er entschied sich für seinen Weg, aber er erkannte – anders als Hebbel – die fruchtbaren Möglichkeiten dieses anderen Theaters, dessen Literarisierung für ihn zugleich Vitalisierung des Bildungstheaters bedeutete. »