



HAL
open science

**Permanence et variations du bouffon autrichien:
Hanswurst dans l'histoire littéraire et culturelle
germanophone (Lessing, Goethe, Mozart)**

Marc Lacheny

► **To cite this version:**

Marc Lacheny. Permanence et variations du bouffon autrichien: Hanswurst dans l'histoire littéraire et culturelle germanophone (Lessing, Goethe, Mozart). *Théâtres du Monde*, 2020, *Le bruit et la fureur au théâtre* (Haine, violence et guerre), 30, pp.405-424. hal-02560002

HAL Id: hal-02560002

<https://hal.science/hal-02560002>

Submitted on 30 Apr 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.

PERMANENCE ET VARIATIONS DU BOUFFON AUTRICHIEN : HANSWURST DANS L'HISTOIRE LITTÉRAIRE ET CULTURELLE GERMANOPHONE (LESSING, GOETHE, MOZART)

Préambule méthodologique

De manière générale, les objets dont le chercheur aime à s'emparer sont souvent moins séparés les uns des autres que ce que nous en disent ceux qui, précisément, se trouvent à l'origine de ce type d'opposition en reproduisant par exemple l'antagonisme, classique depuis Bakhtine, entre culture populaire et culture savante¹. Les travaux anciens s'appliquèrent ainsi à distinguer ladite « bonne » (ou « haute ») littérature de la production « divertissante », considérée comme « basse ». Un premier constat s'impose : de telles partitions entre « haut » et « bas », culture « savante » et culture « populaire », « grand art » et « art de masse » présentent un caractère puissamment normatif ; il arrive en outre que nos représentations canoniques s'avèrent, en fin de compte, totalement erronées : il y va ici du caractère hautement épineux de l'appréciation de la qualité esthétique d'une œuvre. Adopter une perspective diachronique dans l'étude de l'œuvre en question ferait du reste bien vite apparaître les fluctuations de critère et de goût qui ne permettraient en aucun cas de prétendre à une quelconque valeur systématique ou intemporelle de l'œuvre.

Comme souvent lorsqu'on se penche de plus près sur les mécanismes qui président à l'écriture de l'histoire littéraire et culturelle, il existe des soubassements historiques et esthétiques, pour ne pas dire idéologiques, à la dichotomisation du champ littéraire entre « haut » et « bas » : amorcé à la fin du XVIII^e siècle, ce processus de dichotomisation a conduit à la canonisation d'une littérature dite « haute » et à la marginalisation d'une littérature dite « basse », considérée comme triviale et inférieure en termes de dignité esthétique. La dépréciation de cette dernière a généré une profusion de dénominations négativement connotées, telles que kitsch, pseudolittérature, infralittérature, paralittérature, littérature de divertissement, sous-littérature, littérature de bas étage, etc. Ces questions de dénomination prouvent la pertinence limitée des tentatives entreprises par l'historiographie littéraire pour tracer des frontières idéalement étanches entre littérature « d'en haut » et littérature « d'en bas »². Sont en effet patents les processus d'échange entre les partisans d'une esthétique de l'innovation et de l'autonomie d'une part et les représentants de ce que l'on a pu appeler l'« esthétique du

¹ Voir Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, ainsi que *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

² Sur ces questions, voir Anne Feler, Raymond Heitz et Gérard Laudin (dir.), *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*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2015, notamment p. 30 sq.

professionnalisme » (*Ästhetik der Professionalität*) d'autre part, déterminée par les exigences du spectacle et de l'efficacité théâtrale. Ainsi Goethe, dans son théâtre précoce, s'aventure-t-il non sans délectation sur le terrain de la farce, et Schiller prête une oreille attentive aux suggestions du comédien et auteur dramatique allemand Iffland lorsque celui-ci lui recommande de substituer à *Luise Millerin* le titre plus accrocheur de *Kabale und Liebe* (*Cabale et Amour*), qui promet d'avoir une résonance plus grande auprès du public potentiel et dans l'imaginaire collectif de l'époque. D'ailleurs, dans la riche correspondance entre Goethe et Schiller, on peut observer à de nombreux endroits la reconnaissance des articulations bénéfiques entre le « noble » (appelé ici « *geistreich* », « plein d'esprit ») et le « trivial »³. Ajoutons qu'il n'existe pas non plus, dans l'aire germanique tout au moins, de réelle séparation institutionnelle entre un théâtre conçu pour plaire à un large public et un théâtre particulièrement exigeant sur le plan esthétique : Goethe ne rechigne aucunement à faire représenter à Weimar les pièces populaires de Kotzebue, et Iffland a le mérite de proposer les drames de Schiller au public berlinois du « Théâtre National Royal ».

Dans le prolongement de travaux antérieurs⁴, notre objectif sera de mettre en évidence les phénomènes de fluctuation et la perméabilité des frontières que l'on a voulu ériger entre la littérature « lettrée » et la littérature « populaire » : à une conception essentialiste se substitue ainsi une approche historique qui ne se concentre pas seulement sur le fonctionnement des œuvres au plan esthétique, mais qui vise également à élucider les fonctions qu'elles assument dans le contexte de leur genèse et de leur réception concrète. Plus précisément, après avoir retracé brièvement la généalogie du personnage comique autrichien Hanswurst, immuable dans son costume de paysan salzbourgeois, nous aimerions aborder ici la manière dont l'histoire littéraire et culturelle germanophone a tenté de s'emparer de ce personnage clé pour comprendre la morphologie culturelle de l'Autriche afin de lui conférer de nouvelles fonctions, notamment esthétiques et morales, voire politiques.

Petite généalogie du bouffon autrichien Hanswurst⁵

Vienne était, au XVIII^e siècle, la capitale incontestée de Hanswurst (qui signifie littéralement « Jean Saucisse »). Dans un essai très stimulant intitulé « Essai d'une philosophie de Hanswurst »

³ Voir en particulier la lettre de Schiller à Goethe datée du 23 février 1798 : « *Er ist ein sehr unterhaltender Mensch in Gesellschaft und schlau genug, das Geistreiche und das Triviale an beiden Enden zusammenzuknüpfen.* » (In : *Friedrich Schiller – Johann Wolfgang Goethe. Der Briefwechsel*. Historisch-kritische Ausgabe. Bd. 1 : Text, éd. et commenté par Norbert Oellers, Stuttgart, Reclam, 2009, p. 609.)

⁴ Voir par exemple Marc Lachenay, *Littérature « d'en haut », littérature « d'en bas » ? La dramaturgie canonique allemande et le théâtre populaire viennois de Stranitzky à Nestroy*, Berlin, Frank & Timme, coll. « Forum : Österreich », 2016.

⁵ Hanswurst constitue – ce qui ne pourra être développé ici – une évidente métamorphose de la figure du diable dans le théâtre du Moyen Âge, donc l'expression d'un rire tabou, interdit, un élément largement traité par Umberto Eco dans *Le Nom de la Rose*.

(*Versuch einer Philosophie des Hanswurst*⁶), le germaniste Gerald Stieg a mis en lumière l'importance historique, politique et philosophique considérable du bouffon Hanswurst, créé sous sa forme autrichienne au début du XVIII^e siècle par l'acteur d'origine styrienne Josef Anton Stranitzky (vers 1676-1726), tant pour l'histoire du théâtre de langue allemande que pour l'histoire culturelle autrichienne. L'intérêt de ce personnage, avatar austro-allemand d'un archétype comique de la scène universelle, le *buffo*, l'Arlequin (dont l'étymologie renvoie également au diable), tient d'abord à son potentiel de résistance et d'opposition aux règles, ainsi qu'aux notions d'amélioration et d'éducation inscrites dans le programme esthétique, moral et philosophique des Lumières. La particularité de ce rôle, joué sur scène par son auteur (Stranitzky), était de semer la confusion et la panique dans les hautes sphères de la tragédie classique ou de l'opéra sérieux : sa fonction consistait donc à détruire, par sa seule présence scénique, son jeu corporel, ses apartés et ses adresses au public, le tragique et le sublime. Dans ses *Haupt- und Staatsaktionen*, tragédies à sujets historiques constamment mêlées de passages comiques, Stranitzky puisait copieusement dans le répertoire opératique, tragique et héroïque du Théâtre de la Cour pour élaborer ses propres intrigues en y ajoutant le serviteur Hanswurst, « effet de distanciation » (*Verfremdungseffekt*) ambulante pré-brechtien. La fonction du personnage de Hanswurst, appelé à devenir l'emblème du théâtre populaire viennois, était donc surtout de servir de contraste ou de contrepoint, par ses interventions burlesques, à l'action héroïque et aux envolées de la tragédie et de l'opéra. Outre son comique gestuel et vestimentaire, Hanswurst recourait abondamment au comique verbal, piquant son propos d'allusions allant du simplement grivois au profondément scatologique : « Élément anti-sublime par excellence, il a pour fonction de neutraliser l'action héroïque⁷. »

Le registre dans lequel s'inscrit la « philosophie » de Hanswurst est celui des sens et des plaisirs matériels, du scatologique, de l'obscène et du sexuel. 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 matériel⁸ » (Bakhtine), autrement dit dans un réalisme et un matérialisme opposés à toute forme de *mimesis*, de rationalisme, de didactisme ou d'idéalisme. Les constantes allusions aux besoins de la chair, à la fois alimentaires, fécaux et sexuels, constituent en même temps la source inépuisable d'un comique placé depuis ses origines sous l'égide de Podex et Phallus. Ces éléments spectaculaires font du bouffon Hanswurst le digne héritier à la fois des Dyonisies rurales grecques, fêtes de l'énergie vitale, de la fécondité et du plaisir, des bateleurs et bouffons médiévaux, ainsi que des personnages truculents de Rabelais et des jeux de carnaval de Nuremberg : il s'agit, en d'autres termes, d'une des ultimes survivances du théâtre « sauvage », du

⁶ Gerald Stieg, « Versuch einer Philosophie des Hanswurst », *Austriaca*. Numéro spécial *Deux fois l'Autriche après 1918 et après 1977*, vol. 2 (1979), p. 79-108.

⁷ Joël Lefebvre, « Observations sur le comique dans *Faust I* », in : *Goethe et les arts du spectacle : actes du colloque de Francfort, 1982*, éd. par Michel Corvin, Bron, Centre d'études et de recherches théâtrales et cinématographiques, 1985, p. 243-266, ici : p. 250.

⁸ Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 154.

théâtre-carnaval et du grotesque selon Bakhtine. Dans la tradition du jeu improvisé, il est évident que le spectaculaire et le jeu corporel l'emportent nettement sur le texte : chez Hanswurst, l'exposition du corps sous ses formes obscènes, notamment sur le plan de la mimique et de la gestuelle, fait entrevoir les contours d'une « esthétique du performatif »⁹ avant la lettre, et le jeu subversif du personnage permet une réintégration du corps (*eros*, agression, violence) contrecarrant 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 optimiste de l'*Aufklärung*, ainsi qu'à l'ascèse et au canon de vertu bourgeois : la « nature » et le matérialisme de Hanswurst représentent, en somme, la parfaite antithèse de la philosophie des Lumières et de toute forme d'idéalisme philosophique. La philosophie matérialiste de Hanswurst est simple : rester fidèle en toutes circonstances à ses besoins et à ses pulsions, refuser l'Histoire, vivre dans l'instant présent, surtout ne pas évoluer, rester lui-même – un jouisseur et bâfreur invétéré. Ni l'Histoire ni le mythe n'ont de prise sur lui. Chez Hanswurst, nulle transcendance, c'est un matérialiste et un sensualiste naïf, préférant le plaisir sexuel à toute forme de culture et de sublimation des désirs. Pour lui, le monde matériel des plaisirs corporels (manger, boire, copuler) constitue une fin en soi, synonyme de transgression de toute forme de norme en matière morale, esthétique ou politique. Nier ici l'existence de cet élément subversif reviendrait tout bonnement à ignorer la polarité entre truculence et satire constitutive de la comédie occidentale depuis Aristophane.

La dramaturgie canonique allemande et Hanswurst : une rencontre *a priori* improbable...

Il semble légitime de se demander dès l'abord ce que les nobles héros du théâtre classique allemand peuvent bien avoir de commun avec l'antihéros par excellence, le bouffon Hanswurst, dont la « philosophie » paraît même aller précisément à l'encontre de l'esthétique et du goût classiques.

Au XVIII^e siècle, deux conceptions du théâtre s'affrontent dans l'aire germanique : d'un côté la conception ludique, la farce, avec ses allusions récurrentes à la sphère sexuelle, son langage cru, son burlesque et ses improvisations, tendant vers le jeu pur ; de l'autre un théâtre à finalité éthique, didactique et sociale, pour qui Hanswurst et ses semblables ne pouvaient représenter que les purs produits d'une imagination déréglée. Aussi ne s'étonnera-t-on guère du lien rapidement établi par les adversaires du personnage comique autrichien entre l'improvisation et la moralité sur scène : la moralisation du théâtre de langue allemande devait, à leurs yeux, passer par la suppression radicale de l'improvisation et de son principal porteur, Hanswurst. De la fin des années 1730 aux années 1770, le

⁹ Voir Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 2004.

théâtre viennois est ainsi secoué par une vive polémique, la « querelle du bouffon » (*Hanswurst-Streit*)¹⁰ lancée notamment à Leipzig par les représentants des Lumières allemandes dans le domaine littéraire (Gottsched, Caroline Neuber), dont l'enjeu est la réduction du burlesque et du rire « bas », l'élimination de l'improvisation et l'établissement de pièces « régulières » et morales dont le bouffon Hanswurst serait purement et simplement exclu¹¹. Pour purifier et rationaliser la littérature allemande considérée comme partie intégrante d'une nation culturelle allemande, Gottsched attaque vivement à la fois l'« emphase » baroque et toutes les formes de *Haupt- und Staatsaktionen*, d'« arlequinades », de « bouffonneries » et autres « obscénités populacières ». C'est précisément dans ce contexte que se déploie l'offensive de Gottsched contre Hanswurst et le théâtre improvisé, qui culmine dans le onzième chapitre de son *Essai d'une poétique critique*, consacré à la comédie (« Von Komödien oder Lust-Spielen »). Au nom du « bon goût » (*guter Geschmack*)¹², terme par lequel il entend la conformité aux règles fixées par la raison, le théoricien allemand 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 »¹³. Ailleurs (p. 5 *sq.*), il 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'in vraisemblance 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 le bouffon autrichien, 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.

Dans le nord de l'Allemagne, théologiens, pasteurs, universitaires et censeurs finirent par avoir raison de l'improvisation et du burlesque : la mise au ban de Hanswurst et son exclusion de la scène allemande font partie intégrante d'un processus de « civilisation » (tel que l'a décrit Norbert Elias) et de domestication du rire au théâtre. Pour reprendre en les modulant les catégories de Bakhtine, on pourrait parler ici d'une « décarnavalisation » au moins partielle du théâtre de langue allemande, dont les conséquences furent profondes sur le classicisme et le romantisme allemands, qui ont produit peu

¹⁰ Sur le contexte et les enjeux profonds de cette polémique, voir Marc Lachenay, « “Culture du rire” contre “bon goût” ? Le débat sur le théâtre à Vienne au XVIII^e siècle », in : *Théâtres du Monde* n° 29 (2019) = *Bienséance et malséance (Décence et indécence) au théâtre*, ouvrage collectif sous la direction de Maurice Abiteboul et Marc Lachenay, p. 171-187.

¹¹ Voir les pages que nous consacrons à ce sujet dans notre ouvrage *Littérature « d'en haut », littérature « d'en bas » ? La dramaturgie canonique allemande et le théâtre populaire viennois de Stranitzky à Nestroy*, op. cit., p. 29-34.

¹² 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).

¹³ *Ibid.*, p. 52 *sq.* : « unzüchtigste Reden », « garstigen Allegorien », « groben Zweideutigkeiten », « häßlichen Wortspielen », « anstößige Stelle », « grobe Zweideutigkeiten und Fratzen ».

de comédies. En Autriche néanmoins, malgré la virulence des attaques d'un Gottsched ou d'un Joseph von Sonnenfels contre Hanswurst, la *vis comica* du bouffon est restée vivante, et sa survivance constitue assurément la marque d'une voie spécifique du théâtre de langue allemande opposée à celle, reposant sur l'émotion et la morale, prônée par la tradition issue du protestantisme¹⁴.

La thèse d'une opposition prétendument insurmontable entre le comique « bas » (fécal et sexuel) d'un Hanswurst et les hautes ambitions esthétiques et morales de l'*Aufklärung* a été en grande partie réfutée par la théorie et la pratique littéraire du canon « noble ». Dès la seconde moitié du XVIII^e siècle, un certain nombre d'éminents dramaturges et théoriciens du théâtre se sont ainsi employés à ramener le personnage comique autrichien sur la scène dont Gottsched et les tenants d'une *Aufklärung* rigoriste avaient tenté de l'expulser définitivement : c'est le cas de Lessing, mais aussi de Justus Möser (*Harlekin oder Vertheidigung des Grotesk-Komischen*, 1761), de Karl Friedrich Flögel (*Geschichte des Grotesk-Komischen*, 1788) ou encore de Goethe. Ainsi, malgré les violentes attaques qu'il a dû subir, Hanswurst n'est pas banni des scènes allemandes, mais il réapparaît sous d'autres traits dans le théâtre classique allemand. Les théoriciens de l'*Aufklärung* comme Gottsched ont manifestement oublié un peu vite qu'une culture se constitue aussi bien par le « haut » que par le « bas » et que « le champ dominant n'élimine jamais complètement le champ opposé »¹⁵.

Lessing et Hanswurst

Dans la *Dramaturgie de Hambourg* (*Hamburgische Dramaturgie*), Lessing explique que si Hanswurst/Arlequin a survécu en dépit de la « querelle du bouffon », c'est précisément parce qu'il incarnait un type de personnage nécessaire à la comédie et indispensable au maintien du comique populaire au sein de l'aire culturelle germanique. Lessing y défend en particulier le personnage comique contre les prises de position radicales de Gottsched, même s'il rejette lui aussi le « bas comique » (*das Niedrigkomische*)¹⁶. S'il défend certes Hanswurst, Lessing ne le fait assurément pas pour réhabiliter le personnage sous sa forme originelle présente chez Stranitzky, relevant du « bas corporel » ou du « bas comique » (Bakhtine), mais pour mieux montrer la capacité de *métamorphose* du personnage.

¹⁴ Voir à ce propos Beatrix Müller-Kampel, « Hanswurst, Bernardon, Kasperl. Österreichische Gegenentwürfe zum norddeutsch-protestantischen Aufklärungsparadigma », in : *Komik in der österreichischen Literatur*, éd. par Wendelin Schmidt-Dengler, Johann Sonnleitner et Klaus Zeyringer, Berlin, Erich Schmidt, 1996, p. 33-55.

¹⁵ Joël Lefebvre, *Les fols et la folie. Le comique dans la littérature allemande de la Renaissance*, Paris, Klincksieck, 1968, rééd. 2003, p. 345 sq.

¹⁶ Voir Gotthold Ephraim Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, éd. par Klaus L. Berghahn, Stuttgart, Reclam, 1981, en particulier les « livraisons » (*Stücke*) 9, 18, 28 et 68-70.

Dans la dix-huitième livraison (30 juin 1767) de la *Dramaturgie*, Lessing procède à une attaque en règle contre Gottsched et la comédienne Caroline Neuber (« la Neuberin »)¹⁷ :

Depuis que la Neuberin, sous les auspices de Sa Magnificence Monsieur le Professeur Gottsched, a officiellement banni Arlequin de son théâtre, toutes les scènes allemandes qui attachaient du prix à passer pour « régulières » ont semblé adhérer à cette exclusion. Je dis : « ont semblé », car en réalité elles n'ont supprimé que l'habit bariolé et le nom du personnage, tout en conservant le bouffon. La Neuberin elle-même a joué quantité de pièces qui avaient Arlequin pour personnage principal. Mais chez elle, Arlequin s'appelait Jeannot et il était entièrement vêtu de blanc au lieu de porter un costume bigarré. Quelle grande victoire le bon goût n'avait-il pas remportée là ! [...] La Neuberin est morte, Gottsched aussi : j'aurais cru qu'on remettrait à Arlequin son habit ! – Mais parlons sérieusement : si on peut tolérer Arlequin sous des noms étrangers, pourquoi ne le pourrait-on sous le sien propre ? [...] Pourquoi devrions-nous manifester davantage de répugnance, nous montrer plus difficiles dans le choix de nos divertissements et plus indulgents envers d'insipides ratiocinations – je ne dis pas que les Français et les Italiens –, mais que les Grecs et les Romains eux-mêmes ? En quoi leur parasite se distinguait-il d'Arlequin ? N'avait-il pas lui aussi un costume qui lui était propre et qu'il transportait d'une pièce à l'autre ? Les Grecs ne possédaient-ils pas un genre de drame particulier où il fallait que des satyres fussent mêlés, que cela s'accordât ou non au sujet de la pièce¹⁸ ?

Cette violente charge contre Gottsched et « la Neuberin » vise surtout à rappeler que, pour Lessing, il ne saurait être question de construire la nouvelle comédie allemande en se privant, comme l'exigeait Gottsched, de cette figure comique que Lessing considérait comme une constante anthropologique. Lessing a par ailleurs toujours nourri une vive admiration pour le *mimus*, y compris pour sa gestuelle qui, à l'opposé, contrariait tant Gottsched et Sonnenfels. Dans ce contexte, la suppression pure et simple de Hanswurst/Arlequin que Gottsched appelait de ses vœux constituerait aux yeux de Lessing une authentique mutilation à la fois du comique et de la comédie occidentale depuis Plaute, à la continuité desquels elle mettrait alors un terme. Or, dans la seconde partie du passage de la dix-huitième livraison cité ci-dessus, Lessing se montre précisément attaché à l'histoire des lettres et soucieux de préserver la veine bouffonne menacée de tarissement dans l'aire germanique par l'action de Gottsched. S'il valorise la farce et défend Hanswurst contre Gottsched et « la Neuberin », Lessing prône surtout un Hanswurst métamorphosé, assagi, adouci, adapté au goût de la

¹⁷ Caroline Neuber (1697-1760) fut comédienne, puis directrice à partir de 1725 d'une troupe de théâtre célèbre qui se produisit souvent à Leipzig à l'époque de Gottsched.

¹⁸ Gotthold Ephraim Lessing, *Dramaturgie de Hambourg*, éd. par Jean-Marie Valentin, Paris, Klincksieck, 2010, p. 67 sq. Pour le texte allemand, voir Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, *op. cit.*, p. 97 sq.

tragédie bourgeoise et aux conceptions morales de l'*Aufklärung*, bref un personnage qui n'a, au fond, plus grand-chose à voir avec le « primitivisme » de la figure originelle.

Dans la soixante-huitième livraison de la *Dramaturgie*, Lessing revient sur le personnage du bouffon, à l'exemple ici de Cosme, le Hanswurst espagnol :

Mais Cosme, ce bouffon espagnol, cette monstrueuse combinaison de la force la plus triviale et de la gravité la plus solennelle, ce mélange du comique et du tragique qui ont valu au théâtre espagnol une si triste réputation ? – Il s'en faut de beaucoup que j'en prenne la défense. Et pourtant, si tout cela ne contrevenait qu'à la bienséance – on comprend bien de quelle bienséance je veux parler –, si tout cela n'avait d'autre défaut que de blesser le respect auquel prétendent les grands, que d'être contraire au savoir-vivre, à l'étiquette, au cérémonial et à tous ces tours par lesquels on veut persuader la partie la plus nombreuse de l'humanité qu'il est une minorité faite d'une étoffe bien supérieure à la sienne, l'alternance la plus absurde du bas et du noble, de la bouffonnerie et de la gravité, du noir et du blanc serait à mes yeux préférable à la froide uniformité propre au bon ton, au grand monde, aux usages de la cour et à toutes ces misérables choses auxquelles on donnera le nom que l'on voudra et qui me font inmanquablement dormir¹⁹.

En d'autres termes, c'est à la fonction subversive du bouffon que Lessing souscrit ici pleinement, en particulier lorsque Hanswurst se moque du « grand monde », comme dans les *Haupt- und Staatsaktionen* de Stranitzky.

Pour faire court, Lessing prône la transformation des « masques » ou des « types » comiques en des « caractères » comiques, c'est-à-dire la mutation profonde à la fois du personnage comique et du rire à des fins morales et esthétiques. Chez Lessing comme chez Gottsched ou Sonnenfels, c'est-à-dire aux yeux des tenants d'une esthétique rationaliste et des théoriciens de l'*Aufklärung* qui souhaitaient rationaliser et moraliser Hanswurst, le « bas comique » demeurerait intolérable. La position de Lessing à l'égard de Hanswurst apparaît donc bien marquée du sceau de l'ambivalence : s'il rejette les éléments qui relèvent du « bas matériel et corporel » (Bakhtine), Lessing plaide en faveur d'une évolution du bouffon allant dans le sens des aspirations morales et esthétiques du classicisme. Il réhabilite donc dans une certaine mesure la fonction subversive du personnage comique, sans appeler toutefois à un retour au personnage originel de Hanswurst.

Goethe et Hanswurst

¹⁹ *Ibid.*, p. 232 sq. ; *ibid.*, p. 353.

Pour ce qui est de Goethe, l'histoire littéraire ignore encore trop souvent qu'il compte parmi les rares auteurs qui, dans le champ littéraire allemand en général et dans l'aire protestante en particulier, ont toujours montré le plus vif intérêt pour Hanswurst et résisté le plus fortement au processus de « décarnavalisation » du théâtre germanophone initié par Gottsched pour maintenir cette « culture du rire » (Bakhtine) que le mouvement général de l'histoire culturelle tendait à réduire inexorablement, voire à éliminer totalement.

Goethe s'intéresse ainsi au genre de la farce jusqu'au cours de ses premières années weimariennes et de son périple sur les terres d'Arlequin, lors de son voyage en Italie. Son intérêt pour la tradition carnavalesque a trouvé, tout au long de son œuvre, de multiples résonances. Au cours de sa période *Sturm und Drang*, Goethe a de fait laissé un grand nombre de pièces courtes sous forme poétique ou dramatique : jeux de carnaval, satires, comédies « aristophanesques », parodies et farces. En outre, il ne fait pas mystère, dans le *Voyage en Italie*, de sa curiosité envers le Carnaval de Rome ; il intègre des scènes comiques dans son *Faust*, où Méphistophélès hérite certains traits de Hanswurst, une présence qui reste perceptible jusqu'à la « mascarade » (*Mummenschanz*) du *Second Faust*, références auxquelles il faut ajouter les réflexions sur le personnage comique et sur Hans Sachs dans *Poésie et vérité*, sans oublier les développements sur le théâtre improvisé et les possibilités du théâtre dans *La Vocation théâtrale de Wilhelm Meister*. La « sphère » hanswurstienne traverse donc comme un fil rouge l'œuvre de Goethe : ce que Lessing réclame sur le plan théorique – la réhabilitation de Hanswurst/Arlequin comme élément central de la comédie –, Goethe le met en œuvre sous de multiples formes dans sa pratique théâtrale.

Parmi ses pantalonnades précoces, deux retiennent particulièrement l'attention pour la place qu'elles réservent à Hanswurst et au ressort carnavalesque : *La Foire de Plundersweilern* (*Jahrmarktsfest zu Plundersweilern*, 1773) et *La Noce de Hanswurst* (*Hanswursts Hochzeit*, 1775). La première de ces « hanswurstiades » avait sans doute pour fonction, outre de divertir le public par ses références à l'univers de la foire, d'illustrer les conceptions de Goethe sur le comique. Dans le prologue, le personnage du « bonimenteur » (*Marktschreyer*) annonce ainsi aux spectateurs la représentation prévue à l'occasion de la foire : « J'espère que vous serez présents / Quand ce soir, à quatre pattes, / Nous amuserons notre cher public. / J'espère que vous y prendrez plaisir²⁰. » Or la notion de plaisir semble avoir quitté le théâtre de langue allemande depuis que le personnage de Hanswurst en a été banni. Dans son autobiographie, Goethe regrette précisément que le bouffon ait été chassé de la scène pour la grossièreté de son langage :

Le succès théâtral reposait plus sur la personne des acteurs que sur la valeur des pièces. C'était surtout le cas pour les pièces à demi ou entièrement improvisées, où tout dépendait de l'esprit

²⁰ Johann Wolfgang Goethe, *Jahrmarktsfest zu Plundersweilern*, in : J. W. G., *Satiren, Farcen und Hanswurstiaden*, éd. par Martin Stern, Stuttgart, Reclam, 1968, p. 90-103, ici : p. 90 : « Wenn wir heut Abend auf allen Vieren / Das liebe Publikum amüsiren. / Ich hoff' es soll euch wohl behagen / Geht's nicht von Herzen, so geht's vom Magen. »

et du talent des acteurs comiques. La matière en doit être prise dans la vie la plus commune et elle doit se conformer aux mœurs du peuple devant lequel on joue. De cette application directe proviennent les grands applaudissements que ces pièces obtiennent toujours. Elles ont toujours été à leur place dans l'Allemagne du Sud, où elles se maintiennent jusqu'à ce jour, sans autre nécessité que de faire de temps en temps au caractère des masques bouffons quelque modification, motivée par le changement des personnes. Toutefois le théâtre allemand, conformément au caractère sérieux de la nation, prit très rapidement un tour moral, ce qui fut accéléré plus encore par une cause extérieure. Parmi les chrétiens stricts s'éleva la question de savoir si le théâtre est au nombre des choses coupables qu'il faut éviter dans tous les cas, ou s'il est au nombre des indifférentes, qui peuvent être bonnes pour les bons et ne sont mauvaises que pour les méchants. Les zéloteurs austères niaient la dernière proposition, et maintenaient obstinément qu'aucun ecclésiastique ne doit jamais aller au théâtre. La thèse contraire ne pouvait se soutenir avec vigueur qu'en présentant le théâtre, non seulement comme inoffensif, mais encore comme utile. Pour être utile, il devait être moral, et il en prenait d'autant plus le caractère dans l'Allemagne du Nord qu'une sorte de fausse délicatesse avait fait écarter le « plaisant », qui dut disparaître, bien que de bons esprits fussent intervenus en sa faveur, alors qu'il s'était détourné déjà de la rudesse du bouffon allemand vers l'élégance et la gentillesse des arlequins italiens et français. Même Scapin et Crispin disparurent insensiblement²¹.

Dans *La Foire de Plundersweilern*, Goethe fait par ailleurs directement référence à la « querelle du bouffon ». Le personnage du « bonimenteur » se plaint en l'occurrence du fait que la scène allemande, purifiée des « grivoiseries et jurons » (*Zoten und Flüchen*), menace de sombrer définitivement dans l'ennui si Hanswurst, ici symboliquement jeté sur un lit de malade, n'est pas conservé. L'allusion à la condamnation de Hanswurst par Gottsched est évidente ici : « Si seulement je pouvais rétablir mon Hanswurst / Qui, autrefois, gentiment, dans les intermèdes, / Réveillait les gens de leur sommeil moral²². »

C'est un Goethe encore moins conforme à son image habituelle qui se présente à nous dans le fragment comique intitulé *La Noce de Hanswurst ou Le cours du monde* de 1775, « un sommet de grossièreté et d'obscénité, une gifle au bon goût et aux normes esthétiques académiques²³. » Au centre de cette saynète figure le comportement une fois de plus rebelle du bouffon Hanswurst qui, fidèle à sa légende, persiste à refuser toute forme d'éducation, de norme, d'ordre esthétique ou éthique. Son éducateur se voit ainsi contraint d'avouer l'échec de ses méthodes pédagogiques et de reconnaître à la fin que « Hanswurst restera toujours égal à lui-même » (*Wurstel immer Wurstel bleibt*), un personnage

²¹ Johann Wolfgang Goethe, *Poésie et vérité*, trad. de Pierre du Colombier, Paris, Aubier, 1941, p. 363.

²² Goethe, *Jahrmarktsfest zu Plundersweilern*, op. cit., p. 91 : « Könnst ich nur meinen Hannswurst curiren! / Der sonst im Intermezzo brav / Die Leute weckt aus 'm Sittenschlaf. »

²³ Gerald Stieg, *L'Autriche : une nation chimérique ?*, Cabris, Éditions Sulliver, 2013, p. 246.

exclusivement intéressé par la satisfaction de ses désirs corporels. Le monologue de 48 vers qui débute par « *Hab endlich mit allem Fleis...* »²⁴ est construit en parallèle avec le ton résigné et désabusé du célèbre premier monologue de Faust (« *Habe nun, ach !* »), dont il constitue un renversement et un travestissement comiques. Ce prologue est dit par Kilian Brustfleck, tuteur de Hanswurst, qui annonce le mariage de son « pupille » (*Mündel*) tout en déplorant que ses efforts pour éduquer et discipliner cet incorrigible sauvageon n'aient pas abouti aux résultats escomptés :

Enfin, et avec beaucoup de peine,
J'ai mis à mon pupille Hanswurst
Un peu de plomb moral et politique dans la tête
Et je l'ai à peu près redressé.
Certes, je n'ai pu éradiquer
Sa manière balourde et grossière
Pas plus que sa barbe noire comme le charbon
Ni son goût de déféquer
Mais ce que je n'ai pu maîtriser,
J'ai su sagement le surmonter
Je lui ai appris, selon des principes rigoureux,
À bavarder quelques heures d'affilée
Pourtant il se frotte le cul
Non, on ne refera pas petit Hanswurst²⁵.

Parallèlement à la résignation de Faust admettant son échec dans la quête de la connaissance, Kilian Brustfleck est ici contraint de reconnaître l'absolue défaillance de sa pédagogie. Fidèle à sa double fonction originelle (comique d'un côté, critique de l'autre), Hanswurst demeure absolument rétif à toute forme de discours convenable ; loin de refouler tout ce qui a trait aux extrémités corporelles et aux excréments, il énonce au contraire, dans la réponse qu'il donne à son tuteur, un authentique manifeste en faveur de la toute-puissance des instincts élémentaires et de la « nature » : « Mais voyez ma silhouette, / Comme elle s'harmonise avec ma nature, / Mes habits avec mes mœurs, / Je suis taillé sur mesure à partir du tout²⁶. »

²⁴ Johann Wolfgang Goethe, *Hanswursts Hochzeit*, in : J. W. G., *Satiren, Farcen und Hanswurstiaden*, op. cit., p. 103-117, ici : p. 103.

²⁵ *Ibid.*, p. 103 sq. : « *Hab ich endlich mit allem Fleis / Manchem moralisch politischem Schweis / Meinen Mündel Hanswurst erzogen / Und ihn ziemlich zurechtgebogen. / Zwar seine tölpisch schlüffliche Art / So wenig als seinen kohlschwarzen Bart / Seine Lust in den Weeg zu scheissen / Hab nicht können aus der Wurzel reissen. / Was ich nun nicht all kunt bemeistern / Das wusst ich weise zu überkleistern / Hab ihn gelehrt nach Pflichtgrundsätzen / Ein paar Stunden hintereinander schwätzen / Indess er sich am Arsche reibt / Und Wurstel immer Wurstel bleibt.* »

²⁶ *Ibid.*, p. 115 : « *Aber seht meine Figur / Wie harmonirt sie mit meiner Natur / Meine Kleider mit meinen sitten / Ich bin aus dem Ganzen zugeschnitten.* »

Le fragment s'achève sur un catalogue de noms injurieux (Hans Arsch von Rippach, Schnuckfözgen, Blackscheiser Poet, Hosenscheiser, Leckarsch, Dr. Bonefurz, Thoms Stinckloch Nichts Geringes, Loch König, Peter Sauschwanz) qui englobe toutes les extrémités humaines, toutes les « ouvertures » corporelles et tous les « actes du drame corporel – le manger, le boire, les besoins naturels (et autres excréments : transpiration, humeur nasale, etc.), l'accouplement, la grossesse, l'accouchement, la croissance, la vieillesse, les maladies, la mort, le déchiquetage, le dépeçage, l'absorption par un autre corps – » évoqués par Bakhtine dans son étude sur Rabelais²⁷. Dans cette liste de noms burlesques, 25 sont issus du domaine anal et 27 du domaine génital. *La Noce de Hanswurst* soulève ainsi le problème du lien entre obscénité et comique, catégories qui se recourent ici largement et posent la question du statut du rire au théâtre dans ses liens avec la décence et l'indécence²⁸.

À travers la liste des noms burlesques introduits dans sa farce, Goethe propose un « véritable concentré de toute la mythologie facétieuse produite par l'Allemagne depuis le XV^e siècle »²⁹ : c'est toute une tradition du comique subversif, sexuel et fécal, où les facéties verbales vont de pair avec les allusions obscènes, qui ressurgit ici, en opposition à la *doxa* de l'idéalisme, de l'humanisme, de l'*Empfindsamkeit* et de l'*Aufklärung*. Il se dégage de cette farce goethéenne – comme des autres productions farcesques de cette période – une liberté de ton absolue reposant sur une mise à distance tant des poétiques sclérosantes du drame que des principaux courants de pensée de l'époque (à l'exception du *Sturm und Drang*) au profit du jeu, du plaisir et du désir sexuel. Par-delà les questions de théorie théâtrale et de morale, la farce réaffirme la toute-puissance du jeu. Tant par ses audaces scatologiques, sexuelles et formelles que par sa critique sociale, Goethe va bien plus loin en ce domaine que son mentor Justus Möser : dans sa défense du comique grotesque publiée en 1761 sous le titre *Harlekin oder Vertheidigung des Grotesk-Komischen*, Möser avait en effet pris soin de distinguer l'Arlequin policé du théâtre italien de son grossier cousin germanique Hanswurst³⁰. Le traité de Möser est en réalité loin de rompre avec les principes de Gottsched et la pensée esthétique de l'*Aufklärung*. En revanche, aucun auteur sans doute n'est allé aussi loin dans la transgression des règles de bienséance et de décence de la tragédie classique française que le jeune Goethe dans ses farces et bouffonneries.

Il est aisé de démontrer que, dans *Faust*, Goethe a métamorphosé ce Hanswurst populaire, hédoniste et matérialiste en Méphistophélès, le raisonneur cynique qui dénie à l'homme toute qualité idéale et qui, dans certaines scènes de la pièce, se plaît à détruire tout idéal, en particulier l'amour qu'il

²⁷ Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 316.

²⁸ Sur cette question, voir notre tout dernier numéro de *Théâtres du Monde* (n° 29, 2019) : *Bienséance et malséance (Décence et indécence) au théâtre*, ouvrage collectif sous la direction de Maurice Abiteboul et Marc Lachenay.

²⁹ Lefebvre, « Observations sur le comique dans *Faust I* », art. cit., p. 256.

³⁰ Voir *Harlekin : Texte und Materialien mit einem Nachwort*, éd. par Henning Boetius, Bad Homburg, Berlin, Zürich, Gehlen, 1968, p. 28. Sur Möser, voir Jean Moes, *Justus Möser et la France*, Osnabrück, Verein für Geschichte und Landeskunde von Osnabrück, 1990.

réduit cyniquement à l'instinct sexuel. Dans *Faust*, Hanswurst, maître du travestissement et de la tromperie, se pare ainsi de nouveaux atours pour enfile le masque inattendu de Méphistophélès, principal vecteur du comique et de la satire dans la pièce. Ce faisant, Goethe réintroduit l'élément perturbateur incarné par Hanswurst sous les traits comiques, burlesques et bouffons du diable, lequel fait appel dans son discours aux formes les plus diverses d'exacerbation grotesque de la sexualité : « Le diable goethéen est un avatar réfléchi de son modèle naïf, mais dont le véritable ancêtre a été en effet le diable bête des mystères religieux du Moyen Âge, donc le perturbateur au sens étymologique de son nom³¹. » Au matérialisme affirmatif et au sensualisme naïf du Hanswurst de Stranitzky, Goethe substitue avec Méphisto un matérialisme négatif, nihiliste, cynique, destructeur et réfléchi qui rabaisse l'être humain et anéantit constamment ses efforts d'élévation, incarnés par le *Streben* faustien. Méphisto réduit ainsi toute forme d'idéalisme ou d'intellectualisme au « bas matériel et corporel » (Bakhtine) :

Je suis l'esprit qui toujours nie !
Et c'est avec justice ; car tout ce qui naît
Est digne de périr ;
Ergo il serait donc mieux que rien ne naquît.
Ainsi, tout ce que vous nommez péché,
Destruction, bref, ce qu'on entend par mal,
Voilà mon élément propre. (V. 1 338-1 344)³²

Comme « variante » de Hanswurst, Méphisto fait ainsi ressurgir tout ce que les théoriciens des Lumières allemandes avaient tenté de chasser du théâtre, devenu « établissement moral » : les pulsions instinctives et les motivations sexuelles – que l'on rencontre aussi bien dans le discours que dans la gestuelle de Méphisto. Tout se passe comme si Goethe avait transféré sur Méphisto toutes les fonctions (parodie, satire, grotesque, burlesque et truculence) assumées initialement par Hanswurst. Néanmoins, si le monde matériel des plaisirs constitue pour le Hanswurst de Stranitzky une fin en soi, il n'est pour Méphisto qu'un moyen utilisé à des fins destructrices³³.

³¹ Stieg, *L'Autriche : une nation chimérique ?*, op. cit., p. 246 sq.

³² Johann Wolfgang Goethe, *Faust. Urfaust, Faust I, Faust II*, éd. par Jean Lacoste et Jacques Le Rider, Paris, Bartillat, 2009, p. 238 sq. ; Johann Wolfgang Goethe, *Faust. Der Tragödie erster Teil*, Stuttgart, Reclam, 1986, p. 39 : « *Ich bin der Geist, der stets verneint ! / Und das mit Recht; denn alles, was entsteht, / Ist wert, daß es zugrunde geht; / Drum besser wär's, daß nichts entstünde. / So ist denn alles, was ihr Sünde, / Zerstörung, kurz, das Böse nennt, / Mein eigentliches Element.* »

³³ Voir Stieg, « Versuch einer Philosophie des Hanswurst », art. cit., p. 81. Pour des raisons de place, nous ne pouvons revenir ici en détail sur toute la veine bouffonne qui traverse l'œuvre de Goethe, notamment les deux *Faust* et le *Carnaval romain* ; nous nous permettons donc de renvoyer le lecteur intéressé à l'analyse que nous développons dans *Littérature « d'en haut », littérature « d'en bas » ? La dramaturgie canonique allemande et le théâtre populaire viennois de Stranitzky à Nestroy*, op. cit., p. 89-109.

Le classicisme de Weimar s'est, dans une large mesure, débarrassé de la « souillure » Hanswurst. La victoire des puristes, dans le nord de l'Allemagne, apparaissait à Goethe comme une évolution certes compréhensible dans sa genèse, mais préjudiciable dans sa réalisation et ses effets, au théâtre de langue allemande, dans la mesure où elle entravait l'expression libre et le plaisir sensuel au théâtre. Goethe reconnaîtra d'ailleurs, dans *Poésie et vérité*, que le véritable théâtre populaire n'a survécu, dans l'aire germanique, qu'en Autriche et que dans le sud catholique de l'Allemagne, et il ne cessa au fond jamais, y compris à l'âge classique, de souligner comme Schiller l'indifférence morale du comique, inséparable des notions de jeu, de plaisir et de transgression.

Mozart e(s)t Hanswurst

On peut évidemment comprendre les tentatives répétées des esprits « éclairés » de mettre un terme à l'existence de Hanswurst, sorte de défi permanent au bon goût. Or, ce phénomène – caractéristique du théâtre populaire viennois du XVIII^e siècle – se retrouve jusque chez le génie autrichien par excellence du XVIII^e siècle, Wolfgang Amadeus Mozart³⁴. C'est surtout la correspondance du compositeur qui a longtemps scandalisé les lecteurs et les chercheurs, car elle témoigne d'une attirance indéniable pour le « bas », pour l'esprit subversif de Hanswurst, comme si Mozart voulait se jouer de toute règle.

Contrairement aux lettres de son père, empreintes de l'esprit des Lumières, celles du fils laissent effectivement libre cours au déchaînement de la sphère anale, fécale et scatologique, déjà si présente chez Hanswurst : « Tout au long de la correspondance entre père et fils on peut constater une divergence fondamentale entre le respect des *codes* (sociaux, religieux, esthétiques) chez le père et une soif irrépressible de liberté frôlant l'anarchie chez le fils³⁵. » Un premier trait saillant de désobéissance concerne les entorses répétées à la grammaire et à l'orthographe, forme patente de résistance à l'idéal d'une langue parfaitement normée : tandis que son père Léopold est un lecteur attentif des ouvrages normatifs des universitaires de Leipzig (dont Gottsched), Wolfgang tord sciemment le cou aux normes orthographiques en raillant ouvertement les modèles vénérés du père. Les facéties linguistiques, le désir de mettre à mal les structures logiques et grammaticales de la langue et de produire un état d'insécurité linguistique se doublent d'une nette inclination pour la sphère fécale, goût que Mozart (fils) partage là encore avec le Hanswurst de Stranitzky. Le déferlement scatologique est tout particulièrement notable dans la correspondance de Mozart. Les lettres du jeune Mozart à sa « cousine lapine » d'Augsbourg en constituent certainement le sommet, mais, en 1791 encore, il signe une lettre à sa femme de la sorte : « Goguenot, le 12 juillet, Crotte de merde. » Avec délectation, il prévient son

³⁴ Voir Gerald Stieg, « *gluck et gelehrt* ou : peut-on tirer des leçons de l'orthographe de W. A. Mozart ? », in : *Recherches sur le monde germanique. Regards, approches, objets. En hommage à l'activité de direction de recherche du professeur Jean-Marie Valentin*, éd. par Michel Grimberg *et alii*, Paris, PUPS, 2003, p. 495-503.

³⁵ *Ibid.*, p. 495 *sq.*

père en imitant la formule consacrée de la confession catholique selon laquelle il a « péché en paroles, mais non en actes » par des vers scatologiques et indique qu'il a la ferme intention de recommencer à la première occasion. La tentation constamment perceptible chez Mozart de mélanger le scatologique et le sacré, le vulgaire et le noble est fortement ancrée dans la tradition théâtrale hanswurstienne et met en lumière une fonction importante du personnage comique : « le défoulement enfantin face au tabou qui entoure la sphère anale³⁶. »

Dans *La Flûte enchantée*, l'héritage hanswurstien est tout aussi sensible. Mozart a écrit cet opéra pour un théâtre des faubourgs de Vienne, et le schéma dramaturgique de son œuvre suit fidèlement la structure des pièces du premier Hanswurst, où le personnage comique perturbe l'action noble ; comme Hanswurst incapable d'évolution et illustrant parfaitement la fuite devant l'Histoire, le personnage comique de Papageno se désintéresse totalement de la géographie comme de l'Histoire, y compris de sa généalogie personnelle : il est ce qu'il est, l'enfant jouisseur, cet « homme naturel » (*Naturmensch*) dont le nom et le costume suggèrent une certaine parenté avec le monde animal régi par les instincts³⁷. Pour Papageno, dont l'appétit alimentaire et sexuel n'a pas grand-chose à envier à la voracité et à la *libido* de son aîné, il n'existe aucun « roman des origines », car il n'a pas d'origine à prouver ni même à rechercher.

Enfin, toute sa vie durant, Mozart s'est amusé à écorcher son propre nom (voir les anagrammes précoces Romatz et Trazom) ou à lui substituer des pseudonymes scatologiques peu flatteurs, comme « queue de cochon » (*Sauschwanz*) ou « crotte » / « excrément » (*Scheisdreck*). Là encore se révèle une parenté étroite avec l'univers obscène du Hanswurst de Stranitzky.

Il n'y a, à vrai dire, qu'un seul domaine où son nom demeure intact, comme sacré : celui de la *musique*. Jamais Wolfgang n'écrit Mozart avec minuscule, alors que Gluck (*gluck*) voit systématiquement son nom diminué³⁸. On peut fortement douter du fait qu'il s'agisse là d'une négligence orthographique.

Conclusion et ouverture

Désir d'élévation morale et esthétique du personnage chez Lessing dans le contexte de l'*Aufklärung*, reviviscence de la veine scatologique et régressive de Hanswurst chez Goethe et Mozart, loin des écoles et des traités d'esthétique : dans tous les cas, la force d'attraction et la permanence du bouffon autrichien au sein de l'histoire culturelle germanophone témoignent d'une constante quasi anthropologique dans le théâtre populaire et, plus généralement, dans la littérature qui, au nom des

³⁶ Stieg, *L'Autriche : une nation chimérique ?*, op. cit., p. 252.

³⁷ Goethe, qui s'est essayé malencontreusement à une suite de *La Flûte enchantée*, fait naître les enfants de Papageno et Papagena d'œufs géants.

³⁸ Voir Stieg, « *gluck* et *gelehrt* ou : peut-on tirer des leçons de l'orthographe de W. A. Mozart ? », art. cit., p. 500 sq.

désirs primitifs du corps, du rire et du jeu, résiste farouchement aux normes morales. Hanswurst et ses avatars incarnent la permanence du jeu et du « principe de plaisir » que Freud développera plus tard, au tournant du XX^e siècle. Si la philologie allemande du XIX^e siècle avait jugé indigne de faire figurer dans une histoire littéraire tout ce qui avait un rapport avec le théâtre populaire autrichien, donc avec l'archétype Hanswurst, le « principe Papageno »³⁹ a en revanche toujours survécu, sous des formes diverses, à tous les systèmes religieux et philosophiques, en particulier à l'idéalisme allemand.

Les prises de position énergiques d'hommes de lettres aux profils aussi divers que Lenz, Goethe, Brecht ou Dürrenmatt en faveur de la puissance oppositionnelle du comique viennent conforter la dimension comique et subversive de Hanswurst. La réintroduction par Goethe lui-même de l'élément perturbateur, banni de la scène allemande par Gottsched, au beau milieu de sa période classique témoigne d'un besoin de secouer l'harmonie classique au profit du rire vital incarné par le personnage comique. Emboîtant le pas à Goethe, Thomas Mann déplorera encore au début du XX^e siècle, dans son *Essai sur le théâtre (Versuch über das Theater, 1907)*, que « le vieux Gottsched, qui a expulsé avec tant de solennité Hanswurst de notre scène, ait retardé plus que quiconque une évolution heureuse et véritablement artistique du théâtre allemand⁴⁰. » Ce n'est sans doute pas un hasard non plus si l'avant-garde autrichienne d'après 1945 (H. C. Artmann, Konrad Bayer, Gerhard Rühm) s'est emparée du personnage comique autrichien, réactivant ainsi le potentiel esthétique et subversif de Hanswurst et de son successeur, Kasperl⁴¹. Il ne semble enfin pas inopportun de suggérer d'éventuelles affinités entre la tradition carnavalesque de Stranitzky et le « théâtre de la cruauté » d'Antonin Artaud : « Le théâtre ne pourra redevenir lui-même, c'est-à-dire constituer un moyen d'illusion vraie, qu'en fournissant au spectateur des précipités véridiques de rêves, où son goût du crime, ses obsessions érotiques, sa sauvagerie, ses chimères, son sens utopique de la vie et des choses, son cannibalisme même, se débordent, sur un plan non pas supposé et illusoire, mais intérieur⁴². »

L'exemple de Hanswurst, dont Johann Nestroy constitue le grand héritier dans le théâtre autrichien du XIX^e siècle, invite enfin à repenser les relations entre dramaturgie canonique allemande et théâtre populaire viennois, théâtre « d'en haut » et théâtre « d'en bas », non plus en termes

³⁹ Stieg, *L'Autriche : une nation chimérique ?*, op. cit., p. 245.

⁴⁰ Thomas Mann, *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke, Briefe, Tagebücher* (vol. 14.1. = *Essays I. 1893-1914*), éd. par Heinrich Detering en collab. avec Stephan Stachorski, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 2002, p. 123-168, ici : p. 167 : « *der alte Gottsched, der mit so viel Feierlichkeit den Hanswursten von unserer Bühne vertrieb, hat eine glückliche, wirklich künstlerische Entwicklung des deutschen Theaters vielleicht mehr verzögert, als irgendjemand.* »

⁴¹ Sur cette question, voir Johann Sonnleitner, « Hanswursts und Kasperls Verschwinden und Wiedergeburt in der Wiener Avantgarde », in : *Österreich (1945-2000). Das Land der Satire*, éd. par Jeanne Benay et Gerald Stieg, Berne et al., Peter Lang, 2002, p. 11-27, surtout p. 23-27. Wendelin Schmidt-Dengler a, par ailleurs, consacré plusieurs études aux relations entretenues par le Groupe de Vienne avec la comédie populaire viennoise : « Die Einsamkeit Kasperls als Langstreckenläufer. Ein Versuch zu H. C. Artmanns und Konrad Bayers Dramen », in : *Verlockungen. Österreichs Avantgarde im 20. Jahrhundert*, éd. par W. S.-D., Vienne, Praesens, 1994, p. 75-94 ; « Gerhard Rühm und die Wiener Komödie », in : *Gerhard Rühm*, éd. par Kurt Bartsch et Stefan Schwar, Graz, Droschl, 1999, p. 106-116 ; « Die Wiener Volkskomödie und das Theater der Wiener Gruppe », in : *Schluß mit dem Abendland. Der lange Atem der österreichischen Avantgarde*, éd. par Thomas Eder et Klaus Kastberger, Vienne, Zsolnay, 2000, p. 27-40.

⁴² Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, vol. IV, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1978, p. 89.

d'opposition figée, mais bien d'échanges dynamiques et de réception croisée. Au niveau théorique, l'enjeu n'est pas tant d'interroger la hiérarchie ou les « niveaux de culture » (haut/bas, supérieur/inférieur, etc.) séparant ou censés séparer théâtre « haut » et théâtre « bas », une approche aboutissant rapidement au constat d'une disqualification de type normatif à l'égard du théâtre jugé inférieur, que de réexaminer les modes d'appropriation et la dynamique des échanges et transferts entre « haut » et « bas ». Du reste, s'approprier une telle opposition schématique reviendrait à omettre le fait que la notion de culture ou de théâtre « noble » n'est bien souvent que le fruit d'un regard, d'une assignation ou d'une disqualification apposée sur des pratiques ou des objets jugés indignes, illégitimes et inférieurs. Le vif intérêt que Lessing, Goethe et Mozart ont porté au bouffon Hanswurst montre l'absurdité et l'inanité d'une telle vision des choses.

Marc LACHENY

Université de Lorraine – site de Metz

Bibliographie

Sources

- Artaud Antonin, *Œuvres complètes*, vol. IV, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1978.
- Goethe Johann Wolfgang, *Satiren, Farcen und Hanswurstiaden*, éd. par Martin Stern, Stuttgart, Reclam, 1968.
- , *Faust. Der Tragödie erster Teil*, Stuttgart, Reclam, 1986.
- , *Faust. Urfaust, Faust I, Faust II*, éd. par Jean Lacoste et Jacques Le Rider, Paris, Bartillat, 2009.
- , *Poésie et vérité*, trad. de Pierre du Colombier, Paris, Aubier, 1941.
- Gottsched Johann Christoph, *Schriften zur Literatur*, Stuttgart, Reclam, 1982.
- Harlekin : Texte und Materialien mit einem Nachwort*, éd. par Henning Boetius, Bad Homburg, Berlin, Zürich, Gehlen, 1968.
- Lessing Gotthold Ephraim, *Hamburgische Dramaturgie*, éd. par Klaus L. Berghahn, Stuttgart, Reclam, 1981.
- , *Dramaturgie de Hambourg*, éd. par Jean-Marie Valentin, Paris, Klincksieck, 2010.
- Mann Thomas, *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke, Briefe, Tagebücher* (vol. 14.1. = *Essays I. 1893-1914*), éd. par Heinrich Detering en collab. avec Stephan Stachorski, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 2002, p. 123-168.

Études critiques

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

–, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

Feler Anne, Heitz Raymond et Laudin Gérard (dir.), *Dynamik und Dialektik von Hoch- und Trivilliteratur 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*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2015.

Fischer-Lichte Erika, *Ästhetik des Performativen*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 2004.

Lacheny Marc, *Littérature « d'en haut », littérature « d'en bas » ? La dramaturgie canonique allemande et le théâtre populaire viennois de Stranitzky à Nestroy*, Berlin, Frank & Timme, coll. « Forum : Österreich », 2016.

–, « “Culture du rire” contre “bon goût” ? Le débat sur le théâtre à Vienne au XVIII^e siècle », in : *Théâtres du Monde* n° 29 (2019) = *Bienséance et malséance (Décence et indécence) au théâtre*, ouvrage collectif sous la direction de Maurice Abiteboul et Marc Lacheny, p. 171-187.

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

–, « Observations sur le comique dans *Faust I* », in : *Goethe et les arts du spectacle : actes du colloque de Francfort, 1982*, éd. par Michel Corvin, Bron, Centre d'études et de recherches théâtrales et cinématographiques, 1985, p. 243-266.

Moes Jean, *Justus Möser et la France*, Osnabrück, Verein für Geschichte und Landeskunde von Osnabrück, 1990.

Müller-Kampel Beatrix, « Hanswurst, Bernardon, Kasperl. Österreichische Gegenentwürfe zum norddeutsch-protestantischen Aufklärungsparadigma », in : *Komik in der österreichischen Literatur*, éd. par Wendelin Schmidt-Dengler, Johann Sonnleitner et Klaus Zeyringer, Berlin, Erich Schmidt, 1996, p. 33-55.

Schmidt-Dengler Wendelin, « Die Einsamkeit Kasperls als Langstreckenläufer. Ein Versuch zu H. C. Artmanns und Konrad Bayers Dramen », in : *Verlockungen. Österreichs Avantgarde im 20. Jahrhundert*, éd. par W. S.-D., Vienne, Praesens, 1994, p. 75-94.

–, « Gerhard Rühm und die Wiener Komödie », in : *Gerhard Rühm*, éd. par Kurt Bartsch et Stefan Schwar, Graz, Droschl, 1999, p. 106-116.

–, « Die Wiener Volkskomödie und das Theater der Wiener Gruppe », in : *Schluß mit dem Abendland. Der lange Atem der österreichischen Avantgarde*, éd. par Thomas Eder et Klaus Kastberger, Vienne, Zsolnay, 2000, p. 27-40.

Sonnleitner Johann, « Hanswursts und Kasperls Verschwinden und Wiedergeburt in der Wiener Avantgarde », in : *Österreich (1945-2000). Das Land der Satire*, éd. par Jeanne Benay et Gerald Stieg, Berne et al., Peter Lang, 2002, p. 11-27.

Stieg Gerald, « Versuch einer Philosophie des Hanswurst », *Austriaca*. Numéro spécial *Deux fois l'Autriche après 1918 et après 1977*, vol. 2 (1979), p. 79-108.

–, « *gluck et gelehrt* ou : peut-on tirer des leçons de l'orthographe de W. A. Mozart ? », in : *Recherches sur le monde germanique. Regards, approches, objets. En hommage à l'activité de direction de recherche du professeur Jean-Marie Valentin*, éd. par Michel Grimberg et alii, Paris, PUPS, 2003, p. 495-503.

–, *L'Autriche : une nation chimérique ?*, Cabris, Éditions Sulliver, 2013.