



Shakespeare parodié : l'exemple des parodies viennoises au XIXe siècle (Kringsteiner, Perinet, Meisl)

Marc Lacheney

► To cite this version:

Marc Lacheney. Shakespeare parodié : l'exemple des parodies viennoises au XIXe siècle (Kringsteiner, Perinet, Meisl). *Théâtres du Monde*, 2020, Hommage à Maurice Abiteboul pour les trente ans de *Théâtres du Monde*, Cahier hors-série (4), pp.145-156. hal-02956450

HAL Id: hal-02956450

<https://hal.science/hal-02956450>

Submitted on 2 Oct 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.

SHAKESPEARE PARODIÉ :

L'EXEMPLE DES PARODIES VIENNOISES AU XIX^e SIÈCLE

(KRINGSTEINER, PERINET, MEISL)

*Pour Maurice Abiteboul,
en témoignage de reconnaissance et d'amitié*

Préambule méthodologique sur la parodie¹

Il est toujours difficile de partir d'une définition véritablement convaincante et opératoire de la notion de parodie, genre séduisant mais aux contours souvent mal circonscrits : « Car force est de constater que la notion de parodie est utilisée à tort et à travers, de façon approximative et souvent dans des sens contradictoires. C'est l'exemple même du concept fourre-tout, et cela non seulement dans le langage quotidien, mais aussi dans le discours littéraire »². Le terme « parodie » provient du grec *parodia*, signifiant l'imitation bouffonne d'un chant poétique ; au sens étymologique du terme, la parodie désigne donc un poème « auprès », parallèle ou second. Au départ utilisé au sens de pendant comique de la tragédie, le mot a par la suite davantage été appliqué à un ouvrage tournant en dérision un modèle sérieux connu, à un courant littéraire précis ou à un certain mode ou type d'écriture ayant pour caractéristique principale d'accentuer, parfois jusqu'à l'outrance, les caractéristiques thématiques ou formelles du texte parodié – notamment par le jeu de la réduction ou de l'élargissement, de la substitution ou encore du déplacement de certains éléments du texte parodié ou de l'action elle-même. Une large majorité de dictionnaires, généraux ou plus spécialisés, comme *Le Grand Robert de la langue française*, définissent aujourd'hui la parodie comme l'imitation burlesque d'une œuvre sérieuse. Plus précisément, nous explique Littré, il s'agit d'« un ouvrage, en prose ou en vers, où l'on tourne en raillerie d'autres ouvrages, en se servant de leurs expressions et de leurs idées dans un sens ridicule ou malin »³. Pour le *Trésor de la langue française*, la parodie est « un texte, ouvrage qui, à des fins satiriques ou comiques, imite en la tournant en ridicule une partie ou la totalité d'une œuvre sérieuse connue »⁴. La moquerie acerbe semble, ainsi, caractériser fondamentalement le rapport du texte parodique au texte parodié. Dans *La Relation parodique*, Daniel Sangsue définit la parodie

¹ Sur la parodie théâtrale, voir notamment *Théâtre et parodie, de la Renaissance à nos jours*, sous la dir. de Carine Barbafieri et Marc Lacheny = *Théâtres du Monde*, Cahier hors-série – 2017.

² Daniel Sangsue, *La Relation parodique*, Paris, Librairie José Corti, 2007, p. 12.

³ *Dictionnaire de la langue française*, par Émile Littré, Paris, Hachette et Cie, 1863, tome second, première partie, p. 960.

⁴ *Trésor de la langue française*, Paris, CNRS/Gallimard, 1986, t. XII, p. 1022 (art. « parodie »).

comme « la transformation ludique, comique ou satirique d'un texte singulier⁵ ». Et dans *L'Analyse du discours*, enfin, Dominique Maingueneau fait de la parodie un rapport de texte à texte fondé sur une « stratégie de réinvestissement d'un texte ou d'un genre de discours dans d'autres », et la parodie relève pour lui également d'une authentique stratégie de subversion visant à disqualifier l'hypotexte à l'aide de moyens textuels ciblés⁶.

Les définitions susmentionnées de la parodie ne sont évidemment pas sans poser problème et méritent d'être sinon corrigées, du moins interrogées : la parodie porte-t-elle seulement sur un texte précis, comme le soutient le *Trésor de la langue française* ? Ne vise-t-elle alors que ce seul texte ou prend-elle aussi en compte sa réception, voire son exécution scénique ? Faut-il étudier hypotexte et hypertexte, comme le préconise dans son approche structurale Gérard Genette⁷ ? Ou texte parodié et ensemble des parodies connues de ce texte à une époque donnée, afin de conduire à une étude sérielle stricte ? Par ailleurs, on peut s'interroger sur les buts visés par la parodie : « raillerie », « fins satiriques ou comiques » sont-elles constitutives du genre ? Les travaux de D. Sangsue et D. Maingueneau cités plus haut soulignent avant tout la dimension critique et polémique de la parodie, tandis qu'est passée sous silence l'idée que la parodie littéraire peut également avoir des visées gentiment comiques, qu'elle peut tendre à faire rire ou sourire sans nécessairement nuire à l'auteur ou à l'œuvre soumis à parodie. Le spectre de la parodie peut en effet aller du divertissement et du dialogue comique avec l'original à la critique littéraire subtile⁸, la parodie oscillant entre le jeu comique avec l'original qui confirme – même sous une forme trivialisée – sa valeur littéraire d'une part et le rabaissement critique de ce même original – relativisation critique ou satirique, voire attaque frontale des ambitions esthétiques de l'original par rupture du style noble – d'autre part. La notion de « comique de rabaissement » (*Komik der Herabsetzung*) proposée par Bernhard Greiner en référence aux travaux de Hans Robert Jauss⁹ mériterait sans doute d'être (ré)interrogée dans ce contexte.

La parodie dans les lettres autrichiennes : le poids d'une longue tradition, de Blumauer à Nestroy

Comme l'illustrera largement l'exemple des parodies viennoises de Shakespeare au XIX^e siècle, il semble donc bien qu'il faille réexaminer le spectre des rapports aux modèles parodiés sans le limiter à l'opposition révérence/irrévérence. À côté du comique moqueur, le comique sans malice doit être réévalué, comme rapport de connivence culturelle qu'il s'agit de créer au sein d'une communauté

⁵ Sangsue, *La Relation parodique*, op. cit., p. 104.

⁶ Voir Dominique Maingueneau, *L'Analyse du discours*, Paris, Hachette, 1991.

⁷ Voir Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982.

⁸ Voir *ibid.*

⁹ Voir Bernhard Greiner, *Die Komödie. Eine theatralische Sendung: Grundlagen und Interpretationen*, Tübingen et Bâle, Francke, 2006. Sur la parodie littéraire dans l'espace germanique, voir par ailleurs l'ouvrage classique de Winfried Freund, *Die literarische Parodie*, Stuttgart, Metzler, 1981.

de spectateurs que l'on cherche à fédérer. La question de la finalité de la parodie est donc plus complexe qu'il n'y paraît à première vue : veut-elle critiquer en faisant rire ? Faire rire sans forcément critiquer ? Fédérer une communauté autour de valeurs communes ? Enfin, il faut souligner que les parodies dramatiques constituent un corpus d'étude privilégié : les moyens dont dispose le système verbal au sens strict sont, au théâtre, complétés par un second système, celui des moyens d'expression et de représentation non verbaux, comme la mimique, la gestuelle, les costumes, les décors ou la musique, qui renforcent ou accentuent en partie l'intention parodique.

Sur la base de ces réflexions liminaires, il serait prématuré de considérer d'emblée les pièces populaires qui ont vu le jour à Vienne au début du XIX^e siècle comme l'expression d'un théâtre destructeur, car l'une des principales finalités des « scènes populaires » (*Volksbühnen*) ou commerciales des faubourgs de Vienne, dont le financement était presque exclusivement garanti par les ventes de billets, était précisément de toucher, y compris par l'utilisation ciblée des auteurs canonique, le plus large public pour améliorer les recettes. Par ailleurs, l'examen des parodies viennoises de Shakespeare au XIX^e siècle s'inscrit dans un contexte plus vaste, celui de l'assimilation massive par les scènes des faubourgs de Vienne des apports étrangers, intégrés notamment sous la forme de l'adaptation à leur propre substance. Ce phénomène d'incorporation des classiques prend donc place dans une étude plus large des échanges au sein du théâtre européen, marqués surtout à partir des années 1830 par un important mouvement d'internationalisation¹⁰. On ne saurait trop rappeler dès l'abord à quel point le théâtre autrichien des XVIII^e et XIX^e siècles s'est précisément constitué non pas en opposition, mais en dialogue avec des modèles et des traditions hétérogènes issus de l'étranger, qui lui ont imprimé une marque profonde. C'est de la vitalité de ces interactions et de l'intensité de ces échanges que provient le positionnement singulier de ce théâtre entre littérature « haute » et littérature « basse »¹¹.

Selon l'historien du théâtre Otto Rommel, la parodie constitue le principal « ferment de la comédie populaire »¹² viennoise. Sur ce point, Rommel établit une distinction entre une forme populaire élémentaire, relevant selon lui plus d'une tendance que d'un genre littéraire – tendance qui s'achèverait avec Joseph Ferdinand Kringsteiner (1775-1810) –, et une forme ultérieure, majoritairement ironique et satirique, qui accèderait véritablement à la littérature avec Johann Nestroy (1801-1862). Il distingue donc entre la féerie parodique et la caricature mythologique privilégiant le

¹⁰ Voir W. E. Yates, « Internationalization of European Theatre: French Influence in Vienna between 1830 and 1860 », in : *Austrian Studies* 13 (2005), p. 37-54, ainsi que mon article « Johann Nestroy, adaptateur de pièces et de romans populaires anglais et français : un exemple de transfert culturel entre la France, l'Angleterre et l'Autriche au XIX^e siècle », in : *Le théâtre des romanciers (XIX^e-XXI^e siècle). Adaptations et réécritures, expérimentations et contestation*. Actes du colloque organisé les 12 et 13 octobre 2017 à l'Université d'Avignon sous la direction de Bernard Urbani et Jean-Claude Ternaux = *Théâtres du Monde*, Cahier hors-série n° 3 (2018), p. 107-122.

¹¹ Voir Marc Lacheny, *Littérature « d'en haut ? », littérature « d'en bas » ? La dramaturgie canonique allemande et le théâtre populaire viennois de Stranitzky à Nestroy*, Berlin, Frank & Timme, 2016.

¹² Otto Rommel, *Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys*, Vienne, Schroll, 1952.

rire dépourvu d'intention critique d'une part et la parodie littéraire satirique créée, selon lui, par Nestroy d'autre part. Si cette différenciation a d'abord pour effet de couper arbitrairement Nestroy de son ancrage dans la tradition populaire locale viennoise, elle a également pour corollaire de négliger entièrement la dimension ludique du théâtre de Nestroy, indissociable de la satire, et surtout de reléguer ses prédécesseurs au sein du théâtre populaire (Gleich, Meisl, Bäuerle) dans la catégorie des auteurs inoffensifs, dénués de toute intention satirique¹³. En outre, nous avons déjà pu voir que les frontières entre imitation populaire, adaptation farcesque et parodie littéraire délibérée, de même que l'opposition entre parodie « comique » et parodie « critique », sont loin d'être aussi étanches que ce que suggérerait Rommel en son temps.

Quoi que l'on pense de la dichotomie proposée par O. Rommel, il convient d'ajouter à ses réflexions que le remaniement textuel à finalité parodique, reposant sur l'appropriation, la transformation, voire la déformation, le remplacement ou le déplacement de certains éléments, la location viennoise (« viennisation »), l'actualisation et la popularisation de canevas, de conventions ou de modèles dramatiques, en lien constant avec la situation du théâtre, le public et la censure¹⁴, représente un trait constitutif du théâtre des faubourgs de Vienne en général, et ce dès l'époque de Joseph Anton Stranitzky, au début du XVIII^e siècle : « Dans le personnage de Hanswurst déjà, la parodie littéraire s'associe à des éléments relevant de la parodie populaire de tous les jours¹⁵. » De 1776 à 1870, on a ainsi pu dénombrer pas moins de 270 parodies viennoises, pour la plupart non publiées. La parodie littéraire, entendue ici au sens de poème « auprès », parallèle ou second (voir *supra*), a par exemple été pratiquée abondamment à Vienne dès l'époque jôséphiste : c'est le cas notamment de Joseph Franz Ratschky (1757-1810) transposant à Vienne les odes d'amour d'Horace, ainsi que d'Aloys Blumauer avec son *Énéide travestie*, dans laquelle la simplification de l'action virgilienne et la métrique burlesque se trouvent encore renforcées par « l'actualisation et la localisation de cette même action, ainsi que par l'usage d'expressions, d'images, de calembours même qui font contraste avec le style noble de l'épopée héroïque¹⁶. » Ces adaptations parodiques avaient pour fonction première non pas d'agresser ou d'attaquer de front l'auteur parodié, comme Goethe le fait avec Wieland dans sa farce précoce *Götter Helden und Wieland* (1774), mais plutôt de rendre accessible à un large public le patrimoine canonique allemand (Schiller, Goethe) et européen (Shakespeare), en transportant les thèmes, les personnages et les schémas des sources parodiées sur les

¹³ J'ai montré ailleurs, à l'exemple de Bäuerle, les limites de cette vision des choses : Marc Lacheny, « Un théâtre "qui ne fait de mal à personne" ? Pour une relecture des *Bourgeois à Vienne* (1813) et des *Étrangers à Vienne* (1814) d'Adolf Bäuerle », in : *Théâtres du Monde* n° 27 (2017), *L'étranger (l'autre) au théâtre*, ouvrage collectif sous la direction de Maurice Abiteboul et Marc Lacheny, p. 115-128.

¹⁴ Voir Jürgen Hein, « Nachwort », in : *Parodien des Wiener Volkstheaters*, éd. par J. H., Stuttgart, Reclam, 1986, p. 383-411, ici : p. 386 sq.

¹⁵ *Ibid.*, p. 383 sq. : « Schon in der Figur des Hanswurst verbindet sich literarische Parodie mit Elementen volkstümlicher Alltagsparodie. »

¹⁶ Roger Bauer, « La parodie dans les lettres autrichiennes : d'Aloys Blumauer à Johann Nepomuk Nestroy », in : *Johann Nestroy 1801-1862. Vision du monde et écriture dramatique*, éd. par Gerald Stieg et Jean-Marie Valentin, Asnières, PIA, 1991, p. 23-34, ici : p. 27.

planches des théâtres viennois, d'encourager ainsi le « détronement carnavalesque » (Bakhtine) des classiques, de servir en somme de médiatrices entre le style « haut » et le style « bas », bref de favoriser la circulation entre culture « d'en haut » et culture « d'en bas ». Ainsi, le dialogue avec les classiques ne s'opère pas seulement dans le registre du rabaissement comique. Issus de la tradition savante au sens où l'entend Bakhtine dans son étude sur Rabelais, ces textes, une fois adaptés et « naturalisés », pouvaient devenir des objets de lecture partagés. L'objectif principal était donc de trouver des modèles efficaces que les auteurs du théâtre populaire pouvaient aisément adapter en tenant compte des particularités viennoises et surtout des attentes du public local. Les pièces classiques représentaient par conséquent surtout des canevas propices à une appropriation rapide sous une forme burlesque, comique et ludique.

Quelques noms parmi les plus célèbres du théâtre des faubourgs de Vienne de Philipp Hafner à Ferdinand Raimund, Joseph Ferdinand Kringsteiner (*Werthers Leiden*, 1806-1807, librement adaptée quelques décennies plus tard par Karl Meisl), Josef Alois Gleich (*Fiesko der Salamikrämer*, 1813) et Adolf Bäuerle (*Maria Stutgartin*, 1815 ; *Kabale und Liebe*, 1827), renouent ainsi, par leurs parodies, avec une tradition ayant débuté bien avant le début du XIX^e siècle, celle des *Haupt- und Staatsaktionen* de Stranitzky (*Amphitruo*, 1716), une tradition poursuivie plus tard par J. F. von Kurz (*Prinzessin Pumphia*, 1756), P. Hafner (*Evakathel und Schnudi*, 1764) ou encore A. Blumauer (*Virgils Aeneis travestiert*, 1788).

La nouveauté tient dès lors à l'élargissement du spectre des auteurs parodiés : à Shakespeare surtout, ainsi qu'à Molière ou Virgile, s'ajoutent à partir du tournant du XIX^e siècle Goethe, Schiller, Kleist, Kotzebue, Grillparzer, Halm, Raupach, Schreyvogel et même certains auteurs du théâtre populaire viennois lui-même, comme Ferdinand Raimund, parodié à plusieurs reprises par Meisl, lui-même parodié par un autre auteur de théâtre populaire aujourd'hui oublié, F. X. Told ! Il y a donc là un phénomène de parodies en chaîne qui mériterait une étude séparée. Aux yeux des parodistes viennois, force est en tout cas de constater que l'opposition entre théâtre « d'en haut » et théâtre « d'en bas » ne représentait pas un critère significatif : il leur fallait avant tout trouver dans le répertoire germanique et universel des textes susceptibles d'être rapidement remaniés et prêtant le flanc à une parodie à fonction surtout divertissante.

Shakespeare parodié¹⁷ : Kringsteiner, Perinet, Meisl

On se demandera ici, à l'exemple des parodies viennoises de Shakespeare, dans quelle mesure les textes accessibles soumis à l'examen illustrent les deux facettes – affirmative (confirmation de l'original) et/ou destructrice (refus ou du moins mise à distance de ce même original) –

¹⁷ Sur la présence de Shakespeare dans le théâtre populaire viennois, voir notamment Margarethe Schrott, « Shakespeare im Alt-Wiener Volkstheater », in : *Maske und Kothurn* 10 (1964), p. 282-300.

traditionnellement propres au genre de la parodie, donc le phénomène d'oscillation entre « pure moquerie » et « critique littéraire subtile ». On se demandera par conséquent si les parodies concernées relèvent uniquement d'un « comique de rabaissement » (Jauß/Greiner) de l'original ou si la nouvelle pièce s'émancipe de l'original pour conquérir une existence quasi autonome, indépendamment du jeu parodique.

À la liste de parodies mentionnées ci-dessus s'ajoutent également, dans le cas précis de Shakespeare, *Der travestierte Hamlet* (1794) de Karl Ludwig Giesecke, *Othello, der Mohr in Wien* (1806) et *Romeo und Julie* (1808) de J. F. Kringsteiner, *Hamlet* (1807) de Joachim Perinet ou encore *Othellerl, der Mohr von Wien oder Die geheilte Eifersucht* (1829) de Karl Meisl, adaptation de la parodie d'*Othello* de Kringsteiner¹⁸. Après les premières parodies de Stranitzky, Kurz et Hafner, *Der travestierte Hamlet* de K. L. Giesecke (représenté en 1794 au Freihaustheater auf der Wieden, l'ancêtre du Theater an der Wien), considérée comme la première parodie shakespearienne du théâtre des faubourgs de Vienne, introduit donc toute une série d'adaptations viennoises de Shakespeare. La parodie de Giesecke est toutefois dépourvue de l'ancrage local caractéristique des parodies ultérieures de Shakespeare, celles de Kringsteiner, Perinet et Meisl, qui poursuivront cette veine parodique.

Bien que, dans le processus de transformation parodique d'une source sérieuse ou tragique, de nombreux facteurs (comme l'exagération grotesque, la simplification caricaturale, la trivialisation, etc.) soient en jeu, c'est sans aucun doute la « viennisation » (*Verwienerung*), c'est-à-dire la localisation du propos à Vienne, qui constitue l'élément phare de la plupart des parodies viennoises de Shakespeare¹⁹. « La technique traditionnelle des parodistes populaires à Vienne [...] était de reproduire l'action d'un original prétentieux dans un cadre viennois moins élevé », constate à juste titre W. Edgar Yates, avant de faire remarquer au sujet de la parodie d'*Othello* par Kringsteiner²⁰ : « sa technique est surtout celle de la “viennisation”, transférant à Vienne l'action de l'original parodié et la reproduisant à un niveau social inférieur²¹. » L'examen des parodies de Shakespeare par Perinet, Kringsteiner et Meisl permet d'une part de mesurer l'originalité et la créativité des parodistes, d'autre part de comprendre l'énorme succès public obtenu par ce genre.

Le jeu parodique de « viennisation »/localisation commence dès les noms pourvus de diminutifs typiquement viennois (*Othellerl*, *Desdemonerl*, *Herr von Nascherl*, *Jakerl*, *Rodrigerl*, *Wastl*,

¹⁸ Voir la liste de parodies viennoises figurant dans *Parodien des Wiener Volkstheaters*, éd. par Jürgen Hein, *op. cit.*, p. 377 sq.

¹⁹ Voir Manfred Draudt, « Zum Lokalkolorit in den Shakespeare-Parodien von Perinet, Kringsteiner und Meisl », in : *Theater und Gesellschaft im Wien des 19. Jahrhunderts. Ausgewählte Aufsätze zum 25-jährigen Bestehen der Zeitschrift Nestroyana*, Vienne, Lehner, 2006, p. 113-135, ici : p. 113.

²⁰ Le texte de Kringsteiner, *Othello, der Mohr in Wien*, figure dans *Parodien des Wiener Volkstheaters*, éd. par Jürgen Hein, *op. cit.*, p. 29-66. La première de la parodie d'*Othello* par Kringsteiner eut lieu le 28 mai 1806 au Theater in der Leopoldstadt de Vienne. Cette parodie fut ensuite jouée à 67 reprises jusqu'en 1823 (et plus tard dans l'adaptation de Karl Meisl, *Othellerl, der Mohr von Wien oder Die geheilte Eifersucht*).

²¹ W. E. Yates, *Nestroy: Satire and Parody in Viennese Popular Comedy*, Cambridge, CUP, 1972, p. 35 et 38 : « The traditional technique of the popular parodists in Vienna [...] was to reproduce the action of a pretentious original in a less elevated Viennese setting » ; « his technique is essentially that of “Verwienerung”, transferring to Vienna the action of the original parodied and reproducing it at a lower social level. »

Mussi Cassio, Frau Resel, Lenerl dans la parodie d'*Othello* par Kringsteiner) et la profession de nombreux personnages (chez Kringsteiner : « concierge » – *Hausmeister* –, « compagnon barbier venu de la campagne » – *Barbierveselle vom Land* –, etc.) ; la langue elle aussi, teintée de dialecte, pose d'emblée un cadre viennois, au même titre que les renvois à diverses institutions locales. Ainsi, tandis que, dans la tragédie de Shakespeare, Hamlet répond à la question de Polonius sur la nature de sa lecture par un évasif « Words, words, words » (II, 2), le prince précise dans la parodie de Perinet : « Le Neuwieder », donc « un petit journal local beaucoup lu » (*Den Neuwieder* – also *ein vielgelesenes Lokalblättchen*²²).

Par ailleurs, l'argent, les costumes, le boire et le manger ne jouent dans les tragédies sinon aucun rôle, du moins un rôle secondaire (à l'exception peut-être d'*Othello* et de *Hamlet*²³) ; dans les parodies viennoises en revanche, ces éléments de trivialisation jouent un rôle central : Perinet et Meisl renvoient ainsi dans leurs réécritures parodiques respectives à diverses unités monétaires (« *harte Thaler, Kupfergeld* », « *Dukaten* », « *Kreutzer* » et « *Schilling* » chez Perinet, p. 307, 313, 323 ; « *Sechserl* » et « *Gulden* » chez Meisl, p. 41, 44, 65, 66). Cette fixation sur l'argent témoigne de l'intérêt vital que les personnages, ancrés dans un milieu social « bas », portent aux choses matérielles. Les mets servis – de même que les jeux de société – sont, tout comme les costumes, caractéristiques de certaines régions autrichiennes et participent du « *coloris local* ». Chez Kringsteiner par exemple, la nourriture sert aussi de métaphore comique, lorsqu'*Othello* annonce par exemple qu'il souhaite inviter Cassio « à manger un Strudel tyrolien » (*auf ein' Tirolerstrudl*, p. 62), une expression figée qui signifie en réalité « promettre une raclette à quelqu'un » !

Pour ce qui est des autres plaisirs de la table, contrairement à leurs modèles mesurés chez Shakespeare, les dames n'hésitent pas à afficher, en bonnes Viennoises, leur passion pour le « café au lait » (*Milchkaffee*) : Ophélie serait même prête, dans la parodie de Perinet (p. 309), à renoncer à son époux pour un café au lait, et tant chez Kringsteiner que chez Meisl Desdemonerl invite Cassio à la rejoindre souvent chez elle « pour prendre une petite tasse de café » (*auf ein Schalerl Kaffee* : Kringsteiner, p. 52). La plupart des personnages présents dans les parodies étudiées ont, en outre, un net penchant pour la dive bouteille, ne serait-ce qu'en raison de leur appartenance à une couche sociale « inférieure » : dans la scène I, 4 du *Hamlet* de Shakespeare, dans laquelle Hamlet fustige la beuverie du roi Claudius, on boit du vin rhénan au palais ; dans la parodie de Perinet, c'est au contraire du « vin nouveau » (*Heuriger*) que l'on boit à l'auberge. L'ivresse de Cassio, déjà présente chez Shakespeare

²² La parodie de *Hamlet* par Perinet figure dans *Shakespeare im Narrenhaus. Deutschsprachige Shakespeare-Parodien aus zwei Jahrhunderten*, éd. par Gerhard Müller-Schwefe, Tübingen, Francke, 1990, p. 293-363, ici : p. 321 et note. Les citations tirées de la pièce de Meisl se réfèrent à l'édition suivante : *Was haben die aus Shakespeare gemacht! Weitere alte und neue deutschsprachige Shakespeare-Parodien*, éd. par Gerhard Müller-Schwefe, Tübingen et Bâle, Francke, 1993, p. 35-73.

²³ Dans *Othello*, Iago rend Cassio ivre (II, 3) et incite Roderigo à glisser l'argent dans sa bourse (I, 3) ; Ophélie mentionne par ailleurs la tenue totalement négligée de Hamlet (*Hamlet*, II, 1).

(*Othello*, II, 3), est largement accentuée dans le registre grotesque par Kringsteiner²⁴. On ne s'étonnera donc guère que, dans les deux parodies d'*Othello*, les personnages fréquentent assidument d'innombrables auberges viennoises²⁵, Desdemonerl conseillant même à Cassio, pour se réconcilier avec Othello, de séjourner « au Kärtnertor ou à l'auberge du Pan » (*beim Kärtnertor oder beim Pfauenwirtshaus*, p. 52), une auberge bon marché bien connue des Viennois de l'époque.

Rien que les titres des parodies de Kringsteiner (*Othello, der Mohr in Wien*) et de Meisl (*Othellerl, der Mohr von Wien*) signalent un déplacement de l'action vers Vienne, tout comme Perinet procède, dans sa parodie de *Hamlet*, à la transposition parodique d'un sujet tragique dans un milieu viennois « bas » : le Claudius de Shakespeare, roi de Danemark, devient chez Perinet Alpha, « Seigneur du marché aux puces » (*Herr vom Tandelmarkt*). Ce phénomène de localisation à Vienne est encore accentué par de nombreux renvois à des lieux bien connus comme le *Graben* (l'une des rues les plus célèbres du centre-ville de Vienne), notamment lorsqu'on demande à l'« esprit du père d'Hamlet » (*Spiritus von Hamlets Vater*) :

Que fais-tu encore si tard sur le Graben,

Tu veux peut-être faire une danse macabre²⁶ ?

Plus encore que par les allusions au centre de Vienne, on est frappé à la lecture des parodies de Kringsteiner, Perinet et Meisl par les constantes références à ses faubourgs, où la plupart des personnages ont leurs racines : l'expédition d'Othello ne mène pas ce dernier à Chypre comme chez Shakespeare, mais « *auf der Wieden* » (Kringsteiner, p. 42), le plus vieux faubourg de Vienne (aujourd'hui situé dans le quatrième arrondissement de la ville) ; dans la parodie de Meisl adaptée de Kringsteiner, le Prater ne constitue pas un but d'excursion et un lieu de divertissement uniquement destinés à Othellerl et ses amis, car Rodrigerl rappelle aussi à Desdemonerl leurs « serments au clair de lune au Prater » (*unsere Schwüre beym Mondschein im Prater* : Meisl, p. 58) ; dans la dernière scène de sa pièce (24), Kringsteiner introduit même Thaddädl, le célèbre personnage comique du théâtre des faubourgs de Vienne, pour favoriser le *happy-end* traditionnellement inscrit dans le genre de la farce. La parodie à fonction trivialisante se distingue ici clairement de l'original tragique – centré sur les problèmes éthiques, moraux et métaphysiques – dans lequel une représentation théâtrale, comme dans *Hamlet*, ne sert pas le divertissement, mais uniquement la révélation de l'identité du meurtrier. Dans les parodies viennoises de Shakespeare en revanche, les moments de divertissement spécifiquement « viennois », comme la danse et le théâtre, ont pour effet de renverser le ton et

²⁴ Voir Kringsteiner, *Othello, der Mohr in Wien*, p. 41 (scène 6) : « *der is g'segnet! Daß ihm d' Wollzeil z' klein wird. Er taumelt auf uns zu* ». La *Wollzeil* est une rue située dans le premier arrondissement de Vienne.

²⁵ Voir *ibid.*, p. 32 (scène 1) par exemple, où Rodrigerl conduit Othello à la célèbre auberge viennoise *Zum roten Apfel* (1680-1890).

²⁶ Perinet, *Hamlet*, p. 299 : « *Was machst du noch so spät auf dem Graben, / Willst vielleicht gar einen Todtentanz haben?* ».

l'atmosphère de la tragédie. Ainsi, l'Ophélie de Perinet n'est plus une jeune femme chaste et timide comme dans la pièce de Shakespeare, mais un être joyeux et débordant de vie, encouragé par Hamlet à fréquenter avec lui les salles de danse les plus courues de Vienne²⁷. On se rapproche ici d'une parodie parfaitement émancipée de l'original shakespearien, donc – surtout chez Meisl – d'un texte où le jeu avec l'hypotexte est largement remplacé par le pur divertissement farcesque et par une offre d'identification du public peu cultivé (et donc peu au fait du modèle shakespearien) au spectacle proposé. Cela correspond du reste à la finalité de la « parodie gaie » (*Die heit're Parodie*) selon Meisl : la plaisanterie, l'amusement du public. La parodie de Perinet, en revanche, se caractérise par l'intégration de nombreux détails topographiques qui ont souvent un lien direct avec le texte de Shakespeare : Perinet semble ainsi – bien davantage que Meisl – avoir visé un public cultivé, y compris un public de lecteurs familiers de la tragédie shakespearienne.

Conclusion

En définitive, l'assimilation des classiques par les auteurs du théâtre populaire viennois avant Raimund relève le plus souvent du divertissement ou du jeu avec l'original, auquel il ne s'agissait pas nécessairement de porter directement atteinte. Dans le cas des modifications ciblées des textes de Schiller (l'auteur allemand le plus parodié avec Wagner), Goethe, Grillparzer ou Shakespeare, la parodie ne vise pas à mettre fondamentalement en cause les textes et les auteurs concernés, mais tend plutôt au divertissement du public viennois, conformément à la définition que Grillparzer donne de la parodie dans ses *Pensées éparses sur l'essence de la parodie* (*Zerstreute Gedanken über das Wesen der Parodie*, 1808) : il y définit la parodie comme « un poème qui représente sous un jour comique une action sérieuse à l'aide du Witz et de la bonne humeur », estimant que la littérature ne détient guère, « dans tout son champ d'action, de genre plus divertissant que la parodie²⁸. » Plutôt que de parler de destruction parodique des textes canoniques par les auteurs de théâtre populaire, il nous semble plus juste de parler de *jeu* avec les textes classiques, un jeu qui n'exclut pas, notamment chez J. A. Gleich, la satire sociale.

Cette pluralité de manifestations du genre parodique, du dialogue avec la tradition littéraire à la critique, en passant par les formes de localisation viennoise, donne accès à un chapitre essentiel de la réception des classiques sur les scènes populaires viennoises au XIX^e siècle. Elle témoigne en outre du caractère éminemment ambivalent de ce mode de réception, qui est au moins autant emprunt que transmission au public, à la critique, à une autre aire culturelle. L'appropriation sous forme

²⁷ *Ibid.*, p. 312.

²⁸ Franz Grillparzer, *Sämtliche Werke*, éd. par Peter Frank et Karl Pönbacher, vol. III, Munich, Hanser, 1964, p. 292 sq. : « ein Gedicht, welches eine ernsthafte Handlung mit Witz und Laune von einer komischen Stelle darstellt » ; « in ihrem ganzen Gebiete nicht leicht eine unterhaltendere Dichtungsart als die Parodie. »

d'adaptations « triviales » de leurs pièces était, bien plus qu'une destruction parodique de ces classiques, un signe fort de leur succès croissant sur les scènes des faubourgs de Vienne.

L'étude des parodies viennoises de Shakespeare par Kringsteiner, Perinet et Meisl nous conduit à nuancer sensiblement la validité de la thèse d'une dichotomie entre théâtre de cour et pratique théâtrale sur les scènes viennoises dites « populaires » du XIX^e siècle : si l'on considère les parodies viennoises non pas comme une forme de rabaissement des classiques, mais plutôt comme un mode de transfert du théâtre « d'en haut » vers le théâtre « d'en bas », il convient alors de relativiser l'opposition entre les deux et de déplacer les frontières censées les séparer.

Marc LACHENY

Université de Lorraine – site de Metz

Bibliographie

Sources

Grillparzer Franz, *Sämtliche Werke*, éd. par Peter Frank et Karl Pörnbacher, vol. III, Munich, Hanser, 1964.

Hein Jürgen (éd.), *Parodien des Wiener Volkstheaters*, Stuttgart, Reclam, 1986.

Kringsteiner Joseph Ferdinand, *Othello, der Mohr in Wien*, in : *Parodien des Wiener Volkstheaters*, éd. par Jürgen Hein, Stuttgart, Reclam, 1986, p. 29-66.

Meisl Karl, *Othellerl, der Mohr von Wien*, in : *Was haben die aus Shakespeare gemacht! Weitere alte und neue deutschsprachige Shakespeare-Parodien*, éd. par Gerhard Müller-Schwefe, Tübingen et Bâle, Francke, 1993, p. 35-73.

Perinet Joachim, *Hamlet*, in : *Shakespeare im Narrenhaus. Deutschsprachige Shakespeare-Parodien aus zwei Jahrhunderten*, éd. par Gerhard Müller-Schwefe, Tübingen, Francke, 1990, p. 293-363.

Études critiques

Bauer Roger, « La parodie dans les lettres autrichiennes : d'Aloys Blumauer à Johann Nepomuk Nestroy », in : *Johann Nestroy 1801-1862. Vision du monde et écriture dramatique*, éd. par Gerald Stieg et Jean-Marie Valentin, Asnières, PIA, 1991, p. 23-34.

Draudt Manfred, « Zum Lokalkolorit in den Shakespeare-Parodien von Perinet, Kringsteiner und Meisl », in : *Theater und Gesellschaft im Wien des 19. Jahrhunderts. Ausgewählte Aufsätze zum 25-jährigen Bestehen der Zeitschrift Nestroyana*, Vienne, Lehner, 2006, p. 113-135.

Freund Winfried, *Die literarische Parodie*, Stuttgart, Metzler, 1981.

Genette Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982.

Greiner Bernhard, *Die Komödie. Eine theatralische Sendung: Grundlagen und Interpretationen*, Tübingen et Bâle, Francke, 2006.

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, 2016.

–, « Un théâtre “qui ne fait de mal à personne” ? Pour une relecture des *Bourgeois à Vienne* (1813) et des *Étrangers à Vienne* (1814) d'Adolf Bäuerle », in : *Théâtres du Monde* n° 27 (2017), *L'étranger (l'autre) au théâtre*, ouvrage collectif sous la direction de Maurice Abiteboul et Marc Lacheny, p. 115-128.

–, « Johann Nestroy, adaptateur de pièces et de romans populaires anglais et français : un exemple de transfert culturel entre la France, l'Angleterre et l'Autriche au XIX^e siècle », in : *Le théâtre des romanciers (XIX^e-XXI^e siècle). Adaptations et réécritures, expérimentations et contestation*. Actes du colloque organisé les 12 et 13 octobre 2017 à l'Université d'Avignon sous la direction de Bernard Urbani et Jean-Claude Ternaux = *Théâtres du Monde*, Cahier hors-série n° 3 (2018), p. 107-122.

Maingueneau Dominique, *L'Analyse du discours*, Paris, Hachette, 1991.

Rommel Otto, *Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys*, Vienne, Schroll, 1952.

Sangsue Daniel, *La Relation parodique*, Paris, Librairie José Corti, 2007.

Schrott Margarethe, « Shakespeare im Alt-Wiener Volkstheater », in : *Maske und Kothurn* 10 (1964), p. 282-300.

Théâtre et parodie, de la Renaissance à nos jours, sous la dir. de Carine Barbafieri et Marc Lacheny = *Théâtres du Monde*, Cahier hors-série – 2017.

Yates W. E., *Nestroy: Satire and Parody in Viennese Popular Comedy*, Cambridge, CUP, 1972.

–, « Internationalization of European Theatre: French Influence in Vienna between 1830 and 1860 », in : *Austrian Studies* 13 (2005), p. 37-54.